

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2020/2

XV. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, PETRES CSIZMADIA GABRIELLA, N. TÓTH ANIKÓ

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Varsó), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

BENYOVSZKY KRISZTIÁN Médiumok, művészetek, elméletek	3
STANISLAVA FEDROVÁ – ALICE JEDLIČKOVÁ Az irodalomközpontú intermedialitás kilátásai	9
N. TÓTH ANIKÓ Intermedialitás a bábszínházban	15
VARGA EMŐKE Akusztikus-vizuális együtthatás a képeskönyves mesélésben	31
BRUTOVSZKY GABRIELLA Múzeumi mesekönyvek interaktív jellege (Titkos átjáró; Hol van N. Eszter?)	41

PETRES CSIZMADIA GABRIELLA Fekete, fehér, színes, szürke. Vizuális hatások a Mimi & Liza c. mesekönyvben	51
BAKA L. PATRIK Torzult, árnyékos ösvényen. Sepsi László: Ördögcsapás.....	63
MÉSZÁROS MÁRTON A slam poetry mint műfaj és/vagy médium	77
PAPP ÁGNES KLÁRA Az éjszaka csodái mint a Hajnali részegség karneváli átírata	89

A lap szakmailag lektorált (double-blind peer review) tanulmányokat közöl.

A lap része az Európai Bölcsészettudományi és Társadalomtudományi Index (ERIH PLUS) folyóirat-minősítő rendszernek.

Časopis je zaradený do databázy European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS).

Megjelent a Szlovák Köztársaság Kisebbségi Kulturális Alapja támogatásával



S finančným príspevkom Fondu na podporu kultúry národnostných menšín

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4,
949 74 Nitra, e-mail: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megjelenésének dátuma: 2021. március ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kassák Központ, Érsekújvár
♦ Nyomta: DMC, s.r.o., Nové Zámky ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo vydavateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vydavateľa: 00 157 716 ♦ Adresa redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, e-mail: benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: DMC, s.r.o., Nové Zámky ♦ Technická príprava: Kassákovo centrum, Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum vydania čísla: marec 2021 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

Médiumok, művészetek, elméletek

Előszó a fordításhoz

A Partitúra jelen száma a kortárs gyermek-és ifjúsági irodalom és az intermedialitás kapcsolódási pontjait állítja a vizsgálódás homlokterébe.¹ A témára való ráhangolódáshoz teremt kiváló alkalmat Stanislava Fedrová és Alice Jedličková *Az intermedialitás elmélete. A viszonyok nyilvánvalósága, a médium elillanása* című tanulmányának rövid részlete, mely a *Za obrysy média. Literatura a mediálita* (A médium körvonalain túl. Irodalom és medialitás) című kollektív monográfia fejezeteként jelent meg (Praha, Karolinum, 2020, 501–562.). A magyar szöveg e nagy ívű áttekintés bevezető és befejező részét tartalmazza, ami az intermedialis megközelítés gyakorlati alkalmazására szolgált remek szemléltető példát, mégpedig egy shakespeare-i ún. videoszonett elemzésén keresztül. A cseh szerzőpáros keretként – a fejezet élén témafelvetésként, a befejezésben pedig a konklúzió megfogalmazáshoz használja fel e rendhagyó színházi és audiovizuális projekt részeként született alkotás(oka)t. A fordított részlet gondolatmenetének jobb megértése érdekében indokoltnak látszik néhány mondatban – a főbb előfeltevésekre és értékelő megállapításokra szorítkozva – összefoglalni a közbeeső alfejezetekben írottakat.

Mindenekelőtt azt kell előrebocsátani, hogy az intermedialis tipológiák, fogalomrendszerek, definíciók ismertetése nem merül ki a pusztán listázásban, mellérendelő lajstromozásban. Kritikai mérlegvonás igényével is fellépő ütköztetésről van szó, mely a bemutatott teóriákat a maguk történetiségében látta-tja, ugyanakkor hozadékukat a kultúra mai állapotának és a különféle médiumok és médiumkonfigurációk aktuális kutatási irányainak nézőpontjából értékeli. A fogalom értelmezéstörténetének feldolgozásán keresztül egyúttal tudománytörténeti és elmélettörténeti áttekintést is kapunk.

A fejezet, de ugyanúgy a kötet többi szerzőjének – John Guillory (*Genesis of the Media Concept*)² meglátásán alapuló – kiinduló tézise az, hogy a médium fogalma hosszú ideig látenszen volt jelen a gondolkodás történetében, és csak fokozatosan vált egyre világosabbá, nyilvánvalóbbá. Ebből következően aztán a szerzőpáros az intermedialitás-elmélet három fejlődési fázisát különíti el.

1 Baka L. Patrik, Benyovszky Krisztián, Brutovszky Gabriella, Petres Csizmadia Gabriella és N. Tóth Anikó tanulmánya a Kisebbségi Kulturális Alap *Intermedialita v detskej a mládežníckej literatúre - Intermedialitás a gyermek- és ifjúsági irodalomban* című, 20-170-00126 D sz. projektje keretében készült.

2 A hivatkozott tanulmány magyar fordítását lásd: John GUILLORY, *A médiafogalom eredete*, ford. BERZE András, NAGY Ambrus és SZVETNIK Péter, Apertura, 2012, tavasz. Online: <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/guillory-a-mediafogalom-eredete/> (Letöltés dátuma: 2021. 2. 22.)

Az első, előtörténeti fázis a művészetek paradigmájának a jegyében alakult, s a hagyományos művészeti ágak (az ún. társművészetek) viszonyviszálataira, a párhuzamok, érintkezési pontok, illetve az együttélés és kombináció formáira, az ábrázolásbeli hasonlóságok és különbségek mérlegelésére, valamint a kiváltott hatások sajátosságaira összpontosított. Mindez az érzéketterületek kérdését, azok hierarchikus osztályozását is előtérbe helyezte. Itt mindenekeelőtt a reneszánsz művészetelméleti vitákban önálló műfajjá érett *paragone* hagyománya és az *ut pictura poesis* elve emelendő ki. Ez utóbbi nem az eredeti, horatiusi szöveg intencióinak megfelelően értelmeződött³, hanem attól elszakadva, önállósult érvelési alakzatként (508.) futott be jelentős hatástörténeti karriert mind a művészettörténet, mind a költészetelmélet területén, elsősorban az előíró, normatív szellemiségű művészek, gondolkodók, kritikusok írásaiban. A harmadik fontos tradíciót ebből az időszakból Lessing *Laokóonja* jelenti, melyet a szerzők – másokkal ellentétben (M. Krieger, W. J. T. Mitchell, Wagner) – a leginkább előre mutató elméletként értékelnek. Lessing rámutatott a művészetek jellegadó mediális és – rajta keresztül – percepciók vonásaira, miközben előre vetítette a kultúra mint szöveg és a transzmedialitás koncepcióját is. Ebből kifolyólag értekezését „az első olyan intermediális munkaként tarthatjuk számon, amely a művészeti médiumok mint jelrendszerek működésmódjának és specifikus mediális tulajdonságaiknak, valamint a köztük lévő viszonyokat lehetővé tevő adottságoknak a feltárására törekedett.” (513.)

4 A második, preintermediális fázis szemléletmódját a komparatiztika diszciplináris közegében kialakult *comparative arts*, későbbi nevén *interart studies* határozta meg. A művészetek kölcsönös megvilágításának eszméjét meghirdető Oskar Walzel nyomán indultak meg olyan, már nem feltétlenül szellem-történeti alapokon nyugvó kutatások⁴, melyek ugyanúgy elvont kategóriák, fogalompárok mentén igyekeztek rávilágítani a művészetközi kapcsolatok bizonyos sajátosságaira (Northrop Frye, Calvin C. Brown, Wylie Sypher). A szerzők ennek a kutatási irányznak három domináns érdeklődési területét emelik ki: ekphraszisz, embléma, vizuális költészet. Az összehasonlító művészetközi kutatásokban a 80-as és 90-es évek fordulóján a szemiotika hatására egyfajta átorientálódás zajlott le, ezt tükrözi a megnevezés módosulása is. A figyelem a hagyományos komparatiztikai fogalmakról (hatás, párhuzam, analógia) egyre inkább a kommunikáció és a transzfer jelenségeire helyeződött át. Jakobson ösztönzésére egyes teóriákban (Claus Clüver) megjelenik az *interszemiotikai fordítás* vagy a *transzmutáció* fogalma. „Az interart studies eredetileg határozottan ’irodalomközpontú’ volt, abban az értelemben, hogy főleg az

3 Ezekről az összefüggésekről lásd: HAJDU Péter, *Az Ars poetica néhány örökzöld megfogalmazása*, Helikon 2015/3., 394–396.

4 A szerzőpáros osztja Jan Mukařovský és René Wellek Walzelnek címzett kritikáját. Az előbbi az alkalmazott fogalmak túlzott metaforikussága és a művészeti ágak materialitásának figyelmen kívül hagyása miatt marasztalja el a koncepciót, az utóbbi pedig azért, mert nem veszi tekintetbe a művészeti ágak autonóm fejlődési tempóját (514–515.).

irodalom és más művészetek (képzőművészet, zene, színház) közti kapcsolatok vizsgálatára összpontosított. Fokozatosan azonban az irodalom megszűnt szükségszerű összehasonlító médiumnak lenni. Egyúttal pedig az egyes művészetek termékeire továbbra is a tágabb, szemiotikai értelemben felfogott *szöveg* fogalma volt használatos, azaz bizonyos kód, illetve kódok alapján valamilyen konkrét kommunikációs célzattal létrehozott rendezett egész jelenésben – a szöveg mint *szuperjel*.” (520.) Itt, ezen időszakban keresendők az intermedialitás intézményesülésének a kezdetei, s az említett irányzatok keretében születtek meg az intermedialis jelenségek és kapcsolati formák első osztályozásai, tipológiai is.

A harmadik fázis az intermedialitás-elméletek megalapozását, önálló diszciplínaként való meghatározását foglalja magába, mely aztán, a 90-es évek végétől kezdve egészen máig húzódoan a termékeny szétfejlődés jeleit mutatja. A szerzők rámutatnak arra, hogy a szemléleti elmozdulások és a hangsúlyok áthelyeződése ebben az időszokban a kultúra állapotának megváltozása felől, mindenekelőtt a digitalizáció hatására lezajló folyamatok hátterében érthetők meg igazán. Ilyennek tekinthető a régieket kiegészítő, s egyúttal azokkal konkuráló új technológiák, médiumok és kommunikációs platformok megjelenése; a magas és a populáris kultúra határainak átjárhatóbbá válása; olyan multi- vagy plurimedialis művészi projektek megszorodása, amelyek tudatosan törekednek a kreatív határsértésre, az alkotó és befogadó közti távolság csökkentésére vagy akár a szereposztás felcserélésére, valamint az elektronikus médiák alkotta virtuális valóságok rohamos térnyerése. Mindezek eredményeként az irodalom egy sokszínű, nemegyszer komplex(ebb) mediális konfigurációk konkurens hálózatában találja magát, ami a megváltozott körülményeket reflektáló elméletek számára is jelentős kihívást jelentett. Az intermedialitás kutatása innentől kezdve – mindenekelőtt német nyelvterületen – két eltérő irányban folytatódik tovább. Az egyik a Werner Wolf által *irodalomközpontúnak*⁵ nevezett irányzat (Werner Wolf, Irina O. Rajewsky, Gabriele Rippl, Claus Clüver, Hans Lund), mely a megelőző évszázadok humanista, művészetorientált szemléleti örökségét gondolja újra a módosult kulturális keretfeltételek között, fontos inspirációkat merítve az intertextualitáselméletek, a szemiotika és a visual studies közegeiből. A másikat az új médiumok bővítésében fogant, azok materiális és technikai feltételeire fókuszáló médiaelmélet alapozza meg (Jürgen Müller, Joachim Peach, Jens Schröder és mások). E két markáns szólam kevésbé érintkezik egymással, pontosabban eltérő médiumfogalmakból indulnak ki. Ez utóbbival kevésbé foglalkoznak a szerzők, egyrészt nyilván azért is, mert a kötetben a médiumok és a technika kapcsolatának önálló fejezeteket szenteltek, beleértve olyan, itt nem említett, de meg-

5 A szerzők utalnak rá, hogy jóllehet a *literaturcentrierte Intermedialitätsforschung* kifejezés az irodalomra való *összpontosítást* hivatott hangsúlyozni, könnyen keltethet a *főlérendeltség* irányába ható negatív konnotációkat is. Ezzel magyarázható, hogy Irina O. Rajewsky újabban már a *kapcsolódást, összefüggést, kötődést* nyomtatékosító *literaturbezogene Intermedialität* szókapcsolatot használja helyette (531.).

kerülhetetlen teoretikusok munkásságát is, mint Friedrich Kittler vagy Marshal McLuhan. Másrészt, mivel – mint többször megjegyzik – az irányzat képviselői nem igazán tanúsítanak érdeklődést a hagyományos, régi művészeti médiumok iránt, vagy pedig ha egy kicsit mégis, akkor meglehetősen „földhöz ragadt”, reduktív, nemegyszer banális művészetdefiníciókkal állnak elő, amikkel érdemben nem igazán lehet mit kezdeni.

Az irodalom és más művészetekre fókuszáló intermedialitás elméleti kidolgozása az intertextualitáselmélet keretében kezdődik el, mint a szövegközi jelenségek egy sajátos esete (H. Plett), amit a szöveg tágabb, szemiotikai értelmezése (Lotman) tesz lehetővé. Az intertextualitáselmélet az egyes szöveget más szövegek kereszteződési pontjaként, metszeteként láttatta, az interszemiotikai megközelítések pedig a különböző jelrendszerek viszonyulásmódjaiból kiindulva gondolták el ugyanezt, immár a művészetek vonatkozásában. A művészetközi jelenségek ebben a perspektívában nyelvi, vizuális és akusztikai jelek között létesülő kapcsolatokként és kölcsönhatásokként értelmeződnek. És, miként a szerzők hozzáteszik, innét már csak egy lépés volt ahhoz, hogy a művet médiumok közötti viszonyok kereszteződésekként lehessen szemlélni.” (528.) Az *interszemiotika* fogalmát szinonimaként kíséri, majd fokozatosan felváltja az *intermedialitás*, jó ideig azonban anélkül, hogy a *médi-um* szó definiálására sor kerülne.

6

A fogalomnak ez a szemiotikai szempontú meghatározása általánosan jellemző az irodalomközpontú irány képviselőinek munkáira, beleértve Werner Wolfot is, aki a médiumot *kommunikációs diszpozitívum*ként, azaz egy vagy több szemiotikai rendszert igénybe vevő diszkurzív praktikák összességékként értelmezi⁶. A fejezet szerzői részletesen ismertetik és konfrontálják egymással a felsorolt teoretikusok – alapvetően nagyon hasonló megközelítési szempontokat érvényesítő, s csak kisebb fogalmi eltéréseket mutató – osztályozásait. Némi leegyszerűsítéssel szólva a jelenségek három köre rajzolódik ki az írásokban, ami egyúttal az intermedialitás fogalmának három jelentésbeli aspektusára világít rá. Az alapvető különbségtétel arra vonatkozik, hogy az intermedialitás jelensége egy médium határain belül bukkan-e fel vagy azon túl, mediális határsértés eredményeként jön-e létre. Az előbbi esetben lehet szó pusztán említésről/utalásról, ami nem idéz elő jellegadó strukturális változásokat az adott műben, vagy imitációról, ami már a mediális sajátosságok bizonyos fokú újrajidézését, utánzó újrajátszását feltételezi. Az utóbbi esetben pedig az átalakítások, áthelyezések – tehát a közegváltáson alapuló, tágra értett adaptációk köréről van szó. Ezenkívül mindnyájan említést tesznek olyan esetekről is,

6 Ez a szűkítő értelmezés teremt alapot a másik, technomediális irány felől érkező kritikának, mely szerint a definíció nem domborítja ki kellőképpen a materiális hordozók és a technológiai előfeltételeknek a médiumok működésmódjában játszott szerepét. Magyarul Wolf tipológiájának rövid ismertetését és alkalmazását lásd: TOKAI Tamás, *Az intermedialitás mint kulturális metafora = Médiumok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 421–432.

amikor a művészetközi kapcsolatok egyazon közös forrás mediálisan különböző reprezentációi következtében rajzolódnak ki a kutatói tekintet számára, anélkül, hogy mindenáron közvetlen kontaktust kellene feltételezni az érintett alkotások között. Wolf ezt a *transzmedialitás* fogalmával illeti, és a mítoszok, bibliai történetek és archetípusok eltérő művészi ábrázolásaira vonatkoztatja. Összefoglalva tehát az intermedialitás egyrészt a művek sajátossága, másrészt a művek közötti viszonyoknak köszönhetően – mint közvetítés (mediáció) – létesül, tárul fel, harmadrészt pedig különböző átviteli műveletek eredményeként áll elő.

A fordításban olvasható Shakespeare-elemzés kiválóan szemlélteti ezt az összetettséget, úgy, hogy közben nem feledkezik meg a technikai oldal reflexiójáról sem. Kiindulópontja egy olyan irodalmi mű, melynek megformáltsága előirányozza a dramatizációt, tehát a színházi, színészi előadást. A társulat ezt kiaknázva viszi színre (adaptálja) a költeményt, áthelyezve azt egy másik művészet közegebe, illetve mai térbe és időbe. Az előadást viszont egy harmadik, audiovizuális médium rögzíti, s ez az újabb mediális közegváltás, a videofelvétel jellegadó filmes eszköztára segítségével, tevékenyen járul hozzá a szöveg eredendő többértelműségének kibontásához. Ezenkívül a kamerázó alakok ábrázolásán keresztül tematizálja saját médiumát, miközben megjelenít más technikai médiumokat is (fényképezőgép, mobiltelefon). A bibliai eredetű utaláson keresztül pedig akár egy tágabb, transzmedialis hatósugarú művészetközi kapcsolatrendszer kontúrjai is felsejlenek a háttérben. Így nyer érvényt az a fordított részletben hivatkozott, Irina O. Rajewsky által megfogalmazott szemléletváltás (*literaturbezogene Intermedialität*), mely immár egy önmagában is összetett médiumkonfigurációt viszonyít az irodalomhoz, konkrétan – a mozgóképes-színházi produkciót, annak egyes összetevőit vonatkoztatja, vetíti ki a verbális médiumként felfogott lírai szövegre.

A fejezetben ezek után szó esik Lars Elleström médiaelméletéről⁷, mely szándékai szerint a két szemlélet- és megközelítésmód számára kínál közös, a szerzőpáros szerint kellően árnyalt és produktívan alkalmazható elméleti platformot. Az már más kérdés, hogy általában „a médiumkutatás technológiai áramlatának képviselői nem mutatnak érdeklődést a hagyományos művészetek 'medialitása' iránt” (552.). A svéd teoretikus által kidolgozott koncepció a viszonyok osztályozása helyett a médiumok létmódját helyezi az előtérbe, s ennek megfelelően négy univerzális modalitás (*materiális, percepció, kronotopikus, szemiotikai*) felől teszi lehetővé – a kölcsönös viszonyítást érvényesítő – meghatározásukat, specifikus, lényegadó vonásaik összegzését. A szerzők főként a materialitás és a jelentésteremtő folyamat kognitív háttérének előtérbe kerülését emelik ki, utalván azokra az időszerű, a mediális transzferekkel, a re- vagy transzmediációval foglalkozó munkákra, melyekkel Elleström

7 Lars ELLESTRÖM, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations* = Uő szerk., *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, London: Palgrave Macmillan, 2010, 11–48.

elmélete párbeszédbe léptethető (ezek közül közelebről Roberto Simanowskiéra térnek ki).

Egy rövid narratológiai és adaptációelméleti kritikai igényű kitekintést követően a fejezet végén, a videoszonett elemzésének mintegy levezetéseként a szerzők azokkal az új kihívásokkal vetnek számot, amelyekkel az irodalomközpontú intermedialis megközelítéseknek a kultúra egyre nagyobb fokú digitalizációja következtében szembe kell néznie. Rámutatnak arra, hogy a médiumok pluralitásának, illetve a „rég” és „új” médiumok kölcsönösségi elvének hangoztatása helyett sokkal inkább az irodalmat is magába foglaló „rég” médiumok iránti figyelem csökkenése tapasztalható. Mint írják, a *literaturbezogene Intermedialität* ebben a megváltozott, átdigitalizált kulturális közegben egy régmódián humanista diszciplína benyomását kelti, mely a technológiai orientációjú médiaelmélet számos irányzatával szemben nem hirdeti a szerző és a befogadó szubjektumának feloldódását, sem a technológiák kizárólagos fenntartóságát, és nem a különböző álláspontok és csoportideológiák leleplezését tartja a kutatás és a műelemzés elsőrendű feladatának. Gondolatmenetük az irodalomközpontú intermedialitás jövőjére vonatkozó, elégikus hangütésű jóslattal zárul: „Mai nézőpontból kiindulva nagyon nehéz elképzelni, hogy valaha majd az (inter)mediális stúdiumok komplex áramlatává fejlődik, sőt nagyon kicsi a valószínűsége annak, hogy ezek alakulását módszertani hozadékaival alapvetően befolyásolni tudná. Ha az idő azt igazolja majd, hogy e fejezet szerzői rossz próféták voltak, annál jobb – nemcsak az intermedialitás, hanem főleg az irodalom számára.”

8

A fordítást a szerzők hozzájárulásával közöljük, akiknek a videoszonetről készült képernyőfotók elküldéséért is köszönettel tartozunk.

Az irodalomközpontú intermedialitás kilátásai

A világ William Shakespeare születése 450. évfordulójának megünneplésére készült, amikor a New York Shakespeare Exchange színházi társulat tagjának merész ötlete támadt: előadni mind a 154 szonettet a város különböző pontjaiban, s erről videofelvételeket készíteni. A társulat azt tekinti küldetésének, hogy olyan feltételeket alakítson ki, amelyek között a költő művei a lehető legközvetlenebb módon tudnak szólni a mai világhoz. Ez a shakespeare-i repertoárral dolgozó hagyományos színház határainak az átlépését jelenti, mégpedig mind az alkotói megközelítések variabilitása, mind a közönséggel folytatott aktív munka tekintetében. Érvényes ez a „filmművészeti mozaikként” felfogott projekt esetében is, amely „Shakespeare költészetének és New York költészetének összefonódásán alapul”¹. Minden egyes egyedi alkotói csapat által létrehozott „videoszonett” ambíciója az is, hogy önálló filmalkotásként is helytálljon. Az általunk javasolt műfaji megnevezés azonban félrevezető, amennyiben tekintetbe vesszük az alkotói folyamat komplexitását, mely a reprezentáció és közvetítés megannyi keretét foglalja magába: a költeményt individuális színesi előadás értelmezi (hang, mimika, gesztus, mozgás), a színrevitel egy bizonyos környezetben valósult meg, amit a filmkamera technikáival dolgozó digitális médium rögzített és közvetített, a végeredmény megtekintése és további forgalmazása a projekt weboldalán keresztül vált lehetségessé, tehát egy valós színházi társulathoz kötődő virtuális térben. A szöveg közben végig érintetlen maradt. De itt nemcsak arról van szó, hogy a kortárs befogadók, a digitális kultúra tagjai számára vonzóbbá teszik a szöveget. A vizuális és audiális elemek olykor olyan jelentőségre tesznek szert, hogy a szöveg által előírányozott jelentéseket nemcsak konkretizálják, aláhúzzák vagy kiegészítik, hanem alapvetően újra is értelmezik, helyenként akár háttérbe szorítva azokat saját reprezentációs potenciáljuk érvényesítése javára. Hogyan ragadható meg az irodalmi szövegek, az audiovizuális és az új médiák együttműködésének és versengésének megannyi variánsa? Hogyan konceptualizálhatók és írhatók le pontosan azok a köztük zajló átviteli folyamatok és jelentésbeli eltolódások, melyek a reprezentáció eltérő technikáiból erednek, és a technológia hatására következnek be? S mindez úgy, hogy a videoszonett interpretációjakor eleget tegyünk az eredeti szövegjelentés történetiségének, s közben felismerjük és értékelni tudjuk transzformációjának jelentésteremtő kihatását is? Az irodalmi

1 *The Sonnet Project*: nysx.org/programs-2/sonnet-project/. Artistic director: Ross Williams

műnek vizsgálódásunk középpontjában kell maradnia. A szonett kulturális beágyazottsága és jelentésbeli összefonódásai az intertextualitás elveihez vezetnek el bennünket, a filmes technikák az interdiszciplinaritáshoz – a klaszszikus szöveg és az új médiumok közötti „csere” pedig az *intermedialitáshoz*. Ennek a módszernek a kialakulásához vezető megismerési folyamat – amelyet a médiumok fejlődése sietetett, a művészetek hierarchizálása viszont fékezett – nagyon hosszú volt. [...]

Az intermedialitás-elméletek vagy az egyéb diszciplínák keretében végzett fogalmi konfrontációkból többnyire az következik, hogy a félreértés nem a megadott fogalmak homályos jelentéséből vagy azok kölcsönös átfedéseiből ered. Az elsődleges ok a kutatói érdeklődés eltéréseiben keresendő: a vizsgálat látzólag hasonló tárgya ebből adódóan tűnhet fel „más(ik)nak”. Nemcsak az intermedialis stúdiumok közegében zajló viták képeznek akadályt, hanem a digitális kultúra és az új médiumok kontextusában róluk kialakult kép (imidzs) is. A mai időkben, amikor a médiumok már régen nem csak az ember kiterjesztései, hanem egy őt körülvevő kontinuumot képeznek, az intermedialitás nagy valószínűséggel némileg anakronisztikusnak tűnik, már csak azzal, hogy továbbra is fenntartja a *kommunikációs szubjektumok függetlenségének* elképzelését. Az eredetileg irodalomközpontúként aposztrofált, Irina O. Rajewsky által kidolgozott modell (*literaturbezogene Intermedialität*) legutóbbi revíziója² a kiindulópont megfordításán alapul: ez már maga az intermedialitás, amely „az irodalomhoz viszonyul”, így az utóbbit nem kell a vizsgálódás alapjának tekintenie, hanem csak a mediális termék egyik jelentésképző elemének.

10

A fejezet elején említett Shakespeare-szonettek transzmediációja lehetőséget ad nekünk e megközelítés vázlatos illusztrálására. A 2015. július 27-én a New York-i High Line-on felvett „93. videoszonett” (*Sonnet 93*, rendező: Dexter Buell) határozottan nem úgy kezdődik, mint egy „verselőadás videofelvétele”. A projekt keretétől eltekintve a kezdet akár zavaró is lehet a számunkra: a rögzítő berendezés próbájáról vagy a *médium autotematizációjáról* van szó? A teljes játékidő majdnem egyharmadában ugyanis a kamera csak „szenvtelenül” pásztazza a térséget, a mikrofon pedig főként a nagyváros zajait rögzíti. A zajokon fokozatosan áthatoló elektronikus zene aztán szignalizálja, hogy jelentéssalkotásról lesz szó. Mikor a látómezőben egy piros pólóinget viselő nő jelenik meg, a kamera rá és társaira irányul, egy fényképezőgépes férfira és egy vörös hajú lányra, s elkezd rögzíteni viselkedésüket és kommunikációjukat, amiből arra lehet következtetni, hogy egy családot látunk. A különböző távolságokból és szemszögekből készült felvételek váltakozása szétválasztja, majd újra összekapcsolja a szereplőket, azaz *színre viszi* kölcsönös viszonyaikat – a kamera technikája ezáltal, bűjtatva, az értelmezésüket lehetővé tevő vezérfonallal lát el bennünket. Az ábrázolás kezdetben a *néma jelenet*³ perspektívájához igazo-

2 Irina O. RAJEWSKY, *Literaturbezogene Intermedialität = Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik*, szerk. Klaus MEIWALD, Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 2019, 49–76.

3 Boris USPENSKIJ, *Poetika kompozice*, ford. Bruno SOLAŘÍK, Brno: Host, 2008, 88.

dik, amikor is csak találgatni lehet a „látható, de nem hallható”, s később csak töredékesen rögzített kommunikáció jellegét és tartalmát. A szonett előadásának kezdete egybeesik a női beszélő ábrázolásával: kezdetben csak a gyalogosok nyüzsgését látjuk, s közöttük a piros pólóingés nőt; a kamera utána a feltételezett férjére vált át. Az éppen, társaitól eltávolodva, valamilyen ismeretlen objektum fényképezésébe merül bele. A felvétel és az elhangzó verssorok összekapcsolásából [„Úgy fogok élni, húnek tartva téged,/mint rászédett férj (...) szemed rajtam csügg, míg szived csatangol”]⁴ arra lehet következtetni, hogy hűtlenség gyanújáról van szó, aminek a versben konvencionális trópusok segítségével a szenvedő feleség ad kifejezést. A következő felvételek azonban azt jelzik, hogy amit a férfi olyan örömmel fényképez, az éppenséggel a nő is lehet. A felkínált értelmezés elbizonytalanodik: lehet, hogy a nő beképzelt valamit magának, s a férj csak egy pillanatra egyedül kíván maradni, miközben a kapcsolatuk sértetlen marad. Ez után az egész család kötelező bájmosolyt villantva szelfizik, és a lány kedves arckifejezéssel fordul az anyjához. A szituációt a következő versrészlet keretezi: „de te úgy gyúráttál, hogy arcodat/ ne lakja más, csak édes szerelem/ s bármit tesz benned szív vagy gondolat,/ szemed szava csak édesség legyen.” – a szavak és a kép összjátékát tehát szituációs *ekphrasziszként* foghatjuk fel, amely az értelmező számára a lányt teszi meg a megnyilatkozás alternatív címzettjének. A következő verssor itt is azt a sajnálkozást fejezhetné ki, hogy a gyengéd arc mögött ismeretlen, hozzáférhetetlen gondolatok rejtőznek („Tekintetedbe nem fér gyűlölet,/ így abból nem tudom meg ámulásod”). De hogy is lehetne ez a fiatal lány „Éva almája”, ami „belülről” nem az, mit a felszíne mutat, ahogyan az a következő verssorokban áll?⁵ Martin Hilský kommentárja szerint a metafora kulturális konnotációja a „szép külső – romlott vagy megsértett belső” ellentétét sugalmazza (uo.) – tehát álhatatlanságot, sőt ámulást. Az audiovizuális reprezentáció azonban a verssorok elhangzása után a maga útjait követve folytatódik: a lány távozik, az anya pedig meditatív állapotba merevedik, „egyedül az emberek között”, ami talán a leginkább megfelel a tűnődő szubjektum *lírai szituáltságának*. Utána egymás mellett látjuk a nőket, de *nem együtt*: a lány a mobiljába mélyed, az anya inkább tanácstalanul szemléli a sajátját mint a digitális korszak kellékét, amely bármilyen, még a legközelebbi környezettől való társadalmi izolációnak is okozója és felmentője egyben – a kommunikáció pedig újfent indifferens zörejé alakul át. A kirándulás fotódokumentációjának utolsó felvételei a közösségi hálózatok korszakának időszerű jegyeit hordozzák magukon, a szórakozás minden áron való megosztásának kényszerét jelezve – újabb formájaként annak, ami „belül nem az, mint a felszínen”.

A költeményt nem olvashatjuk másként, mint lineárisan, a video pedig szekvencialitásában nyer értelmet. Az intermedialis megközelítés és a médium

4 A szonettet Szabó Lőrinc fordításában idézzük: *Uő, Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 142. (A ford. megj.)

5 „Éva almája leszel, Gyönyörűség,/ha külsőd nem tölti mézizű hűség.”

potenciáljának kiaknázása azonban megengedi nekünk, hogy a kronológiát megtörve a videofelvételben vagy a verssorok között való ugrálás révén „térképezzük fel” a jelentést. És mivel a „*Literaturbezogenheit*” kiterjeszthető az irodalomtudomány irányába is, idézzük fel a strukturális gondolkodás szövegről adott azon tanítását, mely szerint az egész befolyásolja a részek jelentését, a rész pedig az egész értelmét. Amennyiben a térbeli konstellációkra, a mozgás és a szemlélődés ábrázolására irányítjuk rá a figyelmet (a lány eltávolodik az anyjától, a családtagok érdeklődésének gyújtópontja eltérő), azt látjuk, hogy az audiovizuális összetevő (illetve a befogadó médium) *mediálisan specifikus eszközök segítségével aktualizálja a pretextust* a befogadó számára: A lány eltávolodik az anyjától, és rövid vándorútra indul a High Line-on (a videofelvétel helyszínének kiválasztása is jelentésképző szerepet kaphat), egy sor felvételen csak úgy elvan magában, másra irányul a figyelme, mint a többieké; az „elhagyott” anya tűnődik, medítál. Nem kifejező képe ez a felnőtté vált gyermek szülőktől való elszakadásának, ami mögött tényleg nincs semmilyen gyűlölet vagy árulás, csak eltérő érdeklődés, az önállósodás vágya, egyéni útkeresés? Ami a szonett feltételezett lírai beszélőjének egy fiatalemberhez fűződő, erotikusan színezett rajongásaként fejeződik ki, melyet átsző a múltékonyság miatti aggódás, az a színészi játék és a kameratechnikák hatására először hűtlenség által veszélyeztetett házasságnak tűnik fel, utána az anya lányához fűződő kapcsolatának elbizonytalanodásaként, aki már többé nem nyitott könyv előtte. A pretextus *részleges jelentései* változatlanok maradnak, csak az anyának a felnőtt lánya elkerülhetetlen „elidegenedéséből” és „eltávolodásából” eredő szenvedését fejezik ki, mely a szülőttől az álláspontok átértékelését kívánja meg. Jóllehet a pretextus, tehát a *kiinduló szemiotikai rendszer* megőződik, nemcsak *transzmediációra* és jelentéstöbbletet teremtő *médiumkombinációra* kerül sor, hanem aktualizációra is. A szubjektum identitásának megváltozása és a médium reprezentációs lehetőségeinek nyomatékosítása következtében alapvetően újraértelmeződik az eredeti kommunikációs helyzet, és a *mű globális értelme* más természetű *örökérvényű emberi tapasztalat* irányába tolódik el.

Habár ebben az interpretációban egy, pusztán az irodalomhoz „társított” audiovizuális mű vizsgálatának az eszméjéből indulunk ki, épp a műfaj szerzői realizációjaként felfogott vers értelmezése az, amely legitimálja a 93. *video-sonett* által felkínált aktualizációt. Ez a szonettek szakértőjének és fordítójának, Martin Hilskýnek a kommentárján alapul, aki rámutat arra, hogy a „szonettek *drámai akcióként* foghatók fel. Minden szonett sajátos *előadás* a maga nemében. Shakespeare szonettjei nemcsak jelentenek, hanem *tesznek* is valamit, úgy tekinthetünk rájuk, mint bonyolultan strukturált nyelvre *drámai akcióban*. Ez az akció nem a szonettek cselekményén alapul [...], [hanem] inkább azon, hogy az emberi kapcsolatok, azok feszültségei és paradoxonai drámai személyekként figurálnak vagy ’lépnek fel’”⁶ (kiemelések: M. H.). A lírai

6 Martin HILSKÝ, *Shakespeareovy sonety* = William SHAKESPEARE, *Sonety / The Sonnets*, ford. Martin HILSKÝ, Praha: Torst, 1997, 54.

én, az arisztokrata barát, a fekete hölgy és a költői vetélytárs Hilský szerint „drámai maszkok”⁷. Hasonló felfogásra támaszkodik a kommunikációs helyzet merész értelmezése is a 93. *videoszonett*ben: a gyermeke elkerülhetetlen önállósodását belátó anya fájó érzéseit „a megcsalt férj álarca” mögé rejti.

A „régí nyelven”, de a digitális korszak befogadója számára újszerűen megszólaló mediális termék elemzése megmutatta, milyen haszonnal is járhat az effajta intermedialis megközelítés.

Benyovszky Krisztián fordítása

A fordított részlet eredetijének adatai:

Stanislava FEDROVÁ – Alice JEDLIČKOVÁ, *Teorie intermediality. Zjevnost vztahů, unikavost média* = Richard MÜLLER – Tomáš CHUDÝ a kol., *Za obrysy média. Literatura a medialita*, Praha, Karolinum: 2020, 501–502., 559–561. A részlet címének megválasztásához az utolsó alfejezet címét vettük alapul.

Mgr. et Mgr. Stanislava Fedrová, Ph. D. – doc. PhDr. Alice Jedličková, CSc.,
oddělení teorie, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i.,
Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1, Czech Republic,
fedrova@ucl.cas.cz, jedlickova@ucl.cas.cz.



A Sonet 93 rendezője: Dexter Buell. Szereplők: Nicole Golden (anya), Vivien O' Brien (lány).

14

A Sonet 93 felvételeit Ross Williams, az www.NYSX.org. projekt művészeti vezetője bocsájtotta a rendelkezésünkre – ezúton is köszönet érte.

Közvetlen link: https://www.youtube.com/watch?v=M2y16Fy0mzA&ab_channel=SonnetProjectNYC.

Intermedialitás a bábszínházban

Absztrakt. A tanulmány az intermedialitás jelenségére fókuszál bábszínházi keretben. Az elméleti felvezetőben kitér a médiumok kölcsönviszonyainak különböző formáira, illetve a bábszínházi médiaspecifikusság kérdésére. A tanulmány további része az Amália c. bábszínházi előadás elemzését foglalja magában, melyben helyet kap a pre-textusok és a szöveggönyv interpretációja csakúgy, mint a színpadi produkcióban megképződő mediális interakció vizsgálata.

Színház és intermedialitás. Az intermedialitás lényege a médiumok és művészetek kölcsönviszonya, melyben a médiumok nem csupán összekapcsolódnak, egymás mellé helyeződnek, hanem felülírják, transzformálják, kimozdítják egymást, akár olyan módon is, hogy megkérdőjelezzik a médiumspecifikusságot.¹ A színház olyan mediális gyűjtőhely, mely hibrid jellegéből fakadóan összefoghatja a látáshoz, tapintáshoz, szagláshoz kapcsolódó médiumokat. Az előadás a különböző médiumok integrációja révén befolyással van a néző észlelésére, érzékelő testként való öntudatra ébredésére.² Az új technikai médiumok széles körű elterjedésének következményeképpen Peter Boenisch a színházat az észlelés új módozatainak tréning központjaként fogja fel.³ Deres Kornélia szerint a színház mint médium a színrevitel folyamatában úgy kebelez be más médiumokat, hogy meghagyja saját médiaspecifikus feltételeiket, miközben nem adja fel saját specifikumát.⁴ Eric Bentley definíciója szerint a színház lényege, hogy A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel,⁵ vagyis a színház esetében az esztétikai élvezet a másik nézésében rejlik.⁶ A színházi színész a művészi teljesítményt saját személyiségével nyújtja a közönségnek (ellentétben a filmszínésszel, aki egy technikai apparátus közvetítésével teszi

1 DÁNÉL MÓNICA – SÁNDOR KATALIN, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI BEATRIX – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS – TAMÁS ÁBEL, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 284.

2 DERES KORNÉLIA, *Médiumok színpada. A technológia és intermedialitás színrevitelei*, Irodalomtörténet, 2015/ 4., 435.

3 PETER M. BOENISCH, *coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre*, Theatre Research International, 2003/1, 34-45.

4 DERES KORNÉLIA, *Újtechnológia, újszínháztudomány, újszínházművészet. Digitális tananyag*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013. http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/iii_technologia_jsznhztudomny_jsznhzmvszet.html (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)

5 ERIC BENTLEY, *A dráma élete*, ford. FÖLFDÉNYI F. LÁSZLÓ, Pécs: Jelenkor, 1998, 123.

6 JÁKFAI MAGDOLNA, *A nézés öröme*, https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_Eloadasok_tara/Szinhaztudomany_ma_20011106/Jakfalvi_A_nezes_orem_20011106.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)

ezt), szerepébe belehelyezkedve egyfajta aurát teremt, melybe a néző úgy vonódik be, hogy maga is visszahat a színészi játékra. Az interakcióban a színész alkalmazkodik is a publikumhoz.⁷ A színház tehát élő művészet, amit a nézők és színészek (performerek) közös fizikai térideje (itt és mostja), közös transzformatív jelenléte határoz meg.⁸ Ebben a legalább két test közös jelenlétét feltételező műalkotó közegben az egyik test a valóságostól eltérő virtuális létezését hordoz (jelenít meg), miközben az őt néző valós test értelmezi a látottakat.⁹ A humántudományok testi fordulata (corporeal turn) révén egyre nagyobb hangsúlyt kap az intermedialitás mint érzéki, szenzuális folyamat, mely megtestesült befogadót feltételez.¹⁰ Jákfalvi Magdolna Elisabeth Grosz fizikai korporalitás fogalmára hivatkozva utal arra, hogy a színpadon látottak, a testtel jelzett vagy véghezvitt változások fiziológiai folyamatokat indítanak el a nézőben, ugyanakkor a színház nézőtere is testet alkot, azaz minden néző teste hatással van a körülötte ülőkre, és a színpadon játszó színészeket is befolyásolhatja pozitív vagy negatív értelemben.¹¹

Bábszínház és intermedialitás. A vizuális információnak minden színházi előadásban fontos szerepe van, de a bábjátékban nem járulékos elem, hanem a műalkotás lényege. A bábszínház specifikuma a játszó és néző közös fizikai jelenlétén túl az, hogy a báb átveszi (vagy átveheti) a színpadi szubjektum minden funkcióját. A báb kész struktúra, mely látszólagos autonómiával és függetlenséggel felruházva színpadi alannyá válik, melynek szubjektivitása a céljai megvalósítására törekvő művész akaratától függ. Ez az akarat több alany – az irodalmi alkotás (dráma, szöveggönyv) szerzője, a színpadi előadás alkotója, sőt alkotói, az előadás során fiktív alakokat életre keltő előadóművészek – hierarchikus viszonyrendszerében jut érvényre. A báb a figura tárgyiasult formája, vagyis médium.¹² Roland Schohn szerint a báb legkiemelkedőbb vonása a stilizáltság: minden esetben antropomorf figura, mely elvont formában képezi le az emberi testet és mozgást; a bábok egyrészt felnagyítják, eltúlozzák, másrészt leegyszerűsítik, lecsupaszítják az emberi gesztusokat.¹³ Ennek legfontosabb célja pedig az érzelmek képivé tétele. A stilizáltság ugyan-

7 Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, MÉLYI József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html (A letöltés ideje: 2020. 9.10.)

8 Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó, 2009, 9-25.

9 JÁKFALVI Magdolna, *I.m.*

10 DÁNÉL SÁNDOR, *I.m.*, 285.

11 JÁKFALVI Magdolna, *I.m.*

12 Henryk JURKOWSKI, *Bábok, tárgyak és emberek*, ford. PÁSZT Patrícia, Színház, 1996/6. <http://docplayer.hu/2149673-Xxix-efvolyam-6-szam-1996-junius-foszerkeszto-koltai-tamas.html> (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)

13 Roland SCHOHN, *A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre = Báb játék – Bábjáték*, szerk. Dr. HORVÁTHNÉ FÜLEP Éva, Debrecen: Didakt Kft., 2003, 94.

akkor elidegenítő hatással bír, a befogadó ezáltal érzékeli, hogy nem a valósággal, hanem a valóság szimbólumaival van dolga.¹⁴ (Ezt még a gyermek befogadó is érzi, holott valóságélménye erősebb, belső függetlenedése csekélyebb, mint a felnőtté.¹⁵) A báb tehát projektív tulajdonsággal rendelkezik: az ember lelki tartalmait mintázza.¹⁶ Cristian Pepino a bábművészet helyett az animációs előadás fogalmának alkalmazását ajánlja, melynek lényege, hogy egy személy (bábművész) mozgat-animál egy másik személy (képzőművész) által megalkotott tárgyat.¹⁷ Ebben az esetben figurális bábszínházról beszélünk, melyben a báb képzőművészeti alkotásnak számít, őse ugyanis – történeti és technikai értelemben – a szobor.¹⁸ A bábjáték egy másik formája a tárgyszínház, mely a színpadon jelenlévő színésszel való viszonylatban úgy dolgozik a tárggyal, mint egy drámai figurával.¹⁹ Nem megtervezett, elkészített bábokat használnak, hanem hétköznapi értelemben vett tárgyakat, amelyek kétféleképpen jelenhetnek meg a színpadon: egyrészt eredeti jelentésüktől eltérően, amikor mozdulatsorokat végeznek velük az ember utánzása érdekében – ez a figurális tárgyjáték; másrészt a színpadon előforduló tárgyak megtartják eredeti jelentésüket, de nem kellékként funkcionálnak – ez a funkcionális (vagy ennek alesete a statikus-funkcionális) tárgyjáték. Ebben az esetben az animációt a tárgy fizikális adottságaiból, formájából jövő mozdulatsorok határozzák meg.²⁰ A bábosok azért helyettesítik különféle bábjaikat tárgyakkal, hogy gazdagabbá tegyék kifejezőeszközeik készletét. Mind a bábok, mind a tárgyak az anyagi világ produktumai, a valóság részét képezik, miközben azt az illúziót keltik, hogy a képzelet szüleményeiként más minőséget képviselnek. A nézők tudatosítják ezt a kettősséget, elfogadják a két világ közti vándorlást.

Előadáselemzés. A továbbiakban az Amália c. bábszínházi előadás elemzésére történik kísérlet, melynek bemutatója 2009. február 8-án volt a szombathelyi

14 BENCsik Orsolya, *Megszólal a "megismerhetetlen", Bábok és babák, mint a lélek szócsövei* <http://www.apertura.hu/2012/nyar/bencsik-megszolal-a-megismerhetetlen-babok-es-babak-mint-a-lelek-szocsovei> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)

15 GABNAI Katalin, *A legkisebbek színháza*, Színház, 1988/2. <http://docplayer.hu/2849769-Tartalom-gabnai-katalin-keleti-istvan-nanay-istvan-csaki-judit-tarjan-tamas-stuber-andrea-vendegjatek-csizner-ildiko-negyszemkoztszentgyorgyi-rita.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)

16 Roland SCHOHn, *I.m.*, 102.

17 Cristian PEPINO, *Maeterlincktől Argheziig, Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe*, ford. NOVÁK Ildikó, *Art Limes*, 2013/3., 71.

18 Kocsis Eszter, *A lónak a lába, avagy miért is képzőművészeti alkotás a báb?* Új-Kor, 2020.3.21. http://ujkor.hu/content/lonak-laba-avagy-miert-kepzumuveszeti-alkotas-bab#_ftn2 (A letöltés ideje: 2020. 9. 7.)

19 Karel MAKONJ, *Od loutky k objektu*, Praha: Pražská scéna, 2007, 126.

20 ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai, Doktori értekezés*, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017, 19. http://www.takey.com/Thesis_372.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)

Mesebolt Bábszínházban. Az előadás alkotói: Gimesi Dóra – dramaturg, Sipos Katalin és Sisak Péter – látvány, Alpár Balázs – zene, Nemes Zsófia – mozgás, Tengely Gábor – rendező, Badacsonyi Angéla, Veres András, Kovács Zsuzsanna – játszó. A választást egyrészt az indokolja, hogy e színpadi műalkotás a kortárs bábjáték megújítására irányuló törekvések egyik jelentős állomásának számít,²¹ másrészt a médiumok kölcsönviszonyainak vizsgálatához is termékeny talajt biztosít.

A bábszínházi előadások feltételeznek egy szöveggönyvet, s mivel a bábozásnak nincs klasszikus drámairodalma, a bábirodalom szinte kizárólag adaptációként jön létre. Ez azzal is magyarázható, hogy a bábszínházi szöveg eleve számol a választott bábtechnika (a báb fizikuma, mozgathatósága) sajátosságával, ugyanakkor a bábtechnika csapdába is ejtheti a szöveget, mert csak az adott koncepció szerint válhat érvényessé.²² Nánay István az adaptációt nem csupán egy történet színpadra igazításának tekinti, hanem újraalkotásnak, sőt, új mű létrejöttének is tartja. A kortárs bábdarabok felkérésre, konkrét társulat vagy előadás számára készülnek, s általános gyakorlattá vált, hogy a szöveggönyv végleges formáját a próbafolyamat során nyeri el.²³ A szövegbe kódolt bábtechnika miatt kevés az újrafelhasználható szöveggönyv. Gimesi Dóra az előadást fenyegető veszélyekre is felhívja a figyelmet: egyrészt a technikai bravúrok felülkerekedésére, másrészt a szituációra rátelepedő indokolatlanul nagy szövegmennyiségre.²⁴

18 Pretextus: meseszöveg. Az Amália c. előadás szöveggönyvének pretextusai Boldizsár Ildikó meséi: az *Amália*, az *Amália és az esők*, a *Mindenkivirága*, a *Világ-síró asszony*, valamint a *Csillagnéző fiú*.²⁵ Az irodalmi mesék jellegzetessége, hogy intertextuális kapcsolatokat építenek a népmesei hagyománnyal (alműfajok, szüzsé, eukatasztrófa, mesei szerepkörök, csodához való viszony tekintetében),²⁶ ugyanakkor az újíráás során kortárs kontextusba helyeződnek

21 Ezt az is bizonyítja, hogy 2009 májusában az V. Gyermekszínház Szemlén „A műfaj kimagasló előadása” diploma mellett megkapta a szemle fődíját, az ASSI-TEJ Magyar Központja által alapított Üveghegy-díjat, valamint az Oktatási és Kulturális Minisztérium díját is.

22 GIMESI Dóra, *Háromdimenziós hősök, A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése, Doktori értekezés*, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016, 6–7.

23 NÁRAY István, *Boldogságkeresők, avagy mit keres itt egy mókusz? = dráMAI mesék 1. Régi magyar történetek*, szerk. MARKÓ Róbert, PAPP Tímea, Győr: Vaskakas Bábszínház, 2014, 10–11.

24 GIMESI Dóra, *I.m.*, 13.

25 BOLDIZSÁR Ildikó, *Amália álmai. Mesék a világ legszomorúbb boszorkányáról*, Budapest: Lánchíd Kiadó, 1991. Az *Amália*, az *Amália és az esők*, valamint a *Mindenkivirága* bekerült Boldizsár Ildikó *Boszorkányos mesék* (Budapest, Móra, 2006) c. gyűjteményébe is.

26 PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*, Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2015, 110.

a motívumok és figurák. A mesekutató és meseterapeuta Boldizsár Ildikó Amália-történeteiben a varázsmesei archetipusok és motívumok konkrét tér-idő koordináták nélkül lépnek mai kontextusba, méghozzá úgy, hogy a szereplők nem más mesei hősökkel, hanem saját magukkal, pontosabban saját szerepkörükkel, funkciójukkal kerülnek összetűzésbe.²⁷ A történet így a háttérbe szorul, a külső cselekményről a belső eseményekre helyeződik a hangsúly. A hős(ök) reflexiói, vívódásai, érzelmei, válságai válnak az ábrázolás tárgyává. Ez hatással van a jellemábrázolásra is: míg a népmese hősei egy közösség tipizált képviselői, kétpólusú értékrendben helyezhetők el (jók és gonoszak), kétely nélkül vágnak bele céljaik megvalósításába, elnyerik méltó jutalmukat/büntetésüket, addig az irodalmi mesék figurái individualizáltak, jellemük összetett, változásra képes, a katarzist a belső válság megszüntetése (metamorfózis, megsemmisülés) vagy a meg nem alkuvás, a kívülállás sikere válthatja ki.²⁸ Boldizsár meséi így a sajátos szomorúmise kategóriájába is beilleszthetők, mely szövegtípus főképp a népmesei szüzsé zárlatán hajt végre korrekciókat: eukatasztrófa helyett szomorú (a vágyott értékekről való lemondás vagy akár elmúlás) végkifejtetbe fut, illetve a cselekvő, aktív hősök helyett passzív, meditatív, sorsszerű életet élő főhőst szerepeltet.²⁹

A szövegeknyv megírása során Gimesi Dóra az *Amália* c. mesére támaszkodott leginkább. Az Amália-szövegek központi figurája a címszereplő nőalak, varázsmesei szerepkörét³⁰ tekintve ellenfél, boszorkány. Legfőbb funkciója a hős akadályozása, üldözése, a károkozás. Ugyanakkor ellentmondásos figura, hiszen titkos tudás birtokosa: képes az alakváltásra, oldásra, kötésre, gyógyításra, jövőbe látásra, pozitív és negatív értelemben egyaránt befolyásolhatja az útjába kerülők sorsát. Mindez rendkívüli erővel és hatalommal ruházza fel. Általában félelmet kelt, hiszen kiismerhetetlen törvényei miatt kiszámíthatatlan a viselkedése. Nem tűri az alávetettséget, a vereséget, így a többi mesefigura kiszolgáltatottá válik, ha a közelébe kerül, netán konfliktus alakul ki köztük. Boldizsár Ildikó Amáliája rendelkezik a boszorkány fentebb felsorolt hagyományos tulajdonságaival: mint a vajákos asszonyok, ismeri a füvek gyógyhatását, szépségével és bűbájosságával magához édesgeti a gyanútlan idegeneket (vagyis femme fatale-ként viselkedik), de hamar megunja társaságukat, s aki csalódást okoz neki, bosszúból elvarázsolja. Csakhogy mindez már inkább terhére van, semmint örömmel töltené el: személyében egy megfáradt, kiábrándult, enervált (sőt a mese felütésében megöregedett) boszorkánnyal találkozhatunk. Magányának feloldását olyan társ felbukkanásától várja, akit nem a varázsereje hatalmával szerez meg, hanem személyisége varázsával nyugöz le. Ennek elemei a természet szépségeiben való feloldódás képessége, a füvek és a mesék gyógyító

27 GIMESI Dóra, *I.m.*, 75.

28 BOLDIZSÁR Ildikó, *Varázslat és fogyókúra*, Debrecen: Didakt, 1997, 121.

29 PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Kontúrkísérletek. A kortárs irodalmi mese vázlatok*, Kézirat. Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2021, 49-50.

30 PROPP, Vlagyimír Jakovlevics, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Osiris – Századvég, 1995, 33–78.

hatásának ismerete, a hétköznapok apró csodáinak felfedezése, a másik iránti feltétlen érdeklődés és elfogadás. Amália tesz egy próbát: az utoljára betoppanó királyfit egy saját magáról, illetve kettejükéről szóló mesével igyekszik magához édesgetni. A királyfi azonban belealszik a mesébe, majd reggel továbbáll, hogy szerepkörének megfelelően teljesítse feladatát: megkeresse és feleségül vegye álmai királykisasszonyát. Amália belerokkan a kudarcba: hirtelen megöregszik, környezetét elhanyagolja. Egy napon azonban arról értesül, hogy a királyfi unatkozik a tökéletes(nek hitt) királykisasszony mellett. Amália azonnal a segítségére siet: mindenekelőtt befejezi a korábban megkezdett mesét, s ezzel a mesébe szőtt mesebetéttel emlékezteti a királyfit élettörténetének darabjaira, a megglazult személyes viszonyulásokra, az elhanyagolt lelkiismeret hangjára.³¹ Vagyis szembeesíti a királyfit a tradicionális mesezárlat felborulásával: a boldogan éltek, míg meg nem haltak hamis ígéretével, pontosabban érvénytelenségével. A királyfi azonban a változástól tartva ragaszkodik szerepköréhez, hiszen ez a kényelmesebb választás. Ekkor Amália, látva a királyfi és a már feleséggé vált királylány idilljének kiüresedését, ahelyett, hogy csáberejével elhódítaná, pontosabban visszaszerezné a királyfit, inkább csodálatos virágok ültetésével próbál színt vinni a kapcsolatba, majd visszavonul magányába. A történet kezdetén akár a szerelmi háromszög felállítását is vállaló, ám társkeresésben folytonos kudarcot valló, s emiatt melankóliába süllyedő boszorkány végül megtalálja életfeladatát: mesékkel és növényekkel gyógyítja a segítségért hozzá fordulókat. Amália voltaképpen a manapság trendi szingli életmódot példázza: munkájának (karrierjének) szenteli minden energiáját, s inkább elfogadja a magányt, semhogy a konvenciókat, vélt szabályokat betartva olyan társsal éljen együtt, akivel csak a megszőkás köti össze. Amália alakjának irodalmi előképe lehet Lázár Ervin Legkisebb boszorkánya, aki szerelmi fellángolásában szerepkörét megtagadva segíti Király Kis Miklóst. Amália és a királyfi viszonya transzmediális kapcsolatba lép Kirké és Odüsszeusz történetével: Kirké is szépségével és intellektusával varázsolja el a hős férfit, mint Amália a királyfit, szerelmük valódi szerelem, amit az is bizonyít, hogy Odüsszeusz e kalandja során nem belső készíttetésre, hanem leginkább a társai nyomására kel a hazafelé vezető útra. Igaz, sorsa (szerepköre) is ezt írja elő, mint ahogy a királyfi is szerepkörének megfelelően igyekszik a királylányhoz, hogy feleségül vegye.³² Andersen Kis hableánya abban a tekintetben mutat rokonságot Amáliával, hogy képes lemondani a szeretett lény boldogsága érdekében saját szerelmének beteljesüléséről.

Szövegkönyv. Gimesi Dóra író, dramaturg egy interjúban arról beszélt, hogy a bábszínházi alkotófolyamatban a rendező vizuális koncepciója és a tervező által kitalált bábtechnika mellett a szöveg minőségére hosszú időn keresztül nem fektettek nagy hangsúlyt. A kétezres évektől vált elterjedtté az a gyakor-

31 BÁLINT Péter, *Meseértés és értelmezés, A Kárpát-medencei népmeseahagyomány hermeneutikai vizsgálata*, Hajdúböszörmény: Didakt Kft., 2013, 127.

32 GIMESI Dóra, *I.m.* 77.

lat, hogy írókat is bevontak egy-egy előadás megalkotásába,³³ és fellépett egy friss szemléletű (gyakran rendezői, tervezői, színészi szerepet is vállaló) generáció, melynek tagjai (Dobák Livia, Gimesi Dóra, Schneider Jankó, Láposi Terka, Kolozsi Angéla és mások) íróként-dramaturgként a termékeny újraértelmezés mellett a nyelvi invenciózusságra is törekednek, a szórakoztatáson túl a közönség esztétikai ízlését is formálják. A bábszínházakban hangsúlyt kapott a kortárs gyermekirodalom, valamint megjelentek a tabutémákat feldolgozó „problémadarabok”.³⁴

A forgatókönyv műnemek közötti határátlépéssel jön létre: a(z) epikus mese narratíváját a dráma kizárólagos nyelvi formációi, a Név és a Dialógus, valamint a szerzői instrukció váltja fel.³⁵ A dialógus a szereplők párbeszéde, a szerzői utasítás vagy didaszkália pedig a drámai akció leírása, mely szerint a rendező instruílja a színészt, aki eljátssza a drámai karaktert.³⁶ Maga a „történet az alakok közötti interperszonális viszonyokban létező történet,”³⁷ a dráma állandója pedig a jelen időben változó viszonyok.³⁸

Boldizsár Ildikó Amália-meséi látványos fordulatokban nem bővelkednek, viszont figuráinak belső konfliktusa, vagyis az archetípus és személyiség küzdelme kiváló drámai helyzetet teremt.³⁹ Ennek felismerése nyomán dolgozták ki az alkotók a színpadi megvalósítás formáját: a figurák megkettőzve, báb- és emberi alakban jelennek meg. A drámai eseményeket Gimesi keretbe ágyazta, melyhez az *Amália és az esők* c. mesét választotta. Ennek a szövegnek központi témája a magány: mivel a főhősnek nincs esélye tartós emberi kapcsolatot létesíteni, egy természeti jelenséggel, az esővel barátkozik. A nyitányban ezért az eső dala szól, vagyis ismét egy műfaji határátlépést tapasztalunk: a játékra szólító lírai szöveg hangutánzó és hangfestő szavak stilisztikai hatását kiaknázva atmoszférateremtő erővel bír, mely nem csupán a játszópajtást hívogatja, hanem gyorsan bevonja a nézőt az előadás játékos világába. A darab zárlatában is Amália és az eső kettőse van a színen, az eső ebben az esetben látványelemként, a lírai szöveg pedig Amália belső harmóniájának visszaállítását és jövőbeli terveit foglalja magában. Ezzel feloldódik a főhős kudarcélménye, s a nézők sem hiányérzettel állnak fel.

33 PAPP Tímea, *Gimesi Dóra és a szakma csodái*, <https://fidelio.hu/gyerek/gimesi-dora-es-a-szakma-csodai-77077.html> (a letöltés ideje: 2020.9.24.)

34 GIMESI Dóra, *Dinamikus változásban, Gyerekszínházi körkép – 2021*, Dinamikus változásban - IGYIC (A letöltés ideje: 2021. 2.26.)

35 BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Budapest: Béda Books Kiadó, 2002, 207.

36 GALUSKA László Pál, *Bábjáték a gyermekkultúrában ... dramaturgiai nézőpontból*, Gradus 2019/4., http://gradus.kefo.hu/archive/2019-4/2019_4_CSC_004_Galuska.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)

37 BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Budapest: Balassi Kiadó, 1996, 25.

38 BÉCSY, 2002, 10.

39 GIMESI, 2016, 79.

A mesedráma közbülső része három szerkezeti egységre tagolható. Az első szakasz monodráma jellegű: Amália egyedül van a színpadon, monológja nyomán megismerkedünk karakterével, habitusával, kibomlanak élettörténetének legfontosabb eseményei, valamint pillanatnyi válsága. Kihangosított gondolatait egyrészt az esőhöz, másrészt pöttös bögréihez intézi, utóbbiakkal – akikről kiderül, hogy elvarázsolt királyfik – beszédbe is elegyedik, ezzel a humor számos lehetőségét aknázza ki. A második szakaszba lép a királyfi, akit Amália teával kínál és mesével marasztal. A *Csillagnéző fiú* mesebetét a csábítás eszköze, tematikailag a társkeresést, párválasztást példázza. A boszorkány nem jut el a mese végéig, mert a királyfi, mint az esti mesét hallgató gyermek, elalszik közben. A csábítás azonban nem sikeres, mert a királyfi felriadva tudatosítja eredeti célját. A varázserejét latba vető, királylánnyá változó Amália még inkább szembesíti feladatával, ezért gurul dühbe és szór rá átkot (nem akarja többet látni), mielőtt faképnél hagyja. Amália magányát, világfájdalmát dalban panaszolja el: a lírai szöveg a Világ-síró asszony meséjét sűríti össze. A harmadik szakaszban egy üzenet kibillenti Amáliát keserűségéből. Útnak indul, hogy felkeresse és megvigasztalja a boldogtalan királyfit, aki csalódik a szép, de rideg királylányban. Átváltozási képességét érvényesítve katicabogár, madár és macska alakjában próbálja felvidítani a királyfit, kommunikációjuk egyoldalú (a királyfi nem ért az állatok nyelvén). A sikertelen kísérlet után virágokat ültet a palota kertjébe, miközben egy csapásra megöregszik. Az előszövegben az öreg boszorkány idézi fel fiatalságának nagy csalódását, itt később kerül sorra az öregedési folyamat, ami gyakorlatilag magyarázatot is ad arra, miért nem teljesülhet be a boszorkány és a királyfi szerelme. A királylány a virágok látványától jókedvre derül, ez támogatja a királyfit döntése meghozatalában: bár Amália emléke erős nyomokat hagy a lelkében, kitart a királylány mellett, vagyis ragaszkodik eszményéhez / rögeszméjéhez. Amália hazatér, újra találkozik megbízható barátjával, az esővel. Az eső a fájdalom, szomorúság, keserűség nyomán fakadó könnyeket vizualizálja, ugyanakkor a megtisztulást is szimbolizálja: Amáliáról lemossa a boszorkányságot, és a régóta vágyott hétköznapi életbe segíti át.

Előadás. A színház élő műfaj, de a technikai rögzítés lehetővé teszi a régebbi, másorról levett előadások archiválását, a technikai médiumok révén pedig hozzáférhetőségét. A felvétel természetesen nem ad(hat)ja vissza maradéktalanul a helyszínen átélhető élményt már csak azért sem, mert a kamera irányítja a tekintetet, leszűkítheti a látóteret, s nem feltétlenül tesz láthatóvá minden apró részletet. A szombathelyi Mesebolt Bábszínház Amália c. produkcióját a 2009-es Gyermekszínházi Szemlén Takács Vera rögzítette.⁴⁰ A továbbiakban az előadást ennek a felvételnek a segítségével vizsgálom.

Az Amália c. előadáshoz a kortárs bábszínházban egyre inkább elterjedő kevert fajú bábszínházi formát választották az alkotók, melyben a mozzatok és

⁴⁰ A felvétel elérhető a következő linken: <https://www.youtube.com/watch?v=iJ2VU39QN0k>. (Utolsó letöltés: 2020. 9. 24.)

mozgatottak egyaránt láthatók a színpadon. A báb az ilyen típusú bábjátékban voltaképpen a mozgató és mozgatott összetett szimbiózisából bontakozik ki. A két alak vagy eggyé válik a néző tudatában, vagy eltávolodik, összetűzésbe kerül egymással (vagyis akár önmagával). Ez a forma kiváló alkalom a bábszínházi tragikum és komikum lehetőségeinek kiaknázására.⁴¹

A főszereplők alakjához Sipos Katalin bunraku bábokat tervezett. A japán bábművészeti hagyományból átvett bábtípus nagy méretű (egy-másfél méter magas), ruhája, arca aprólékosan kidolgozott (olykor még a szemöldököt is tudják külön mozgatni). A bunrakut általában három ember hozza mozgásba rendkívül összehangolt munkával. Az Amália esetében egy mozgató kelti életre a bábót, mely a mozgató kicsinyített (gyerek méretű) másaként jelenik meg (ugyanolyan vagy nagyon hasonló az öltözeke is, személyisége is) – ez lehetővé teszi egyrészt a mesei és a valóságos sík váltogatását, másrészt az archetípus és a személyiség konfliktusának bemutatását. A báb képviseli az archetípust (boszorkány, királyfi, királylány), mozgatója pedig a szerepkörbe kényszerített egyéniség reflexióit tárja fel.⁴² A bunraku mellett a tárgyjáték is helyett kapott az előadásban: a nevesített pöttyös bögrékről hamar kiderül, hogy voltaképpen a korábban elvárásolt királyfiak, a polcon és az asztalon hol „maguktól” mozognak, hol Amália személyesíti meg őket jellegzetes karakterekként. A piros pöttyös bögre kisebb és nagyobb méretben is megjelenik: a nagyobbat a színészek használják, a kisebbőt a bábok isznak. Az előadás harmadik szakaszában – közvetítő szerepben – megjelenő állatokat is használati tárgyak keltik életre: a katicabogarat az apró pöttyös bögre, a madarat egy pár kesztyű, a macskát a szörmegalléros kabát – mindez azt sugallja a gyerek befogadó számára, hogy bármilyen tárgy játékszerré válhat, és nem csupán a színpadon.

Az előadás képi világát alapvetően befolyásolja a játékos (akár színész, akár báb) teste, jelmeze, mozgása. Az Amáliát megformáló fiatal színésznő világos alsóruhában (hálóing vagy kombiné) jelenik meg az alvás és ébrenlét közötti állapotban, ugyanakkor a fedetlen karok, lábak jelezhetik azt is, hogy egy nem kívánt szerepből (történetesen a boszorkányságból) igyekszik kivetközni. Fűzöld, apró pöttyös, vagyis teljesen hétköznapi ruhát ölt magára, ebben látjuk az előadás jelentős részében. A pöttyös geometrikus mintaként vidám hatást kelt, mi több, attribútummá válik, egyrészt más Amáliához köthető tárgyakon is megjelenik (takaró, bögrék), valamint az eső dalában is történik rá utalás (a vízfelületen esőcseppek által okozott körök), de a nőiességének és önazonosságának is a szimbóluma. A más ruhaminta választása identitásából akár ki is billentheti (ezt példázza a burleszkszerű jelenet a vetített mintákkal). Az Amália-báb öltözeke szinte teljesen azonos színben, anyagban, szabásmintában, apró eltérés a piros pöttyös cipő, a ruha fényes szalagból való kötője és a hajszín (a színésznő sötétbarna, a bábé – boszorkány mivoltát hangsúlyozandó – vörös). Amália egy csapásra bekövetkezett megöregedését bábcserre jelzi: a fiatal Amália kócos vörös haját lesimított, kontyba kötött ősz haj, zöld pöttyös ruháját

41 GIMESI Dóra, 2016, 71.

42 *Uo.*, 79.

sötétbarna, de ugyancsak pöttyös ruha váltja fel. A királyfit alakító fiatal férfi színész öltözéke a zöld és barna árnyalataival némiképp igazodik Amáliaéhoz, lezseren sportos nadrágban, kapucnis dzsekiben, csíkos pólóban jelenik meg (a csíkos ezúttal a fiú/férfi tartozéka), a királyfibáb ruhája hasonló, a fején azonban kapucni helyett mesebeli szerepéhez illően korona van. A királynő figurát játszó, feltűnően sminkelt színésznő és bábja hosszú ujjú testhez álló ciklámen dressze és rózsaszín tüllszoknyája miatt erősen elüt a másik két figurától, a mesterkélt benyomását kelti.

Az események két térben zajlanak, melyek megjelenítéséhez forgószínpadot alkalmaztak a tervezők. Az egyik tér Amália kunyhójának enteriőre: a barátságosan kicsi szoba a főszereplő szertelen mozdulataihoz olykor egyenesen szűknek bizonyul. Berendezési tárgyai falusi konyhát idéznek: egy kredenc, egy szék, egy hokedli, melyek funkciója variabilis (a kredenc polca az Amália-báb és az elvarázolt királyfiak fekvőhelye, a hokedli asztal és ágy is), valamint egy bádóg felmosó vödör. A meleg színekkel foltosra festett falon berámázott családi fotók, tájképek, csendéletek sokasága. A bútorok uralkodó színe a zöld, ez a szöveg szintjén többször hangsúlyozott természetközelséget is jelzi. A tárgyak állandó mozgásban vannak, ami Amália dinamikus személyiségét tükrözi. A másik tér a királykisasszony palotájának (polgári szalonra emlékeztető) terme, mely a bútorok elrendezésében egyrészt hasonlít Amália kunyhójára: a vitrin és a fotel ugyanazon a helyen áll, mint a kredenc és a szék, hokedli (a királynőbáb is a polcra kerül elő, mint az Amália-báb), ugyanakkor a bútorok formában és színben a két világ jelentős különbségeire hívják fel a figyelmet. Amália rendtelenségig zsúfolt tere étellel teli és nyitott (mint a nyitott polcú zöld kredenc a mulatságosan mocorgó színes pöttyös bögrékkel), a királynő termében (szalonjában) kínosan steril rend és mozdulatlanság uralkodik (ennek képi erősítése az üvegajtóval zárt fehér vitrin a porcelán nippekkel). Amália felmosó vödörnek és takarítást szolgáló rongyainak tárgyi megfelelője a hosszú nyelű fehér tollseprő, amit a királynő hatalmi eszközként (irányító, fenyítő pálca) használ. Itt is van kép, de Amália kuckójától eltérően csak egyetlen, és nem a falon, hanem a zárt vitrinben: a királynőbáb bekeretezett portréja nem csupán díszítő funkciót tölt be, hanem azt is jelzi, hogy a narcisztikus királynő megközelíthetetlen, de uralja (szemmel tartja és irányítja) a terébe belépőket. A két világ látványa befolyással van a nézőre: a rend, a letisztult formák (a tapéta virágmintájára rímelő fotelkárpic), a pompa ridegsége miatt szívesen tér vissza a királynő szalonjából Amália kaotikusan bensőséges szobájába.

A bábokat életre keltő színészek mozgása sok minden elárul a szereplők karakteréről. Amália-boszorkány szertelen, gyors, szenvedélyes mozdulatai kivetítik nemcsak szeszélyes, kiszámíthatatlan természetét, hirtelen kedélyváltásait, hanem a belső válság okozta alapvető zaklatottságot is, ugyanakkor játékos gesztusai humoros hatást kelteve oldják is a feszültséget (bújócska a takaró alatt, a képzeletbeli pókfonál vicces feltekerése, a bögrék animálása, megszólaltatása, a burleszk mozgási konvenciói), varázstudományának érvényesítéséhez pedig jellegzetes mozdulatokkal él (csettintés, rámutatás, kézrátétel). A báb a legtöbb esetben azonosul, de előfordul, hogy kettéválik a szerep: a mozgató bizonyos helyzetekben gesztusok segítségével „neveli” vagy utasítja moz-

gatottját, illetve a bábot elengedve a vágy teljesülését játssza el (főképp a csábítás jeleneteiben). A gazdag színészi mimika összetett jellemet, színes egyéniséget rajzol ki. Az öreg Amália-báb nem csupán az öltözékével, hanem lelassult mozgásával is hangsúlyozza a bekövetkezett változást. A mozgató és mozgatott királyfi egyaránt Amália ellenpólusa: lassú, félszeg, mulatságosan esetlen (átesik a küszöbön, beszorul a felmosó vödörbe, kekszes mutatóványai félresikerülnek). Mozgása ráadásul éles ellentétben van mindazzal, amit szóban mantráz (sietnie kell, határozott célja van, aminek eléréseért mindent elkövet). Ugyancsak elbizonytalanodik a királylánnyal való kapcsolatában is a sorozatos elutasítás, kapcsolati kudarc következtében. Míg Amália és a királyfi természetes és esendőségükben hiteles gesztusai rokonszenvet ébresztenek a szemlélőben, a királylány rezzenéstelen arca, teátrális (a balett, operett műfaji kódjait parodisztikusan érvényesítő) mozgása elidegenítő hatást vált ki.

A (báb)színházi előadás meghatározó eleme a látványon kívül a hangzás, ami a szereplők beszédéből/énekéből, a kellékként jelen levő tárgyak okozta zörejekből, illetve zenei betétekből, effektusokból áll össze. Az Amáliát megformáló színésznő kellemes hangszíne szimpátiát vált ki a nézőben, annál is inkább, mivel érzelmek, vágyak és indulatok széles skáláját képes reprezentálni a hanglejtés, a hangerő és a tempó tudatos és érzékeny váltogatásával. A hangszín elváltoztatásával, mélyítésével, beszédhibák alkalmazásával gyors szerepváltással ad karaktert a bögréinek, illetve a kifigurázó hangtorzítással játékba hozott királylánybábnak. Az előadás két fontos pontján Amália meséléssel próbálja magához édesgetni a királyfit. A mese nemcsak a csábítás eszköze, hanem sorstörténeti párhuzamként vagy példázatként is funkcionál. A mesét az Amália-báb kezdi, de hangjára rácsúszik a hangfelvétellel rögzített, hangszóróból szóló mesemondás, ami a hangerő és a visszhangosítás révén azt az illúziót kelti, hogy a hang mindenhol érkezik, szinte körülöleli a nézőteret. A mesélő feltehetően az Amáliát megformáló színésznő, de a lassú, kissé elmélyített, mesei rituálét idéző vagy kísérelő hang különbözik a színpadon hangzó beszédétől, így vonja be a nézőt a mesei vagy álmvilágba egy titokzatos személy. Ugyanez a titokzatos felvett hang szól, vagyis ismétlődik a szalon-jelenetben, amikor a királyfi a mese végét kéri az öreg boszorkánytól (ami megerősíti döntése helyességében). A királyfi beszéde szándékoltan egyhangú, ami jelzi mesei funkciójába zártságát; az érzelmek csak kivételes pillanatokban, rövid időre képesek áttörni az önfegyelem cellafalán. A királylány színre lépésekor hosszú percekig nem szólal meg (a mozgató is bábfunkciót kap), némasága (rezzenéstelen arcával együtt) a megközelíthetlenségét sugallja. Majd groteszk sipító-sipító hangot bocsát ki zárt ajakkal, melynek segítségével a másik két figurához való gyanakvó, sértődött vagy ellenséges viszonyát fejezi ki. A királylány némaságát (ridegségét) az Amália ültette virágok látványa töri meg mintegy varázstűtésre: ekkor énekben fejezi ki örömteli rácsodálkozását. Egyetlen virágnevet ismét az operett dallamvilágába ágyazva, az ária díszítéseit és zárlatának megoldását alkalmazva, ami parodisztikus hatást kelt. A „feloldódást“ követően torzított, természetellenesen magas hangon cseveg az Amália-bábbal, ami egyszerre mulatságos és idegesítő.

Az előadáshoz komponált zene hol pusztán hangulati aláfestésként funkcionál, hol drámai erővel érzékelteti a belső történeteket, a hétköznapi és mesei síkok változását. Amint már fentebb is volt szó róla, két dal keretezi a történetet. A nyitányban a reális látványként megjelenített, vagyis a színpad elején elhelyezett edényekbe csöpögő eső(víz)höz hangszóróból megszólaló női énekhang kapcsolódik, helyenként vokállal kiegészítve, igazodva a megszaporodó esőcseppekhez. A sejtelmesen kezdődő, majd vidám indulóban végződő dallam sikerrel bevonja a nézőt az előadás világába. A továbbiakban az egyes szereplőkhöz hangszerek, illetve visszatérő dallamok, dallamfoszlányok társulnak: Amáliához pl. a legtöbb helyen zongora- és madárdalkíséretes fuvola, a királylányhoz, míg csupán vágykép vagy emlék, kecses, halk harangjáték, mikor azonban beteljesült vágy, ám elérhetetlen harmónia, harsány szimfonikus zenekar. A királyfi Amália búvkörébe vonódását fuvolafutamok, haragját és átkát a zongora alsó regisztereiben megszólaltatott expresszív drámai akkordok erősítik, a királylány oldalán elnyert illuzórikus boldogság pedig a csendben nyer „beszédes“ kifejezést. Amália köré zeneileg is változatos világ teremődik, az említettekén túl pl. a mesebetéthez az előadás mindkét pontján zongorán megszólaltatott lágy dallam és lassú, megnyugtató, ringatást idéző ritmus illeszkedik. Az érzelmek, kedélyállapotok rapszodikus váltásainak komolysága olykor felfüggesztődik, ilyen az útra kelés előtti ruhapróba filmburleszkszerű zongorakíséretes jelenete, amit varázsolt-vetített ruhaszövetminták és bizarr taglejtések tesznek még komikusabbá. A zárlatban Amália énekbe foglalja életfilozófiáját: a korántsem fülbemászó, de nagyon izgalmas, kortárs harmóniakra építő dallam mély tónusokból indul egyre magasabb fekvésbe tartva, ami kifejezi az életválságból való kikerülés lehetőségét vagy reményét, s felidézi a kezdőkép esődalát is.

A színpadon megképződő hangokat felfogja és kiegészíti a nézőtér akusztikája: a nézők jelenlétét a testfunkciók működése (köhögés, tüsszentés, orrfúvás), valamint a színpadi történetek kiváltotta reakciók (főképp nevetés) bizonyítja. Ugyan a bábjáték a meséhez hasonlóan nem kizárólag gyermek befogadót feltételez, a bábszínházi előadások elsődleges nézője általában mégis az óvodás vagy kisiskolás korú gyermek, aki felnőtt kísérettel ül be a nézőtérre. Így nem ritka, hogy a szöveg bizonyos elemei a felnőttekhez szólnak. Ez tapasztalható az Amália c. előadás felvételén is. A felcsendülő nevetés inkább felnőttek hangjából áll össze, a basszusok és baritonok kissé el is nyomják a női és gyermeki kacajt, ugyanakkor feltételezhető, hogy az előadás finom szöveges utalásai és a játszók gesztusai számtalanszor inkább a felnőtteket készítetik tetszésnyilvánításra. A közönség gyakori és megfelelő szöveghelyhez vagy gesztushoz kapcsolódó reakciói érezhetően lendületet adnak a játszóknak. A nézőtérrel gyermeki hangokat is rögzített a felvevőgép: a nézőtéri szabályokat nem minden gyermek képes betartani, különösen akkor, ha intenzív élményben van része, vagy ha nem pontosan érti a színpadon zajló eseményeket. Ilyenkor hangot ad bizonytalanságának, értelmez, megerősítést vár, kérdez, ami egyrészt az életkorra való tekintettel megbothsátható, másrészt szintén reakciókat vált ki a körülötte ülőkből, akik (különösen a szülők) így sajátos kettős színpadot érzékelnek.

Összegzés. A (báb)színház különböző médiumok formáit, reprezentációs technikáit, konvencióit mutatja fel, miközben a médiumok interakciója során létrejövő élő eseményben számít az előadók és nézők kölcsönhatására, játékba hozza a nézők érzékelését, tudatosítja az audiovizuális élmények összetettségét.

Irodalom

- BÁLINT Péter, *Meseértés és értelmezés, A Kárpát-medencei népmeseahagyomány hermeneutikai vizsgálata*, Hajdúböszörmény: Didakt Kft., 2013.
- BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Budapest: Béda Books Kiadó, 2002.
- BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Budapest: Balassi Kiadó, 1996.
- BENCSIK Orsolya, *Megszólal a "megismerhetetlen". Bábok és babák, mint a lélek szócsöve*, Apertúra 2012 nyár. <http://www.apertura.hu/2012/nyar/bencsik-megszolal-a-megismerhetetlen-babok-es-babak-mint-a-lelek-szocsovei> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, MÉLYI József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html (A letöltés ideje: 2020.9.10.)
- BENTLEY, Erik, *A dráma élete*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Pécs: Jelenkor, 1998.
- BOENISCH, Peter M., coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre, Theatre Research International, 2003/1, 34–45.
- BOLDIZSÁR Ildikó, *Varázslat és fogyókúra*, Debrecen: Didakt, 1997.
- BOLDIZSÁR Ildikó, *Boszorkányos mesék*, Budapest: Móra Könyvkiadó, 2006.
- DÁNÉL Mónika – SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 283–288.
- DERES Kornélia, *Újtechnológia, újszínháztudomány, újszínházművészet. Digitális tananyag*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013. http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/iii_jtechnolgia_jsznhztudomny_jsznhzmvsvzet.html (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)
- DERES Kornélia, *Médiumok színpada. A technológia és intermedialitás színrevitelei*, Irodalomtörténet, 2015/ 4., 435–456.
- ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai, Doktori értekezés*, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017. http://www.takey.com/Thesis_372.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella. Balassi, Budapest: Balassi Kiadó, 2009, 9–25.
- GABNAI Katalin, *A legkisebbek színháza*, Színház, 1988/2. <http://docplayer.hu/2849769-Tartalom-gabnai-katalin-keleti-istvan-nanay-istvan-csaki-judit-tarjan-tamas-stuber-andrea-vendegjatek-csizner-ildiko-negyszemkozst-szentgyorgyirita.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)
- GALUSKA László Pál, *Bábjáték a gyermekkultúrában ... dramaturgiai nézőpontból*, Gradus, 2019/4. http://gradus.kefo.hu/archive/2019-4/2019_4_CSC_004_Galuska.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)
- GIMESI Dóra, *Háromdimenziós hősök, A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, Doktori értekezés, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem 2016.

- GIMESI Dóra, *Dinamikus változásban, Gyerekszínházi körkép – 2021*, Dinamikus változásban - IGYIC (A letöltés ideje: 2021. 2.26.)
- JÁKFAVLI Magdolna, *A nézés öröme*. https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_Eloadasok_tara/Szinhaztudomany_ma_20011106/Jakfalvi_A_nezes_orome_20011106.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)
- JURKOWSKI, Henryk, *Bábok, tárgyak és emberek*, ford. PÁSZT Patrícia, Színház, 1996/6. <http://docplayer.hu/2149673-Xxix-efolyam-6-szam-1996-junius-foszerkeszto-koltai-tamas.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)
- KOCSIS Eszter, *A lónak a lába, avagy miért is képzőművészeti alkotás a báb? Új-Kor*, 2020. 3. 21. http://ujkor.hu/content/lonak-laba-avagy-miert-kepzuveszeti-alkotas-bab#_ftn2 (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)
- MAKONJ, Karel, *Od loutky k objektu*, Praha: Pražská scéna, 2007.
- NÁNAY István, *Boldogságkeresők, avagy mit keres itt egy mókus? = dráMAI mesék 1. Régi magyar történetek*, szerk. MARKÓ Róbert, PAPP Tímea, Győr: Vaskakas Bábszínház, 2014.
- PAPP Tímea, *Gimesi Dóra és a szakma csodái*, <https://fidelio.hu/gyerek/gimesi-dora-es-a-szakma-csodai-77077.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 24.)
- PEPINO, Cristian, *Maeterlincktől Argeziig, Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe*, ford. NOVÁK Ildikó, Art Limes, 2013/3., 71–89.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*, Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2015.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Kontúrkísérletek. A kortárs irodalmi mese vázlatja*, Kézirat. Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2021.
- PROPP, Vlagyimír Jakovlevics, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Osiris – Századvég, 1995.
- SCHOHN, Roland, *A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre = Báb játék – Bábjáték*, szerk. Dr. HORVÁTHNÉ FÜLEP Éva, Debrecen: Didakt Kft., 2003, 92–104.

Intermediality in Puppet Theatre

Abstract. The study focuses on the phenomenon of intermediality in a puppet theatre framework. In the theoretical guide, it discusses the different forms of media interrelationship and the issue of media specificity in puppet theatre. The rest of the study includes an analysis of the puppet theatre performance *Amália*, which includes an interpretation of the pretexts and the script, as well as an examination of the medial interaction in the stage production.

Keywords: intermediality, puppet theater, Amália, analysis of puppet theatre performance

N. Tóth Anikó
Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
949 01 Nitra, Dražovská 4.
atoth@ukf.sk



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kolozsi Angéla és Király Róbert.
Fotó: Garas Kálmán. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kolozsi Angéla.
Fotó: Garas Kálmán. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kovács Zsuzsanna.
Fotó: Garas Kálmán. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.

30



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kovács Zsuzsanna és Veres András.
Fotó: Trifusz Ádám. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.

Akusztikus-vizuális együttetés a képeskönyves mesélésben

Absztrakt. A képeskönyves mesélés minden más meseközvetítési módhoz viszonyított differenciáját a hangzó nyelvi és az állóképi módusz egymásra vonatkozása és e kapcsolat alapvetően interpenetrációs jellege adja. A tanulmány e specifikumot médi-umtörténeti kontextusba helyezi, miközben a mesélés folyamatának jellemzőit model-állja, vázolja a hangzó szóval kísért képi és a képpel kísért hangzó nyelvi befogadá-sának bilaterális és szcenikus jellegét. Megállapítja továbbá, hogy a magyarországi intézményi nevelés és oktatás – az egyszerre a „régí”, a hangzó nyelvi és a „korszerű”, a multimodális móduszon alapuló – képeskönyves történetközvetítés potenciáljait nem, vagy alig használja ki.

Közegkomplexitás – az elmélet perspektívájából

Az egyedfejlődés korai szakaszában a történetközvetítés eredményességének feltétele a közegkomplexitás, a közvetítés módjai közti „kölcsonviszonynak”, „interakciónak”, azaz az intermedialitásnak a megléte.¹ Kisgyermekkorban ugyanis a történet átélése, jellemzően az akusztikus, a vizuális, a kinezikus stb. együttes megtapasztalásán alapul: az egyidejűleg megvalósuló érzéki esemé-nyek befogadását és feldolgozását is a szimultaneitás jellemzi. Ez a temporális tényező pedig szükségszerűen eredményez mediális transzformációt, alapozza meg a médiumok közti találkozás „szabadságát”, teszi lehetővé az egyes médi-umok által „az érzékekre erőltetett zsidbadtság aluli felszabadulást.”² A gyermek-kultúra preferált műfajai, a bábjáték, a mondóka, a dramatikus- és népi játékok, a meseközvetítés különböző módjai, a performatív elemeket tartalmazó szóbeli mesétől az interaktív könyves adaptációig, a médiumok határátlépésén alapul-nak. A jelen tanulmány a képeskönyves történetközvetítés, ezen belül is a szen-zuálisan megtapasztalható akusztikus nyelvi és állóképi móduszok viszonyaira

1 Az irodalmi medialitásról szóló tanulmánykötet bevezetőjében Hász-Fehér Katalin a következőképpen határozza meg a közegkomplexitás fogalmát. „A média fogalomnak egy szűkebb és tágabb értelmezése jött létre, egyfelől a hordozók és technológiák sajátosságai, másfelől a kommunikációs folyamat összetevői kerültek előtérbe. (...) A közegkomplexitás mind a tágabb értelemben vett kommunikáció, mind a művészi kifejezés terén mindig is ismert volt. A művészi szinkretizmus, a médiumok együttes alkalmazása, a jelrendszerek kombinációja az ókortól ismert.” HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A mediális fordulat az irodalomtörténetben = A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. Hász-Fehér Katalin, Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2006, 7.

2 Vö. DANÉL Mónika – SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 283–287. http://real.mtak.hu/85786/1/Intermedialitas_DM_SK.pdf

fókuszál. A fentiek értelmében ontikus szerepűnek tekinti a gyermekirodalomban általában, ezen belül a képeskönyvben, „a tapasztalat erős formájának performatív előállításaként” felfogott intermedialitást,³ ugyanakkor problematizálja két médium módusainak, a hangzó nyelvi és az állóképi közti, illetve ezek együttese és a külső entitások közti információátvitel jellemzőit.⁴

Közegkomplexitás – a praxis perspektívájából

A magyarországi intézményi nevelésben és oktatásban meglehetősen kevés szerepet kap a történet közvetítését egyszerre állóképekben és orális-szkriptuális nyelvi formában lehetővé tevő képes- és illusztrált könyv (1. ábra). Jelentősége messze mögötte marad a „monomediálisként” beállított írott (vagy a felolvasás során hangzóvá tett) szöveget tartalmazó könyvnek, melyet az olvasás és a szövegértés fejlesztésének tantervekkel támogatott didaktikai programjai az előbbinél, jól érzékelhetően, célorientáltabb eszközként ismernek el. Így azután nem kap kellő hangsúlyt az, hogy a fiatal populáció szellemi kondicionálásának feladatát a képi fordulat korában a multi- és intermedialis művek befogadására is ki kell terjeszteni, hiszen a mesehallgatás során kiépülő séma létrejöttére vagy aktiválására – „melybe a gyermek a figurákkal, tér-idő összefüggésekkel kapcsolatos tudását rendezi”⁵ – a különféle technomédiák álló- és mozgóképei, így a képeskönyvek közegkomplexitása is, háttással vannak. Amennyiben az intézményi nevelés erre a tényre nem fordít kellő figyelmet, akkor mindez, becsatornázás nélkül, kihasználatlanul marad.

32 A hiányosság okainak a felderítését a pedagógusok kvázi-fóbikus attitűdjé eredőjének felmérésével kellene kezdeni,⁶ továbbá a nemzetközi kutatások kontextusában meg kellene vizsgálni a kortárs magyar képeskönyvek családi és intézményi közvetítési és befogadási folyamatának jellemzőit, ennek feltérképezéséhez pedig jól artikulált kérdésekre/ mérőeszközökre lenne szükség. Mind ennek pedig, legelső lépésként, a hangzó szöveg és az állókép intermedialis típusainak leltározása, a közvetítési és befogadási módok és potenciálok elméleti körülhatárolása és elemzése lenne a feltétele. A vázolt program

3 Ludwig K. PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, ford. KERÉKES Amália, Budapest: Ráció Kiadó, 2005, 101–102.

4 A médiumok és módusaik viszonyának típusairól és a jelentésképzésben betöltött funkcióról a digitális, interaktív (képes)könyvek vonatkozásában lásd bővebben VARGA Emőke, *Az interaktív könyv. Teóriák és példák*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2020.

5 A mesehallgató gyermek „belső reprezentációs munkájáról”, az óvodapedagógus fejlesztői feladatairól lásd DARÓCZI Gabriella, *Segédanyag az óvodai Mese-vers tevékenység tervezéséhez és vezetéséhez*, Budapest: ELTE TÓK, 2017, 10.

6 „Az egyik rendkívül népszerű óvodai anyanyelvi nevelés tankönyvben a következőket olvashatjuk. (...) «Az óvodások esetében szó sincs írott és olvasott szövegről. Minden a szóbeliségben hat. Az életkornak megfelelő műfaj: a fejből mondott mese, és többnyire mozgással, esetleg dallammal kísért mondóka-vers» (Zilahy, 1998. 9.). Ugyanez a tankönyv a délutáni pihenőt megelőző mesélés esetében is azt javasolja, hogy az óvónő tanulja meg kívülről a szöveget.” SZINGER Veronika, *Mese az óvodában. Könyvvel vagy anélkül?*, Fordulópont, 2008/39., 64. http://www.fordulopont.hu/_FP-39_szinger.pdf [Letöltés: 2020. 10. 05.]

kimunkálása a jelen tanulmány keretein messze túlmutat, ehelyütt csak a képeskönyves mesélés folyamatának, a képeskönyvi médiumok és móduszaik egymásra hatásának modellálására vállalkozunk.

A kritika perspektívái

A nemzetközi képeskönyvkritika álláspontja a medialitás kérdésének vonatkozásában a következőkben összegezhető. A „poliszemikus” és „multimodális” képeskönyvek a történetet mediális együttthatásban képzik meg.⁷ A könyvtárgy ugyanis nem pusztán „tartalmazza” a képeket, benne a képek nem egyszerűen „szemléltetnek” vagy „jelentést adnak hozzá a szöveghez”, de a narratíva és a jelentés determinálóiaként foghatók fel.⁸ Ezért a képeskönyveket vagy a szöveg és a kép közti funkcionális egyenrangúság vagy a képi dominancia jellemzi.⁹ De akár kiegyensúlyozott, akár hierarchikus a két médium viszonya, a közvetlen jelölő-jelölt kapcsolatra épülő ikonikus és a jelölő-jelölt közvetett kapcsolatán alapuló konvencionális-nyelvi jelkészlet együtt „biztosítja a kommunikációt.”¹⁰

7 John STEPHENS: *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992) című kötetére hivatkozik Marwa Essam ELDIN FAHMI, *Towards a Visual Discourse in Children's Picturebooks: Beatrix Potter's The Tale of Peter Rabbit (1902), John Marsden's and Shaun Tan's The Rabbits (1998)*, International Journal of English and Literature, 2015/6., 9–28. https://www.academia.edu/22286902/TOWARDS_A_VISUAL_DISCOURSE_IN_CHILDRENS_PICTUREBOOKS_BEATRIX [Letöltés: 2020. 10. 05.]

8 Xiaofei SHI, *Exploring Picturebooks Through the Model of Double-Scope Stories*, 2017. https://www.academia.edu/33015525/Exploring_Picturebooks_Through_the_Model_of_Double-Scope_Stories [Letöltés: 2020. 10. 05.]. Martinez – Harmon a képeskönyvi mesét egyértelműen „irodalmi műként” határozzák meg, Graesser – Long (1991) és Mayer – Rice (1984) szerzőpárosokra hivatkozva hangsúlyozzák, hogy az irodalom oktatásnak fel kell térképeznie a képeskönyvek irodalmi elemeinek funkcióit. Miriam MARTINEZ – Janis M. HARMON, *Picture/Text Relationships: An Investigation of Literary Elements in Picturebooks*, Literacy Research and Instruction, 2012/4., 323–343. https://www.researchgate.net/publication/254316562_PictureText_Relationships_An_Investigation_of_Literary_Elements_in_Picturebooks [Letöltés: 2020. 10. 05.]

9 A nemzetközi szakirodalom egy része különbséget tesz az illusztrált könyv és a képeskönyv között. A differencia alapja a mennyiség és a funkció: „a képeskönyv képekkel és szavakkal hozza létre a történetet, az illusztrált könyvben a kép a szó kiterjesztése, a kép kiegészíti csak a szöveget.” John Warren Stewig, *Looking at picture books* című kötetére hivatkozik MARTINEZ – HARMON, *l.m.*, 323. Szemiotikai szempontból a köznyelvhez leginkább közelítő meghatározás szerint „a képeskönyvben a képek dominálnak vagy a kép és a szöveg egyenlő partnerként működik közre a mesemondásban.” Martinez – Harmon, *l.m.*, 324. A magyar nyelvű szakirodalomban Révész Emese határozza meg elméleti szempontból a képeskönyv ismérveit, és differenciálja a képeskönyv és a képkönyv jellemzőit. Révész Emese: *A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában* = Studia Litteraria, 2019/1-2., 166–193. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/4268/4103> [Letöltés: 2020. 10. 05.]

10 Maria NIKOLAJEVA – Carole SCOTT, *How picturebooks work*, London: Routledge, 2006, 1.

Mivel a képeskönyvben a szöveg és a kép korlátozza és határátlépésre kényszeríti egymást, kapcsolatuk dinamizálódik, a „szimmetrikus” viszonytól a „kiegészítő,” a „kibővítő” és a „továbbfejlesztő” viszonyon át az „ellenpontosig” változhat,¹¹ ezért „a befogadás mint a könyvvel való kommunikáció, komplex és meglehetősen összetett kognitív folyamatot igényel.”¹² A gyermeknek ki kell alakítania a saját könyvolvasási stratégiáját, meg kell értenie a kép működésének módjait: a képeskönyv olvasásának megtanulása „szocializációs folyamat” is.¹³

A nemzetközi kritika kétosztatú klasszifikációja, mely a harmadik évezred elejének képeskönyveit „posztmodern”, illetve „metafikciós” címkékkel különbözteti el a korábbi könyvpiaci termékektől – kevésbé fókuszál a hangzó nyelvi és az állóképi módusz viszonyának leírására, így szükségesnek látszik a képeskönyv mint régi-új médium és historikus dimenzióba helyezése, és a nevezett móduszok viszonyának modellálása.

McLuhan és Power szerint valamennyi médiumot négy szempont alapján lehet megítélni.¹⁴ A képeskönyv mint a kifejezőeszközök komplexitása meghatározta, az írás, a beszéd és az állókép egymást kimozdító és transzformáló médiumaiból megképződő könyvtípus a szerzőpáros által meghatározott első szempont alapján (1. „Mit emel ki és hangsúlyoz egy médium?”) a vizuális és az orálisan megformált nyelvi médiumokra helyezi a hangsúlyt. Tradicionális szempontból (2. „Mi az, amit elavulttá tesz egy médium?”) 3. „Mi nyerhető vissza egy médium által, ami korábban elavulttá vált?”) a szkriptuális kétségtelen – ráadásul a vizuális elemek számát növelő – jelenléte ellenére, az orális reprezentáció megerősítésének a „műfaja.” A könyv mint tárgy mesemondási eseményben való központi funkciója ellenére ugyanis a képeskönyvmesélés nem a szóbeli mesélést, hanem a nyomtatott szöveg (fel)olvasását szorítja háttérbe. Hiszen akkor, ha egy gyermek könyvmese helyett fejmesét szeretne hallgatni, nem a képeket, hanem általában a közé és a felnőtt közé toluló fizikai tárgyat, a könyvet kívánja a kommunikáció folyamatából kizárni. Indifferens számára az, hogy az elkülönítendő entitás illusztrált-e vagy sem. Ugyanakkor, ha a könyves mesét preferálja, a könyv, amely képeket tartalmaz, számára kétségtelenül többlethordozóvá válik, mégpedig nemcsak a vizualitás vonatkozásában, de a médiumtörténeti szempontból „tradicionális”, „elavult”, akusztikus műfajok viszonylatában is. Ennek a többletnek, vagy inkább „nyereségnek” (visszanyert kommunikációs értéknek) pedig a képek inspirálta beszélgetés mint a mesélés metaszintje a forrása.

És hogy „mit tesz a médium, amikor saját határhelyzetéig ér?” (Lásd McLuhan – Power 4. kérdését!) A globalizáció áthatotta gyermekkultúra vonatkozásában a válasz egyértelmű: a piaci „kármentesítés” eseményének része-

11 Uo., 8-26.

12 Galda – Cullinan a képeskönyv szemiotikai kérdéseit vizsgálva megállapítja, hogy „a szöveg és az illusztráció együttesen komplexebb jelentést hoznak létre, mint külön-külön”. Idézi MARTINEZ – HARMON, *I.m.*, 324.

13 John Stephensre hivatkozik FAHMI, *I.m.*, 9–10.

14 Vö. L. VARGA Péter, *The Global Village (M. McLuhan – B. Powers) = Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 511–515.

sévé válik/válhat. A „határátlépés” messzemenően plurális, a történetek és a figurák a film, a bábelőadás, a digitális interaktív könyv, a manga műfajában élnek tovább, illetve „nem-könyv termékeként,” plüss figurákként, bögréként, édességekként stb. re-prezentálnak.¹⁵

Maradva szorosabban a képeskönyvi entitás, ezen belül a szóbeli módusz „visszanyerése” mint médiumtörténeti értelemben vett eredmény kérdésénél, a képeskönyves mesélés eseményét a következő megállapításokra építve modellálhatjuk. (1) A szóbeli mint olyan megerősítése az interpenetráció révén valósul meg. (2) A hangzó nyelvi és az állóképi módusz együttműködése megtapasztalhatóságának feltételezhetően az agyi tevékenység bilateritása és az „olvasás” szcenikussága a feltétele. (3) A hangzó nyelvi módusszal kísért kép-olvasás lehetővé teszi a könyv fizikai keretein túli performatív elemek érzékelését, valamint az agyi érzelmi centrum „elavult funkcióinak” a „visszanyerését.”

A képeskönyves mesélés modellállása

A szóbeli módusz visszanyerése

(1) A nyelvi módusz tekintetében a képeskönyvi mesei szöveget a meghallandónak olyan struktúrájaként gondolhatjuk el, amely csak a megszólaltatása aktusában jut tényleges esztétikai léthez.¹⁶ Ugyanakkor a megszólaltatott szöveg a létét itt nem csupán az akusztikus mint olyan realizációjából nyeri, de adekvát megszólaltatásából is. Ez a tény kétféle vonatkozással bír. Egyrészt azzal, hogy a felnőtt mesemondását mint reprezentációs cselekedet már a könyvtárgy egészének és egyes lapjainak formai jellemzői is irányítják. Az akusztikus realizációt az illusztrációk mellett befolyásolja a tipográfia, a tipografikus megoldásoknak alávetett szintaxis, az oldaltörés, a betűmérettel való játék stb.: a deformáltság nemcsak akceptálódik,¹⁷ de a felolvasó személy megértési folyamatában, majd akusztikus reprezentációjában értelemkonstruáló szerepet játszik. Másrészt az adekvát megszólaltatás a mondott szó gesztusokkal, hangsúlyokkal, arcjátékokkal való pontosítását, valamint a mesélés performatív elemekkel kísért eseményébe történő beágyazódását, azaz az „akkor és ott” intuitív kihasználását is jelenti.

Ami pedig a képeskönyvi mesét befogadó gyermeknek adottá tett kép megértése feltételeit illeti, a dekódolás taxonómikusan kétféle: az észlelésben vagy a hangzás játszik irányító szerepet, vagy a látás vezérli az akusztikus realizáció befogadását. Az utóbbi esetben a kép mint esztétikai élvezetet kiváltó „eleven

15 Bettina KÜMMERLING-MEIBAUER, *From Baby Books to Picturebooks for Adults. European picturebooks in the new millennium*

https://www.academia.edu/16028092/From_Baby_Books_to_Picturebooks_for_Adults._European_picturebooks_in_the_new_millennium [Letöltés: 2020. 10. 05.]

16 A lírai szöveg „megszólaltató utánmondásával” kapcsolatban vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen: Csokonai, 1998, 37.

17 Az akusztikus realizációt befolyásoló tényezőkről a képvers viszonylatában lásd Irene RÜBBERDT, *A szöveg „félrelépései”. A versek multi- és intermedialitásáról*, ford. Sz. MOLNÁR Szilvia = Prae, 2000/3-4. http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/325_Irene_Rubberdt.htmlc [Letöltés: 2020. 10. 05.]

élmény”, „közvetlen impulzus”,¹⁸ mely egészelvűen hat, a nem-fogalmi megismerést adó tapasztalat forrása lesz. „Alsóbb megismerő képesség ugyan, de hozzájárulhat a «magasabb», tagolt, fogalmi megismeréshez, sőt olykor korrigálhatja is azt.”¹⁹ Ekkor azután, amikor tehát a látási észlelés a figyelem vezérlőjévé válik, benne „a hipotézisalkotás és az ellenőrzés fontos szerepet játszik,” a különböző ábrázolásmódok előhívják „a tárolt észlelési elvárást.”²⁰

A képeskönyvi mese írott, illetve hangzó nyelvi móduszon alapuló két befogadási módja különbözőképpen teszi lehetővé az előhívott ismeret (akár nyelvi, akár képi alapú tapasztalás) struktúrálódását. Míg ugyanis a képeskönyvet olvasó-néző gyerek mesebefogadását alapvetően egy szimbiózis jellegű mediális kapcsolat irányítja, addig a hallgató-néző gyereket elsősorban az interpenetráció. Az előbbi esetben mindkét médium ugyanannak az entitásnak a keretei közt válik elérhetővé, továbbá a szöveg is a kép medialitásában inkarnálódik. Ezért még akkor is, ha a szöveg és a kép viszonya szemiotikai értelemben többféle (akár konfrontatív is lehet), az együttélésüknek, faktuális értelemben, az „egység” és az „elválaszthatatlanság” a meghatározója.²¹

A képeskönyv entitás keretei közt megtapasztalható állóképi módusz és az entitás keretein kívül érzékelhetővé tett hangzó módusz egymásra hatását viszont az interpenetráció jellemzi. Az „összeolvadás” itt ugyanis úgy, mint a nyelvi információt is képként (például tipografikus játékok, a figurális viszonyok és a szövegfoltok egymásba építése stb. révén) érzékelő olvasás-nézés eseményében, faktikusan lehetetlen, „az érintett rendszerek egymás számára környezetek maradnak.” Egyik módusz a másiknak „csupán” rendelkezésére bocsátja saját összetettségét, azaz a kétféle regiszter szabadon vesz át elemeket egymástól²² (lásd például a hangzóvá tett szöveg képre „kimutató” dei-

18 Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre nem-fogalmi tudással kapcsolatos metaforáira hivatkozik BODROGI Ferenc Máté, *Nyelv, élmény, materialitás. Az értelmezést nem igénylő jelenségekről a korai magyar esztétikai gondolkodásban* = Uő, *Soráthajlás. Interdiszciplináris irodalmi tanulmányok*, Szombathely: Savaria University Press, 2016, 8.

<http://mek.oszk.hu/16300/16304/16304.pdf> [Letöltés: 2020. 10. 05.]

19 Bodrogi Ferenc Máté Baumgartenre hivatkozva tér ki a confuzio és a nem-fogalmi megismerést adó tapasztalat kérdésére. BODROGI, *I.m.*, 7.

20 Martin SCHUSTER, *Művésztélektan*, ford. BALÁZS István, Budapest: Panem Könyvkiadó, 2005, 149–150.

21 Az interpenetráció fogalmával és a fogalom kiterjesztésével kapcsolatban lásd: Niklas, LUHMANN, *A műalkotás és a művészet önreprodukciója*, ford. GERGÓ Veronika = *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla et al., Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 113–158., Niklas LUHMANN, *Bevezetés a rendszerelméletbe*, ford. BRUNCZEL Balázs, Budapest: Gondolat, 2006. MURAI Gábor, *Az interpenetráció fenomenológiája. Niklas Luhmann rendszerelmélete és a strukturalista film*. Doktori értekezés, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Doktori Iskola Kommunikáció Doktori Program, 2012. <http://real.mtak.hu/110741/1/replika66-07Wessely.pdf> [Letöltés: 2020. 10. 05.]

22 Arról a kérdésről, hogy adott esetben a kapcsolati lehetőségek a rendszereknek mennyiben saját instanciái lásd H. NAGY Péter, *Imaginarium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae/ 1999, 132–133. <https://www.prae.hu/journalitem/27-imaginarium-ii-a-parcialis-sci-fi-a-sci-firol-olvasatok-lehetosegei/> [Letöltés: 2020. 10. 05.]

xiseit, vagy a csak a felnőtt metakommunikációjában, a hangzó szöveg segítségével „megfejthető” képi ellipsziseket). A megszólaltatás eseményében esztétikai léthez jutó „meghallandó” például képes „összeragasztani” a vizuális látványt: éppen azért, mert egy adott pillanatban és adott módon válik hallhatóvá, képes fokozni a méret, a tér, a távolság stb. érzetét.²³ A kép szubjektíve kiugró elemei (figurák, színviszonylatok) pedig szókapcsolatokra, hangzásviszonyokra mint mediális környezeti tényezőkre irányíthatják a figyelmet: segíthetik a jelentéskonstruálást például akkor, ha a befogadó tudatában nem áll készenlétben olyan fogalom, amellyel a hangzó szóalak szintetizálódhatna. Úgy tűnik tehát, hogy a betűt még nem ismerő gyermekeknek szóló képeskönyves mesélés a médiumok interpenetrációja feltételeinek megteremtése révén nem visszazoritja, hanem fenntartja a legfiatalabb populáció érdeklődését a „veszélyeztetettnek” vélt módusz, a hangzó nyelvi iránt.

Bilaterális és szcenikus olvasás, a performatív elemek érzékelése

(2) Részben a médiumok hatásának köszönhetően, az emberi agy bal és jobb féltékéjének funkciói átalakulóban vannak. A mediálisan összetett információk befogadása során már nem csak a bal agyfélteke felelős a nyelvi, és nem csak a jobb a képi információ feldolgozásáért: az agy bilaterális jellege felerősödik. Az új médiumok „bizonyos agyi aktivitási állapotokat, bizonyos agyi mintázatokat” váltanak ki. „Bilaterálisan kell gondolkodnunk, ugyanis azok a médiumok, amelyekkel szembesülünk, nem engedik meg, hogy órák hosszát kizárólag csak képekkel avagy szövegekkel foglalkozzunk. Kép és szöveg folyvást váltakozik, és ez elejét veszi annak, hogy maga a szöveg képi karaktert kapjon: ez az új szintézis.”²⁴ A történethez egyszerre képi és nyelvi médiumon át hozzáférő befogadó agyi szerve elviekben működhet tehát bilaterálisan, ami azt jelenti, hogy az evolúciós értelemben új agyi mintázatok kialakításában a képeskönyv már kora gyermekkorban szerepet játszik, előkészítve ezzel a más multimodális műfajok hatékony befogadására való képességet.

Mindemellett a hangzó nyelvi–állóképi meseközvetítés határozottan primordiálisnak tetszik a jelenkori agyutató processzusmódusszal kapcsolatos álláspontjának tekintetében is. Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy „az agy nem szívesen változtatja processzorosmódusát,” továbbá, hogy „adott körülmények között a képfeldolgozást nyelvprocesszorral végzi, amennyiben nagyon gyorsan kell végeznie, mivel nagyon gazdaságtalan és körülményes az egyik módból a másikba átváltani”²⁵ – a képeskönyves mesélés ismét a más multimodális műfajok befogadásához szükséges képességek „alapozó” kommunikációs formájának tetszik.

23 Az Oculus első fejlesztői konferenciáján, 2014 szeptemberében elhangzottakra hivatkozik FOGARASI Hunor, *Aurális fordulat (?) = Fogalom és kép IV. Hang/hangzás/ beszéd/zene*, Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, 2012, 80. <http://old.tok.elte.hu/tarstud/fogalomeskep/kotet4/fogarasi.pdf> [Letöltés: 2020. 10. 05.]

24 DETLEF B. Linke, „Az agy az üzenet és nem a médium”. *A médiumok neurológiája*, ford. TILLMANN József <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/LINKE/azagyw.html> [Letöltés: 2020. 10. 05.]

25 Uo.

(3) A szcenikussá vált, azaz a szituáció egészének és nem csak egy-egy szónak, vagy egy-egy kép részletnek a feldolgozására törekvő agy a képeskönyv-nézegető gyermek észlelési folyamatában nyitott a perifériális dolgok érzékelésére is. A tekintetet a képeskönyv mint fizikai entitás keretein túlra irányító impulzusok (például a meseszöveg valamely fordulata, az előadás egy-egy paralingvális eleme, váratlan környezeti zajok, fények stb.) megoszthatják vagy szétszórhatják ugyan a figyelmet, de a kép, lévén, hogy módusza „álló”, visszafogadja a pillantást, engedi a dolgok látás általi újra kontextualizálását (2. ábra).

A könyv borítója, lapszélei sokkal kevésbé működnek ugyanis kényszerítő erőként, mint működik a számítógép vagy a televízió képernyőjének pereme, mely „középre” tereli a tekintetet,²⁶ hogy a képi mozgás ritmusát, tempóját rá tudja kényszeríteni. A differencia tehát a móduszok közti különbségből adódik és egy nem elhanyagolható, az agy organizációját érintő következménnyel jár együtt. Nevezetesen azzal, hogy még „tévénézökké válva felhagyunk a laterális, szélső látómező használatával,” így, „ami félelmetes, az is középről jön elő,”²⁷ addig képeskönyv-néző-hallgatóként a látómező széléről érkező információk befogadására is képesek vagyunk, vagy pontosabb így fogalmazni, maradunk: az agytörzs a szóbeliség korára jellemző „rég” szerepkörét tölti be. Tovább árnyalva a kérdést, míg a mozgókép befogadásakor mindaz, ami emocionális, „a kognitíven differenciált centrumokba fut és ezután a résztárlókba kerül, és csak ezután jut, ha egyáltalán elér, az érzelmi centrumba,”²⁸ addig a könyvoldalak szemlélése közben a mesélő arcjátékáról, gesztusairól vagy a mesehallgatók közösségének reflexióiról a perem természetes érzékelése révén gyűjt információkat az agy, és dolgozza fel – ismét csak a szóbeliség korának antropológiai jellemzőit megerősítve, az érzelmi centrumban.

38

Konklúzió

A mesélés különféle módozatai közül a hangzó nyelvi és az állóképi módusz interpenetrációjára épülő képeskönyves történetközvetítés a magyarországi nevelési-oktatási folyamatban jórészt kihasználatlan. Az oktatásügy és a pedagógusok nem ismerik fel, illetve nem használják ki azt a kettős kapacitást, amely egyrészt az oktatás-nevelés által ma is preferált hagyományos, de médiumtörténeti relációban „elavult” közvetítési forma – a performatív szóbeli mesélés – „visszanyerését” tenné lehetővé, másrészt az új multimodális műfajok támasztotta elvárásoknak való megfelelést alapozhatná meg. Mivel a médiumok hatására fejlődnek ki az agyi struktúrák, amelyek azután befolyásolják a médiumok dekódolását, ezért haszonnal járna, ha a hangzó szó és az állókép móduszaival közvetített mese e cirkulációban a jelenleginél jelentősebb szerepet töltené be.

Irodalom

BODROGI Ferenc Máté, *Nyelv, élmény, materialitás. Az értelmezést nem igénylő jelenségekéről a korai magyar esztétikai gondolkodásban* = Uő, *Soráthajlás. Interdisz-*

26 KIBÉDI VARGA Áron, *A műfajokról*, Irodalomtörténet, 1996/ 3-4., 412–425.

27 LINKE, *I.m.*

28 Uo.

- ciplináris irodalmi tanulmányok*, Szombathely: Savaria University Press, 2016, 7–49. <http://mek.oszk.hu/16300/16304/16304.pdf> [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- DÁNÉL Mónika és SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 283–287. http://real.mtak.hu/85786/1/Intermedialitas_DM_SK.pdf
- DARÓCZI Gabriella, *Segédanyag az óvodai Mese-vers tevékenység tervezéséhez és vezetéséhez*, Budapest: ELTE TÓK, 2017.
- FAHMI, Marwa Essam Eldin, *Towards a Visual Discourse in Children's Picturebooks: Beatrix Potter's The Tale of Peter Rabbit (1902), John Marsden's and Shaun Tan's The Rabbits (1998)*, International Journal of English and Literature, 2015/6. 9–28. https://www.academia.edu/22286902/TOWARDS_A_VISUAL_DISCOURSE_IN_CHILDRENS_PICTUREBOOKS_BEATRIX [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- FOGARASI Hunor, *Aurális fordulat (?) = Fogalom és kép IV. Hang/hangzás/ beszéd/zene*, Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, 2012. <http://old.tok.elte.hu/tarstud/fogalomeskep/kotet4/fogarasi.pdf> [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A mediális fordulat az irodalomtörténetben = A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialisitás köréből*, szerk. HÁSZ-FEHÉR Katalin, Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2006, 7–15.
- KIBÉDI VARGA Áron, *A műfajokról*, Irodalomtörténet, 1996/ 3–4., 412–425.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez = Uő, A megértés alakzatai*, Debrecen: Csokonai, 1998, 30–46.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina, *From Baby Books to Picturebooks for Adults. European picturebooks in the new millennium* https://www.academia.edu/16028092/From_Baby_Books_to_Picturebooks_for_Adults_European_picturebooks_in_the_new_millennium [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- LINKE, Detlef B., „Az agy az üzenet és nem a médium”. *A médiumok neurológiája*, ford. Tillmann József <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/LINKE/azagyw.html> [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- LUHMANN, Niklas, *A műalkotás és a művészet önreprodukciója*, ford. GERGÓ Veronika = *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla et al., Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 113–158.
- LUHMANN, Niklas, *Bevezetés a rendszerelméletbe*, ford. BRUNCZEL Balázs, Budapest: Gondolat, 2006.
- MARTINEZ, Miriam – HARMON, Janis M., *Picture/Text Relationships: An Investigation of Literary Elements in Picturebooks*, Literacy Research and Instruction, 2012/4., 323–343. https://www.researchgate.net/publication/254316562_PictureText_Relationships_An_Investigation_of_Literary_Elements_in_Picturebooks
- MURAI Gábor, *Az interpenetráció fenomenológiája. Niklas Luhmann rendszerelmélete és a strukturalista film*. Doktori értekezés, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Doktori Iskola Kommunikáció Doktori Program, 2012 <http://real.mtak.hu/110741/1/replika66-07Wessely.pdf> [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- NAGY Péter, H., *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae/ 1999, 132–133. <https://www.prae.hu/journalitem/27-imaginarium-ii-a-parcialis-sci-fi-a-sci-firol-olvasatok-lehetosegei/> [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- NIKOLAJEVA, Maria – SCOTT, Carole, *How picturebooks work*, London: Routledge, 2006.
- PFEIFFER, Ludwig K., *A mediális és az imaginárius*, ford. KERÉKES Amália, Budapest: Ráció Kiadó, 2005.
- RÉVÉSZ Emese, *A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában.* = *Studia Litteraria*, 2019/1-2., 166–193. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/4268/4103> [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- RÜBBERDT, Irene, *A szöveg “félrelépése”.* *A versek multi- és intermedialitásáról*, ford. Sz. MOLNÁR Szilvia = Prae, 2000/3-4. http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/325_Irene_Rubberdt.htmlc [Letöltés: 2020. 10. 05.]

- SCHUSTER, Martin, *Művészeti lélektan*, ford. BALÁZS István, Budapest: Panem Könyvkiadó, 2005.
- SHI, Xiaofei, *Exploring Picturebooks Through the Model of Double-Scope Stories*, 2017. https://www.academia.edu/33015525/Exploring_Picturebooks_Through_the_Model_of_Double-Scope_Stories [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- SZINGER Veronika, *Mese az óvodában. Könyvvel vagy anélkül?* Fordulópont, 2008/39. http://www.fordulopont.hu/_FP-39_szinger.pdf [Letöltés: 2020. 10. 05.]
- VARGA Emőke, *Az interaktív könyv. Teóriák és példák*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2020.
- VARGA Péter, L., *The Global Village (M. McLuhan – B. Powers) = Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 511–515.

Acoustic-visual Interrelationship in Picturebook Storytelling

Abstract. The difference between picturebook storytelling and any other storytelling method lies in the interrelationship of the sounding text and the still image mode and in this relationship's fundamentally interpenetrating nature. The study places this specificity in medium historic context, while modelling the characteristics of the storytelling process and outlines the bilateral and scenic nature of the linguistic reception of the visual accompanied by the sound word and the sound accompanied by the image. Moreover, the study states that the institutional education does not exploit the potential of the picturebook's story transmission, which is based on both the 'old' sounding text and the 'modern' multimodal mode.

Keywords: picturebook, intermediality, mode, interpenetration, sounding text, still image

40

Varga Emőke

Szegedi Tudományegyetem, Juhász Gyula Pedagógusképző Kar

Szeged, Boldogasszony sgt. 6.

v.emo21@gmail.com

1. ábra. A képeskönyv intermedialitásának érzékelhetősége a gyermekbefogadó nézőpontjából

	KÉP a reprezentáció alapelemei a képeskönyv vizuális médiumában		SZÖVEG a reprezentáció alapelemei a képeskönyv verbális médiumában		IDŐ a médiumok befogadásának időbeli viszonya	
	figura	betű	betű	hang	szinkron	aszinkron
perszonális jellemzők						
a szöveget felhírt közvetíti a gyermeknek	X	X		X	X	
olvasni tudó gyermek önálló szöveg-kép olvasása	X		X			X
olvasni nem tudó gyermek önálló képolvasása	X	X				

2. ábra. A képeskönyv és környezete entitásainak mediális jellemzői

MÉDIUM	KÉPESKÖNYVI ENTITÁS				KÖRNYEZETI ENTITÁSOK			
	képi		nyelvi		képi		nyelvi	
MÓDUSZ	álló	mozgó	hangzó	írott	álló	mozgó	hangzó	írott
		X			X	X	X	X

Múzeumi mesekönyvek interaktív jellege

(Titkos átjáró; Hol van N. Eszter?)

Absztrakt. Az interaktív könyvek új észleleti élményt nyújtanak, hiszen az irodalmi átélés nem csupán a képi és szöveges elemeken alapszik, a jelentéskonstruálás folyamatát nagyban befolyásolják azok a szemiotikai rendszerek, melyek a történetet építő narratív technikák mentén bontakoznak ki. A tanulmány a múzeumi mesekönyvek interaktív jellegével foglalkozik. A múzeumi mesekönyvek a múzeumok terétől függetlenül is olvasható, mesélhető történeteket tartalmaznak, melyekben a múzeumi tér újraértelmeződik, a kérdezés, felfedezés, alkotás helyeként jelenik meg. A befogadó kreatív, teremtő fantáziájára és a múzeum jelentésteremtő és hitelesítő sajátosságára támaszkodik. A múzeumi mesekönyv rávezet arra, hogy milyen szemlélettel érdemes közelíteni egy-egy múzeumhoz, kiállításához, továbbá rávilágít arra, miért érdekes és hasznos megismerni az egyes tárgyak történetét. Úgy próbálja a művészet lényegét bemutatni, hogy egy izgalmas narratív keretbe helyezi el a művészetről való gondolkodást. Jelen tanulmányban egy szlovák és egy magyar nyelvű múzeumi mesekönyv kerül terítékre.

Az interaktív könyvek fogalma különbözőképpen értelmezhető, a köznyelvben azokat a nyomtatott kiadványokat sorolják ebbe a kategóriába, amelyekben a szöveg linearitását megtöri egy-egy szerzői utasítás, kérdés, vagyis a könyv a befogadótól kreatív olvasói stratégiát vár el. Egy-egy tudományterület leszűkíti (könyvkiadás, irodalomtudomány, pedagógiai-pszichológiai diszciplínák) az interaktív könyveket azokra a játéktárgyakra hasonlító képeskönyvekre, amelyek több érzékterületre is hatnak (látás, tapintás, hallás) és mozgatható részeket tartalmaznak. Ugyanakkor az interaktív könyv kifejezést alkalmazzák azokra a táblagépeken és okostelefonokon futtatható alkalmazástípusokra is, melyek mozgóképeket tartalmaznak és opcionálisan hallgathatók (ezek azonban nem azonosíthatók az elektronikus könyvvel).¹ Bármely meghatározást is vesszük alapul, az kétségtelenül minden esetben elmondható, hogy az interaktív (mese)könyvek által a befogadás-jelenség új dimenziókat nyit meg. Az interaktív könyvek új észleleti élményt nyújtanak, hiszen az irodalmi átélés nem csupán a képi és szöveges elemeken alapszik, a jelentéskonstruálás folyamatát nagyban befolyásolják azok a szemiotikai rendszerek, melyek a történetet építő narratív technikák mentén bontakoznak ki.

Jelen tanulmányban a múzeumi mesekönyvek interaktív jellegével foglalkozom, így az itt érvényesített szemléletmód szerint az interaktív könyveket

1 Lásd bővebben: VARGA Emőke, *Az interaktív könyv. Teóriák és példák*, Budapest: L'Harmattan, 2019, 10–15.

nem a digitális mesekönyvekre vonatkoztatom, hanem a nyomtatott, kreatív olvasói befogadást igénylő lapozható kiadványokra.²

Múzeumi mesekönyvek

A XX. század végén a különféle múzeumpedagógiai módszerek sokféle lehetőséget kínáltak már a múzeumi aktivitás megteremtésére. Különösen az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában – de hazánkban is egyre nagyobb mértékben – egyfajta elvárássá vált a múzeumok interaktív jellegének kialakítása.³ A posztmodern kultúrafelfogás hatást gyakorol a múzeumi kultúraközvetítés jól bevált trendjeire, és meghatározza a múzeumok társadalmi szerepével és funkcióival kapcsolatos elvárásokat is. A *felfedezéssel tanulásra* építő múzeumokban a szerepjátéknak, az interaktivitásnak, az összehasonlítási és elemzési képességek fejlesztésének kiemelt szerepe van mind a múzeumi kiállításokban, mind a múzeum oktatási programjaiban.⁴

Magyarországon számos projekt létezik, mely a gyermeknek a múzeumi térbe történő bevonását a fiatal populáció által kedvelt multimediális/digitális médiumokon keresztül valósítja meg. Ebben a vonatkozásban a MOME TechLab⁵ megvalósított projektjei vagy a martonvásári Óvodamúzeum programjai és fejlesztései⁶ jelenthetnek fontos kiindulópontot. Ebbe a keretbe helyezhetők el a múzeumpedagógiai füzetek is, melyek célja a múzeumlátogatási programok élményközpontúvá tétele, ugyanakkor már léteznek olyan múzeumi mesekönyvek is, melyek bár múzeumi térhez, intézményhez köthetők, és azt tükrözik, hogyan tud egy múzeum a mesekönyv műfaji keretein belül önmagáról és a gyűjteményeiről beszélni, önállóan, a múzeumi tértől függetlenül is olvasható, mesélhető történeteket tartalmaznak.

A múzeumi mesekönyvekben a múzeumi tér újraértelmeződik, a kérdezés, felfedezés, alkotás helyeként jelenik meg. A befogadó kreatív, teremtő fantáziájára és a múzeum jelentésteremtő és hitelesítő sajátosságára támaszkodik. A múzeumi mesekönyv rávezet arra, hogy milyen szemlélettel érdemes közelíteni

2 Hasonló múzeumi mesekönyvek nemzetközi kontextusban is elérhetők, például a német gyermekirodalomban: *Wie kommt die Kunst ins Museum*: <http://kindamtellerrand.de/megabuch-ueber-den-mikrokosmos-museum/>.

3 Lásd bővebben a hazai múzeumpedagógiai és andragógiai szempontú áttekintést: KOLTAI Zsuzsa, *A múzeumi kultúraközvetítés változó világa. A múzeumi kultúraközvetítés pedagógiai és andragógiai szempontú vizsgálata*, Veszprém: Iskolakultúra, 2011.

4 Carla Padró négy olyan tanulásmódot különböztet meg, melyek a múzeumpedagógia gyakorlatában meghatározóvá váltak napjainkban. Ebből az egyik a *felfedezéssel tanulás*. Carla PADRÓ, *Learning Theories Employed within Museum & Gallery Education: A Short Overview = Collecting & Sharing Good Practice for Lifelong Learners in Art Museums and Galleries in Europe*. Collect & Share Project kiadványa, 2005, 15–17.

5 <https://techlab.mome.hu/hu/category/projektek/digitalis-muzeum/>

6 http://www.ovodamuzeum.hu/viewpage.php?page_id=6

egy-egy múzeumhoz, kiállításához, továbbá rávilágít arra, miért érdekes és hasznos megismerni az egyes tárgyak történetét. Ezek a kiadványok arra töreksenek, hogy megtörjék a múzeumokról, galériákról alkotott hamis képet az intézmények sokszor hermetikusan zártnak, ridegnek hit mivoltát illetően. A múzeumi mesekönyv úgy próbálja a művészet lényegét bemutatni, hogy egy izgalmas narratív keretbe helyezi el a művészetről való gondolkodást. Ennek eredményeképpen a mesekönyvben fellelhető történetek gyakran a kalandmese, a krimi és a múzeumpedagógiai (foglalkoztató) füzetek műfaji sajátosságait ötvözik. Az önreflexív múzeumi bemutatkozás „műfajának” magyarországi kezdete a Két Egér Kiadó *Múzeumi egér és unokatestvére kalandjairól* szóló sorozatához⁷ köthető, melyben – a könyvkiadási trendek átalakulásával is járó magyarországi rendszerváltozás után – elsőként kapcsolódott össze az olvasásra inspirálás művészi és művészetközvetítői szándéka, a múzeumi tárgy- és témakörök pedagógiai megfontolásokat is tartalmazó elméleti célkitűzéseivel, valamint a célközönséget is cselekvő befogadásra ösztönző praxisával.

Múzeumi mesekönyvek: *Titkos átjáró, Hol van N. Eszter?*

Jelen tanulmányban két múzeumi mesekönyv kerül górcső alá. Az egyik a Petőfi Irodalmi Múzeum által 2019-ben kiadott *Titkos átjáró*⁸ című kötet, mely 9-12 éves korosztály számára íródott. A könyv szerzője Kádár Anna, viszont a Petőfi Irodalmi Múzeum teljes múzeumpedagógiai csapata részt vett az alkotásban⁹. Kifejezetten dialógusra, a gyerekekkel közös alkotómunkára alapozták a kiadvány megtervezését. A könyv témája, szereplői először hétvégi gyerekprogramokhoz, múzeumpedagógiai foglalkozásokhoz és egy nyári táborhoz kapcsolódtak, a történetek a gyerekek visszajelzései, ötletei alapján jöttek létre. A könyvben felbukkanó karakterek is a foglalkozások, táborok során formálódtak. A mesekönyvben megjelenő történetek szerencsésen ötvözik a mesék és a kalandregények tulajdonságait. A kerettörténet egy kutató és egy 9 éves kislány dialógusára épül. Megállapodásuk szerint a fiú bármiről kérdezhet a Károlyipalota és a benne működő múzeum kapcsán, így kijelölve a kutató számára a következő mese témáját. A könyvben rokonszenves lények bukkannak fel az épület és a múzeum különböző tereiben (K. Dezső, a vakond, Hilda a szenvedélyes betűgyűjtő galamb, Dzszenkó, a lázadó kiscsikó¹⁰), akiknek a mulatságos szokásain, történeteiben keresztül újraképzhetjük a palota tereit, bepillantathatunk

7 <http://keteger.hu/content/ket-eger-kalandjai-teljes-sorozat>

8 Online is elérhető a mesekönyv: <https://issuu.com/petofiirodalmimuzeum/docs/titkosatjarojav>

9 2019-ben a *Titkos Átjáró* című projekt elnyerte a Múzeumpedagógiai Nívódíjat.

10 K. Dezső, vakond, aki a palota falainak járataiban él és titkos kiállításokat rendez, Hilda a szenvedélyes betűgyűjtő galamb, akinek az ősei a palota padlásán megalapították a Különleges Íratok Gyűjteményi Osztályát (KIGYO) és Dzszenkó a lázadó kiscsikó, aki a Pilvax kávéházban tanyázik és Petőfi követőjévé válik (eredetileg Petőfi szólította így 1848. november 15-én keltezett levelében Aranyt „My dear Dzszenkó!”).

például a kéziratár vagy a relikviatár működésébe. A történet vége a könyvtárban játszódik, ahol az irodalmi világok és maga az olvasás kerül fókuszba, illetve a címben szereplő titkos átjáró rejtélyére is fény derül.

A tanulmányban tárgyalt másik múzeumi mesekönyvet a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria adta ki 2019-ben *Hol van N. Eszter?* [Kde je Ester N?] címmel, mely 8 évnél idősebb korosztály számára készült (de leginkább kiskamaszoknak). A *Titkos átjáró* című kötet ellentétben a mesekönyv megírására egy szlovák gyermekkönyvszerzőt kértek fel, Monika Kompaníkovát¹¹. A mű története a pozsonyi Esterházy-palotában működő Szlovák Nemzeti Galéria rekonstruált helyiségeiben játszódik. A tizenkét éves Eszter és patkánya, Ernő éjszakai kalandjain keresztül mutatja be a könyv az olvasóknak a galéria működését. A főszereplőkkel együtt olyan helyeken találjuk magunkat, amelyek rejtve maradnak a galéria hétköznapi látogatói előtt. Míg az előző könyvben a múzeumban a kisfiú egy kutatóval beszélget, ebben a történetben Esztert a galéria villanszerelője, Antos kíséri, aki megmutatja neki, mivel foglalkoznak a restaurátorok, a kurátorok, a levéltárosok, a grafikusok, illetve elmagyarázza a lánynak például azt is, miért van szüksége a galériának asztalosműhelyre. A szerző a narratív keretbe beleszötte az általa kedvelt témát, a kamaszok érzésvilágát is. A könyv a *Titkos átjáró*hoz hasonlóan egy misztikus szálal is tartalmaz, Esztert egy maszkos alak követi a galériában, aki cetliket hagy szerteszét, ezáltal a történet a kalandmese és a krimi műfajaival is rokonítható.

44 A befogadói élmény megképzésének interaktív eszközei

Az interaktív mesekönyvek számos fentebb már említett kritériumának tesz eleget az általam bemutatott két könyv. A múzeumi mesekönyv játéktere a korábban megtapasztalt irodalmi interakciókhoz képest más mozgások mentén jön létre, ezt nagyban befolyásolja a résztvevői aktivitást kiváltó elemek összessége, ami a felfedezéshez, a megismeréshez nyújt kapaszkodókat. A szöveg ilyenkor egy igazi játszótérre, kalandparkká alakul át, melyben az olvasó szívesen adja át magát a játékok örömének, elidőz, kísérletezik, felfedez. Ezekhez nyújtanak lehetőséget a múzeumi mesekönyvben kínált médiumok és interaktív szemiotikai rendszerek.

Múzeumi tárgyak fikcióreális környezetben

A múzeumi mesekönyvek narratív világának részévé formálódik maga a múzeum helyszíne és a benne elhelyezkedő műalkotások. A figurális eljárások eredményezte műtárgyi leképezések implicit módon játékba hívják az olvasót, a könyv végén pedig világossá válik, hogy a mesekönyvben szereplő múzeu-

11 Kompaníková két kötete is megjelent már magyar nyelven Péntes Tímea fordításában: *Mélytengeri mesék* [Hlbokomorské rozprávky], 2016, *Az ötödik hajó* [Piata loď], 2016. A *Kde je Ester N.?* című könyv magyarra történő fordítása folyamatban van (N. Tóth Anikó).

mi műalkotások, sőt sok esetben a történet szereplői is ténylegesen fellelhetők a múzeum terében. A *Titkos átjáró* című kötet illusztrációiban a figyelmes kép-olvasó a Károlyi-kerthez és palotához kapcsolódó helyszíneket és tárgyakat, illetve a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményének egyes műtárgyait, relikviáit ismerheti fel, melyekről a könyv végén található glosszáriumban bővebb információt is talál. A kiadvány meggyőzően mutatja be, milyen érdekes egy kiállított nyakkendő, a Nemzeti dal kézírata – de még az intézmény szomszédságában, a Károlyi-kert udvarán álló eperfa is, vagy a kertben díszelgő, belga óriásnyulat ábrázoló szobor. Ugyanakkor őszintén beszél például egyes műtárgyak vitatható esztétikai értékéről is (Madarász Viktor Petőfi-festménye).

1.kép. Múzeumi tárgyak fikcióreális környezetben.

Rába György macskája

Hitted volna, hogy egy játék macskó is gyűjteményi darab a Petőfi Irodalmi Múzeum relikviatárában?

Örömmel megelégnéd? Hiába nagy a kísértés, sajnos azt nem lehet, de a macskónak még annál is jobb dolga van, mintha naponta legalább kétszer a szuszit is kísériteznék belőle.

A relikviatárban mindenki azon munkálkodik, hogy a tárgyak minél tovább maradjanak meg változatlan állapotban, hátrahagyva kétségtelenül kalandos, de néha igenesek koptató, szaggató előző életüket. A változatlanság biztosítása bizony kemény munka, a relikviatárakosok a fénytől és levegőtől is óvják macskónkat (ús, mert minél tovább marad ugyanolyan egy tárgy, annál hosszabb ideig lehet megmutatni és elmesélni a történetét.

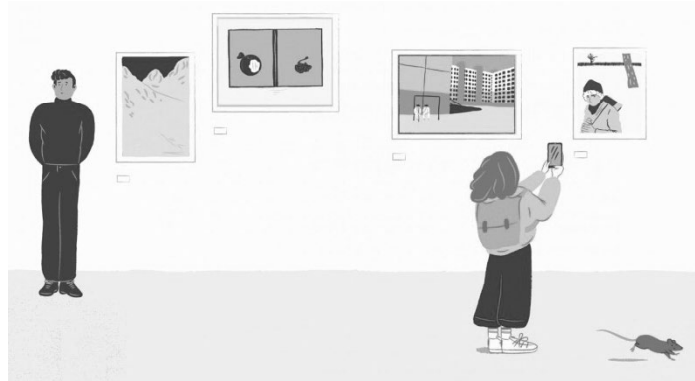


Példa a Kincskeresés játékra a *Titkos átjáró* című múzeumi mesekönyvben

A Szlovák Nemzeti Galériában őrzött műalkotások szintén visszaköszönnek a *Hol van N. Eszter?* című könyvben, a kötet végén pedig egy katalógusban olvashatunk róluk bővebb információt. Az olvasók megtudhatják, hogy minden ilyen alkotáshoz saját egyedi kód tartozik, amely alapján a műalkotás digitalizált formáját megkereshetik a www.webumenia.sk weboldalon. Míg a *Titkos átjáró* című kötet végén található irodalmi relikviák, képzőművészeti alkotások, kéziratok valós fotókat tartalmaznak, és a „Kincskeresés” címszó alatt arra buzdítják az olvasót, hogy a glosszáriumban található képeket fedezzék fel a mesekönyv illusztrációiban, addig a *Hol van N. Eszter?* című könyv speciális katalógusában szereplő műalkotások arra motiválják az olvasókat, hogy keressék fel (akár az olvasás közben is) a galéria internetes oldalát, és nézzenek utána a történetben szereplő alkotásoknak. Természetesen mindkét kötet esetében nem titkolt cél, hogy egy személyes látogatás keretében „újra-élje” az olvasó a mesekönyvben szereplő eseményeket, találkozzon a könyvben előforduló karakterekkel, műtárgyakkal, helyszínekkel. Eszter a galériában töltött éjszakája alatt festménygyűjteményeket, szobrokat, fényképeket fedez fel. Mindegyik tárgy egy-egy művészi irányzatot, eljárást, szimbólumrendszert szemléltet. Az olvasók fokozatosan ismerkednek meg azokkal a művekkel, amelyeket Eszter a galériában látott: így bukkan fel a könyv lapjain például egy kép, melyen „egy hölgy látható, aki valami véreset tart a kezében,

amire nem igazán szeretne ránézni”¹², „lakótelepen népviseletben ülő fiúk”¹³, „havas domb, letaposott ösvénnyel”¹⁴ stb.

2. kép. Eszter a patkányával, Ernővel a galériában, és az említett képek



A mozgalmas illusztrációk: A kontrasztok játéka és az inter-referencialitás

46 Az illusztráció és az írott szöveg viszonya többféle lehet: a kép törekedhet a szövegben elmondottak szigorúan hű leképezésére, vagy éppen az ott ki nem fejtett részletek révén ad hozzá az olvasásélményhez, vagy nem is törekszik tartalmi, „szemantikus illusztrálásra”, hanem inkább hangulatot, vagy érzelmeket jelenít meg jelzésszerűen vagy absztrakt módon.¹⁵ Jelen múzeumi mesekönyvek esetében mindegyik típusra látunk példát, azonban e két utóbbira hangsúlyosabban. A betűmérettel, színnel való kiemelésre, valamint a szöveg és a kép (részlelesen) együttes kezelésére mindkét könyvben látunk fantáziadús megoldásokat.

Egy újabb interaktív folyamatot stimulálva jön létre a kontrasztok játéka. A *Hol van N. Eszter?* című mesekönyv egésze az imént említett eljárásra épül. A befogadó tehát a könyvbeli ellentétes szegmenseknek az egymásra vonatkoztatásával képezi meg a mű értelmét. Egyrészt már a galériának a leírása is dichotómiára épül, hiszen a termeiben található nyitott terek, (melyekben minden alkotás, hogy kitűnjön, saját talapzattal rendelkezik) szembe kerül Eszter saját kaotikus, rendetlen otthoni szobájával. Ugyanígy kerülnek az érzések is szembe egymással – a tágas galéria a nyugalom, a harmónia helyszíne, szemben a tömött vilámmal és a város nyüzsgésével. Minél több időt tölt Eszter a galériában, annál több érintkezési pont található a galéria és Eszter saját élete között.

12 Olasz festőművész alkotása, 17. század első fele: *Szent Praxedis*, 1670-1700 (SG, O 301)

13 Martin KOLLAR, *Nothing special* III. [Semmi különös III.] című alkotása, 2003 (SNG, UP-DK 3620)

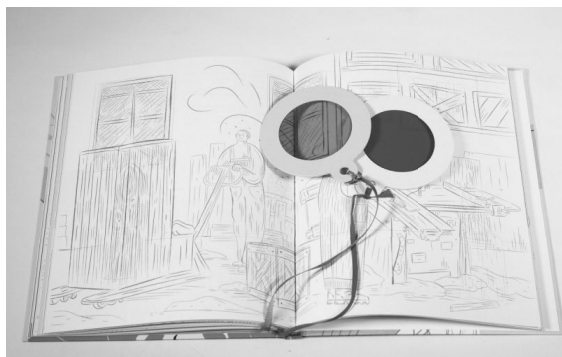
14 Michal KERN, *Vytvoril som líniu* [Létrehoztam egy vonalat] című alkotása, 1982 (SNG, K 17490)

15 VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 56–62.

A kontrasztok játékában a legnagyobb szerepet a könyvhöz tartozó színes fóliákkal (piros és kék) ellátott „kukucsálók” játsszák, melyeknek köszönhetően kétféle módon láthatja a befogadó az illusztrációkat, új jelentéseket fedezhet fel, és megtudhatja, mi rejlik a felszín alatt. A színes fóliának köszönhetően a speciálisan rajzolt illusztrációk felfedik titkaikat. Ezek az illusztrációk érzékenyen beépülnek a történetbe, segítve a dolgok könnyebb megértését. Például abban a részben, ahol Antos elmeséli, hogy olykor a festményeket átfestik, a restaurátorok megtisztítják, és felfedik az eredeti festményt, a fent említett kék és piros színnel rajzolt illusztráció következik. Amikor a vörös fóliát tesszük a szemünk elé, egy férfi képét látjuk lóháton, ha viszont a kéket, akkor egy vízimadarat. A könyv illusztrátora, Barbora Idesová tudatosan megkomponálta a képeit, és egy remek koncepciót talált ki a „kettős illusztrációkkal”, hiszen a fóliák segítségével a képeket kétféle módon tekintheti meg az olvasó, egyik sem jobb a másiknál, viszont különböző perspektívát hordoz. A múzeumi mesekönyv egésze nagyon színes, a lapok színes nyomtatásúak, az írás benne szintén – az elsődleges szöveg sötétkék, a feliratok piros színűek – a kontraszt ebben is jól tetten érhető. A galéria „titkos kódolásnak” nevezi ezt a módszert, és az intézmény honlapján interaktív játékba hívják az érdeklődőket – a módszer a könyvből vett két színnel való kontrasztjáték.¹⁶

Ahogy a *Titkos átjáró* című könyvben, itt is szóba kerül az esztétikáról való gondolkodás, Kompaníková története azt mutatja be, hogy mindenki érzékel számos egymástól eltérő és sokrétű esztétikai kategóriát, amitől gyakran az ún. magas művészet igencsak távol áll. A kötet Eszter élete és a galéria közötti párhuzammal próbálja közelebb hozni a művészetről való gondolkodást a befogadó számára, azaz az ún. elit és akadémiai közeget egy gyermekbefogadó számára is testközelivé tenni.

3. kép. A kontrasztjáték. A főszereplő, Eszter (vörös), valamint mögötte a furcsa maszk (kék)



16 Lásd: Magdaléna KUČTOVÁ, *Šifrovaná kresba — aktivita pre deti*, <https://medium.com/sng-online/%C5%A1ifrovan%C3%A1-kresba-aktivita-pre-deti-950ea5d247f>. Az oldalon a színekkel való játék tudományos magyarázatát is leírják, és pontos útmutatást kap az érdeklődő arról, hogyan készítsen saját titkosított rajzot.

4. kép. A könyvben végig élénk színek dominálnak. A képen Antos, a villanyszerelő látható, aki Esztert kíséri a múzeumban

„V tomto smere sa budem musieť trochu vzdať,“ zasmje sa Antoš a krúti hlavou, no Ester vie, že je mu ukradnuté, či má na teniskách tri alebo štyri pásiky.

„A načo sa to všetko vlastne fotografuje? Ja by som si fotografovať sochy nad posteľ nezaviesila,“ nejde do hlavy Ester. „Nestačí originál“

„Máš pravdu, to by vyzeralo veľmi čudne. Keby však nedajbože prišla nejaká potopa, všetko zostane uchované aspoň v pamäti počítača. Ak by si chcela napríklad študovať umenie, môžeš si každý jeden predmet pozrieť na webe galérie alebo v katalógoch. Pravdaže, vidieť originál je neporovnateľný zážitok



A *Titkos átjáróban* a mesék szereplőit Fatér Anna karakterrajzai és könnyed humorú, részletgazdag illusztrációi keltik életre. Az illusztrátor szerint¹⁷ fontos szempont volt a karakterek megformálásában, hogy „szerethetőek” legyenek (ugyanakkor viccesek is), és hogy felismerhetőek legyenek a helyszínek, a múzeum gyűjteményeiben fellelhető képek és tárgyak. Három típusú kép található a mesében; a *klasszikus illusztráció*, ami a hangulatot, karaktereket hivatott megjeleníteni, színesíteni, a *magyarázó ábrák*, amelyek a szövegben kifejtett vagy éppen abból kimaradt információkat tartalmazzák, és a *kis karakterrajzok*, amelyek jellemzően a könyv

48 margójára kerültek. Minden típus esetében volt, hogy teljesen konkrét elképzelést valósított meg az illusztrátor, máskor pedig lazábban körvonalazott, helyszínhez, történéshez viszonylag szabadon kötődő karakterek mozgását, tevékenységét tette érzékletessé.

5. kép. A foglalkozások és a mesekönyv ikonikus karakterei



A könyv megjelenését követően egy szórakoztató, figyelemfelkeltő trailer¹⁸ is készült a kötet színes, ötletgazdag illusztrációi felhasználásával, valamint a foglalkozások, melyek a könyv alapjául szolgáltak, szintén folytatódtak, s immár a könyvben árnyaltabbá vált figurák lettek az ikonikus alakok. Készült a

17 BARTI Magdolna, *Hogyan készül egy irodalmi múzeum mesekönyve?*, https://lat-szol.blog.hu/2020/07/30/hogyan_keszul_egy_irodalmi_muzeum_mesekonyve

18 A könyvhöz készült trailer megtekinthető az alábbi hivatkozás alatt: https://www.youtube.com/watch?v=aQW_Z6lcbM

könyvhöz jegyzetfüzet, ceruzakészlet kifestővel, illetve puzzle is. Továbbá a muzeumped@pim.hu e-mail-címen bárki feltehet kérdéseket a Károlyi-palotával, a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményeivel, magával Petőfivel, vagy a mese szereplőivel kapcsolatban, melyekre a múzeum kutatói válaszolnak. Egyébként a könyv végén egy ajánlott olvasmánylista is szerepel, melynek egy-egy rejtett figuratív eleme újabb játékra sarkallja az olvasót.

6. kép. Fikcióreális tárgyak. A képen a Pilvax híres márványasztala, mely a Petőfi-kiállítás részét képezi a múzeumban



Összegzés

A múzeumi mesekönyvekben megjelenő interreferenciális kapcsolatok jól mutatják, hogy a meglévő médiumok (primer szöveg, az illusztrációk, a glosszárrium/kincskeresés, könyvön kívüli interaktív online játékok, offline foglalkozások) önállóan is létező struktúrák. Ugyanakkor a megképződő jelentés nincs direkten alárendelve a történetvezetésnek, azaz a benyomás, a tapasztalás primer élményét erősen őrző felfogás éppen azáltal jöhet létre¹⁹, hogy a legtöbb esetben (szövegek, illusztrációk, kincskeresés, online játék) a csatornák, az időbeli párhuzamosságuk miatt, egymás hatását felerősíteni, illetve módosítani képesek. A befogadó tehát ezeknek a szegmenseknek az egymásra vonatkoztatásával képi meg az értelmet. Ehhez a jelentésteremtéshez kínálnak lehetőséget a múzeumi mesekönyvekben szereplő strukturális és szemiotikai rendszerek, s ezáltal a felfedezéssel tanulás élményközpontú tevékenységgé válik.

Irodalom

BARTI Magdolna, *Hogyan készül egy irodalmi múzeum mesekönyve?*, https://latszol.blog.hu/2020/07/30/hogyan_keszul_egy_irodalmi_muzeum_mesekonyve (Letöltés dátuma: 2021.02.01.)

KÁDÁR Anna, *Titkos ájtáró*, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2019.

KOLTAI Zsuzsa, *A múzeumi kultúrákövetítés változó világa. A múzeumi kultúrákövetítés pedagógiai és andragógiai szempontú vizsgálata*, Veszprém: Iskolakultúra, 2011.

19 VARGA, Emőke, *Az interaktív könyv. Teóriák és példák*, Budapest: L'Harmattan, 2019.

- KOMPANIKOVÁ, Monika, *Kde je Ester N?*, Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2019.
- KUCHTOVÁ, Magdaléna, *Šifrovaná kresba — aktivita pre deti*, <https://medium.com/sng-online/%C5%A1ifrovan%C3%A1-kresba-aktivita-pre-deti-950ea5d247f> (Letöltés dátuma 2021.02.02.)
- PADRÓ, Carla, *Learning Theories Employed within Museum & Gallery Education: A Short Overview = Collecting & Sharing Good Practice for Lifelong Learners in Art Museums and Galleries in Europe*, Collect & Share Project kiadványa, 2005.
- VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012.
- VARGA Emőke, *Az interaktív könyv. Teóriák és példák*, Budapest: L'Harmattan, 2019.
- <https://issuu.com/petofiirodalmimuzeum/docs/titkosatjarojav>, (Letöltés dátuma: 2021.01.25.)
- https://www.youtube.com/watch?v=aQW_Z6lcgbM, (Letöltés dátuma: 2021.01.20.)
- <https://techlab.mome.hu/hu/category/projektek/digitalis-muzeum/>, (Letöltés dátuma: 2021.02.24.)
- http://www.ovodamuzeum.hu/viewpage.php?page_id=6, (Letöltés dátuma: 2021.02.24.)
- <http://keteger.hu/content/ket-eger-kalandjai-teljes-sorozat>, (Letöltés dátuma: 2021.02.22.)

The Interactive Nature of Museum History Books

Abstract. Interactive books offer a new perceptual experience, as the literary experience is not only based on visual and textual elements, but the process of meaning construction is heavily influenced by the semiotic systems that unfold along narrative techniques that build the story. In my lecture I will deal with the interactive nature of museum history books. According to the approach validated here, I do not apply interactive books to digital picture books, but to printed, scrollable publications that require creative reader reception. Museum history books contain stories that can be read and told independently of the museum space (in contrast to museum educational brochures) so that they can be processed, for example, in classrooms, in which the museum space is reinterpreted and displayed as a place for questioning, discovering and creating. It is based on the creative imagination of the recipient and the meaningful and authentic nature of the museum. The museum history book introduces you to the approach to a museum or exhibition and explains why it is interesting and useful to learn the history of each object. These publications try to break the wrong image of museums and galleries as institutions are often isolated and rigid. The museum book tries to present the essence of art by placing thinking about art in an exciting narrative framework. As a result, the stories contained in the picture book often combine the genre peculiarities of adventure stories, crime stories and brochures on museum education. Hungarian and Slovak museum books are also exhibited in my presentation.

Keywords: interactive books, museum history books, interreferentiality, exploratory learning

Jedlik Ányos Gimnázium, Budapest
Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem,
Közép-európai Tanulmányok Kara,
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Dražovská 4, 949 74 Nitra,
brutigabi@gmail.com

Fekete, fehér, színes, szürke. Vizuális hatások a *Mimi & Liza* c. mesekönyvben

Absztrakt. A tanulmány a Katarína Kerekesová – Katarína Moláková – Alexandra Salmela írta *Mimi & Liza* c. mesekönyv intermedialis szempontú értelmezését tárja az olvasó elé. Az elemzés a mitchelli médiumfelfogásra alapozva a gyerekkönyv-kultúra intermedialis állapotának konstatálásából indul ki, majd a vizuális elemek feltárását a szöveg retorikája keltette plasztikus vizuális hatások vizsgálatán keresztül kíséri nyomon. A szövegben megnyilatkozó fantáziakép-ekphráziszok Irina O. Rajewsky intermedialitás-értelmezése alapján intermedialis referenciaként kerülnek bemutatásra. A tanulmány több példán keresztül ismerteti és elemzi a nyelv segítségével megvalósuló vizualizálás, a szövegestetett látványvilág mechanizmusait.

A kortárs gyerekkönyvek világában barangolva ritkán találunk olyan műveket, amelyek mediális homogenitást mutatva pusztán szövegtestből épülnek fel. Itt nem csupán arról a sokat idézett mitchelli médiumfelfogásról van szó, mely szerint „minden médium kevert médium”¹, és ezáltal „a tisztán verbális mező homogenitása csak a globalitás igényével fellépő elméleti konstrukció, hiszen a nyelvi mindig elkeveredik valami nem-textuálissal, nem-verbálissal, anyagszerűvel, saját, olykor eruptívan feltűnő Másikjával”², hanem a gyermekirodalmi művek azon immanens sajátosságáról, hogy a gyerekkönyv a verbális és vizuális médiumok között átmenetet képezve mediális kevertségre, összetettségre törekszik. Ez az intermedialis állapot, közties létmód a nyelvi és képi világ együttműködését és egymásrautaltságát eredményezi, vagyis a szöveg- és képelemek szinkron együttélését, a vizuális és textuális narratíva párhuzamos ábrázolását, a kép és szöveg interakcióba lépését és egyben médiumközi értelmezését kívánja meg. Varga Emőke szerint „egy illusztrált könyv befogója szemlélő és olvasó egyszerre, aki a képeket a szöveg, és a szöveget a kép felől egyaránt olvassa/szemléli”,³ a jelentés ezáltal a képi-nyelvi elemek közti kapcsolatrendszerből, egymás megtermékenyítéséből bontható ki.⁴

1 W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory* Idézi: DÁNÉL Mónika és SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 283.

2 SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire II.*, Iskolakultúra, 2006/2., 65.

3 VARGA Emőke, *Kalitka és korona. Kass János illusztrációi*, Budapest: L'Harmattan, 2007, 10.

4 KANTÁR Balázs, *Az illusztráció lehetőségei az irodalomoktatásban*, Katedra, 2017/3., 19.

A gyerekkönyvek e mediális hibriditása befogadástélektani okokra vezethető vissza, hiszen az elsődleges célközönséget képező kisgyerekek mindenképp előtérbe a vizuális kommunikáción keresztül lépnek kapcsolatba a könyvvel, és a képalapú segítségével dekódolják az olvasmányukat. A gyerekolvasók speciális befogadási folyamata miatt a gyerekkönyv a priori magába foglalja a mediális határátlépést, a textus melletti vizualitás megjelenítését. Várnai Zsuzsanna szerint az iskoláskor előtti gyerek pedagógiai-pszichológiai jellemzőiből adódóan a vizualitáson keresztül próbálja értelmezni és megérteni a környezetét,⁵ így a könyvet is elsősorban „képek sorozataként”⁶ olvassa. Erre a sajátos mediális összetettségre épített a közel kétszáz éves gyerekkönyvkultúra piaca, amely a „vezetett olvasókat”, vagyis az önálló olvasásra még képtelen, felnőtt általi kalauzolásra támaszkodó gyerekolvasókat célozva megújuló műfajokat – például képeskönyveket, foglalkoztató és ismeretterjesztő könyveket, illusztrált könyveket, gyereklapokat – hozott létre.⁷ Az ekkor született picturebook-kultúra, a képdominancia máig szervezőelve a gyerekkönyvpiacnak.

A gyerekirodalmi műveket predesztináló kép-szöveg viszonyára, a szöveg és illusztráció hálózatos összekapcsolódásának vizsgálatára érvényes Szőnyi György Endre kijelentése, aki szerint az intermedialitás során „olyan nyugtalanítóan heterogén szemiózist kell diagnosztizálnunk, amelyben egymásba metsz és elválaszthatatlanul összeforr a képi és a verbális, az intuitív és a diszkurzív, az ikonikus és a szimbolikus.”⁸ Sándor Katalin ugyanakkor kiemeli, hogy a vizuális és verbális művészetek egymásba hajlása, a különböző médiumok és diskurzusok összefonódása természetes sajátossága a művészetnek. „A festészet olyan, mint a költészet és a költészet, olyan, mint a festészet” – vagyis a nyelvben, az irodalomban lehetséges, sőt kívánatos az érzéki, festői hatásokra, leírásokra való törekvés, a kép pedig alkalmas a narrációra, az allegorizálásra, a történelem reprezentációjára.⁹ Tanulmányomban egy olyan gyerekirodalmi művel foglalkozom, amelyben nem csupán az illusztráció és szöveg lép intermedialis kapcsolatba, hanem a szöveg retorikája is plasztikus

-
- 5 VÁRNAI Zsuzsanna, *Kép és szó. A vizualitás szerepe és jelentősége a kortárs gyermekirodalomban = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett, Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 393.
 - 6 RÉVÉSZ Emese, *Varázskép – világkép. A gyermekkönyv-illusztráció szerepe a gyermeki lélek fejlődésében = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett, Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 419.
 - 7 HERMANN Zoltán, *Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett, Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 18.
 - 8 SZŐNYI György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged: JATE Press, 2004, 201.
 - 9 SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire I.*, Iskolakultúra, 2006/1., 17.

vizuális hatásokat ébreszt az olvasóban. A Katarína Kerekesová – Katarína Moláková – Alexandra Salmela jegyezte, szlovák nyelven íródott *Mimi & Liza*¹⁰ c. mesekönyv (magyarra fordította: Polgár Anikó¹¹) értelmezése során az illusztrált gyerekkönyv sajátosságai, a kép és szöveg hagyományos értelemben vett összefüggéseinek feltárása helyett a nyelvi eszközök keltette képhatásokra és ekphrásziszokra irányítom a figyelmet. Elemzésem során Irina O. Rajewsky intermedialitás-értelmezését és tipologizálását alkalmazom, aki az intermediális jelenségek három változatát ismerteti: elhatárolja egymástól a mediális átviteleket, a médiumkombinációkat és az intermediális utalásokat.¹² Az értelmezésre választott mesefüzérben ez utóbbi típust, az intermediális referencia működését vizsgálom, amely egy szemiotikai rendszerre való utalást jelent, vagyis olyan eseteket ír le, amikor az egyik médium egy másik médium jelrendszerére mutat, saját médium-specifikus eszközeivel imitálja azt. Ilyen jellegű intermediális utalásnak fogható fel Rajewsky szerint az ekphrászisz is,¹³ amely a *Mimi & Liza* c. mesekönyvben több esetben is megfigyelhető, és plasztikusan ábrázolt, szófestette látványvilágot teremt.

A fekete-fehér és a színes

A magyar nyelven 2016-ban megjelent, hét irodalmi mesét egybefogó *Mimi & Liza* c. mesekönyv eredetileg rajzfilmsorozatként látott napvilágot, és olyan népszerűvé vált, hogy az alkotókat könyvírásra is felkérték.¹⁴ A rajzfilmsorozat sikerét biztosító, színekben tobzódó képi világ, a vizualitás dominanciája végigkíséri a mesekönyvet is – Szlovákiában a 2013-as évben a legszebb gyerekkönyv díjával jutalmazták a kötetet¹⁵ –, amely tematikájában, retorikájában, formai kivitelezésében erősen épít a látványvilágra. Az ezerszínűség és a színek hiányának dinamikus dichotómiája szimbolikus-metaforikus jelentéssel hálózta körül a mesekönyv szereplőit, helyszíneit és történetvezetését, hiszen az irodalmi mesefüzér a címadó kislányok szürke hétköznapijaiba ültetett, fantáziájuk teremtette kalandjaik színességét kívánja feltárni. A látványfestés fő eszközeivé így a színek válnak, miközben a színesség és színhiány

10 Katarína KEREKESOVÁ – Katarína MOLÁKOVÁ – Alexandra SALMELA : *Mimi & Liza*, illusztrálta Katarína KEREKESOVÁ – Boris ŠIMA – Ivana ŠEBESTOVÁ, Bratislava: Slovart – Fool Moon, 2013.

11 KEREKESOVÁ Katarína – MOLÁKOVÁ, Katarína – SALMELA, Alexandra: *Mimi & Liza*, ford. POLGÁR Anikó, illusztrálta Katarína KEREKESOVÁ – Boris ŠIMA – Ivana ŠEBESTOVÁ, Budapest: Scolar, 2016.

12 DÁNÉL Mónika és SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás. Uő = Média- és kultúratudomány*, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 285.

13 Irina O. RAJEWSKY, *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality = Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 52–53.

14 Janka TEŤÁKOVÁ, *Mimi a Liza*. <https://www.citaj.to/index.php/recenzie/recenzie-knih/item/1763-mimi-a-liza>; <http://mimializa.sk/>

15 Eva CIFERSKÁ, *Najkrajšie knihy Slovenska 2013*, Bratislava: BIBIANA, 2014, 24.

fogalmi folyamatosan a szó szerinti és metaforikus jelentéstöbbletük kiaknázása között ingáznak, és feszültségben tartják a narrációt és a narratívumot is.

A mesekönyv két kislány, Mimi és Liza barátságának történetét bontja ki, akik egy közös lakóházba költözve találnak egymásra. Az olvasó már a keret-történetként funkcionáló, főszereplőket bevezető első mesében észleli az intermediális referencia működésbe lépését, a látvány, képesség szimbolikus erejét, hiszen a két lány egymást ellenpontoszó színvilág segítségével kerül bemutatásra: Mimi fekete-fehér, színek nélkül élő, vak kislány („Ez a kislány, Mimi, valóban fekete-fehér volt: sápadt volt az arca, sima, fekete haja a válláig ért, fekete pólót és fehér kötényruhát viselt.”¹⁶), Liza pedig kék szemű, szőke hajú, pirospszgás arcú, élénk szereplő, aki pöttyös ruháján az összes színt magán viseli. A főszereplők vizualizálásának kiemelt szerepéről tanúskodik, hogy a lányok szimbólumaként két könyvjelző, egy sárga (szőke) és egy fekete is található a kötetben. A színek segítségével körülhatárolt két lány kétféle világlátást reprezentál, akik egyszerre ellenpontoszák és homo duplexként kiegészítik egymást. Liza jelleme ugyanolyan harsány és tobzódó, mint a külleme, igazi színes egyéniség, aki nem ismer határokat, unalmat, félelmet, asszertívan azonnal belevág minden kínálkozó lehetőségbe – többnyire bármiféle körültekintés nélkül ő indítja el a kalandokat, ő lendíti mozgásba az eseményeket. A fizikai értelemben korlátozott körülmények között élő Mimi viszont óvatos, kerüli a szélsőségeket, inkább a rend, kiegyensúlyozottság és kiismerhetőség híve – megfontoltságának és előrelátásának köszönhetően ő oldja meg a kalandjaikat, ő talál kiutat a sokszor veszélyesnek tűnő fantáziaeseményekből. Belső látásukat tekintve tehát a vaki Mimi lényegesen figyelmesebb Lizánál a kalandokba vezető utakon. A két lány a színes és fekete-fehér világ szimbolikus képviselője, akik izgatottan fedezik fel, kóstolgatják egymás külső és belső világlátását, próbálnak a másik látásmódjával azonosulni. Az „együttlátás élménye” a kötet mottójává nő – „Az egyikük szeme nyitva van, a másiké csukva. Együtt látnak igazán.”¹⁷ –, és az válik a legfontosabbá számukra, hogy befogadják a másik színvilágát, vagyis elfogadják egymást. Liza fokozatosan tanulja el Mimitől a „füllel és tapintással” látás művészetét, a látáson túli érzékelést, aki a színeket hasonlatokkal kifejezett impressziókon, tapintás-, íz- és illatélményeken, érzéseken keresztül azonosítja – a sárga szín például meleg nyarat jelent számára, a kedvenc színe pedig „az, amelyiket akkor hallom, mikor esik az eső”¹⁸. Mimi pedig egyre inkább beengedi a fekete-fehér világába a színek kavalkádján keresztül artikulált kalandokat, a fantáziavilágban elmerülő közös játék élményét. A látó és nem látó kislány eltérő tapasztalaton nyugvó szín/világérzékelése identitás-meghatározó funkciót nyer, s a

16 Az idézeteket a magyar fordításból merítem: Katarína KERÉKESOVÁ – Katarína MOLÁKOVÁ – Alexandra SALMELA : *Mimi & Liza*, ford. POLGÁR Anikó, illusztrálta Katarína KERÉKESOVÁ – Boris ŠIMA – Ivana ŠEBESTOVÁ, Budapest: Scolar, 2016, 20.

17 *I. m.*, 1.

18 *I. m.*, 54.

másik világlátásának kiismerése és elfogadása a barátságuk tétjévé, egzisztenciájukat megalapozó közös játéktevékenységük feltételévé válik.

A színes és a szürke

A lányok egy szürke város szürke panelházában élnek, azonban a közös időtöltés során, a képzeletük megnyitotta fantáziaterekbe lépve színektől burjánzó kalandokba bonyolódnak. Ezek hatására még a kerettörténetben bemutatott szürke panelvilág is – szó szerint és metaforikus értelemben – kiszínesül a mesekönyv végére, amit kitűnően érzékeltet a történetek előtt és után található kétoldalas belső borítórajz: a történetek megismerése előtt szürke-zöld színből álló, zárt ajtókat ábrázoló folyosóképet látunk, míg a szöveg lezárását követően az ajtók kitérnak, és a folyosó megtelik élettel. A folyosó szürkeségét a személyes mikrotörténetek megismerése, a szomszédokkal kialakított dinamikus kapcsolat varázsolja élénk színűvé. A lányok fő ellensége ugyanis a „minden színt befaló”¹⁹ szürkeség, ami kalandmentességet, sivárságot, egyhangúságot, a megcsömörlöttség életérzését jelenti számukra. Mimi plasztikus hasonlatok segítségével írja körül a szürke színhez fűződő attitűdjét, a szürkeség taszító jellegét, ami szerinte „olyan, mint a lábunk alatt csikorgó salak, vagy mint a szemhéj alatti köd, vagy mint a betonfal a nagyhoz vezető úton, vagy mint a parázson sült burgonyán a hamu, vagy mint a november.”²⁰ A két lány barátságának kezdetén Mimi egy pillanatra elbizonytalanodik, hogy Liza őt is szürkének, vagyis unalmasnak tartja, de Liza rámutat, hogy a fekete-fehér világ nem egyenlő az elszürküléssel: „Már hogy lennél unalmas! – horkant föl Liza. – És nem is vagy szürke. Te fekete vagy és fehér – szépen elválasztva. Te vagy a legérdekesebb lány a világon.”²¹ Liza ugyanis már az első találkozásuk során felismeri, hogy Mimi vaksága mögött nem a sötétség birodalma húzódik, hanem egy alternatív és rendkívül gazdag, belső színektől ragyogó világ, aminek a felfedezése vérpezsdítő kihívást jelent a számára.

A szürkeség azonban meghatározó tényező a lányok életében, mivel határátlépésre serkenti őket, és az unalom alapjaként, a színes fantáziák megszületésének motiváló közegeként funkcionál. A szürke-üldözés a lányok izgalmas-színes kalandvadászataiban valósul meg. Az irodalmi mesék alapját képező kalandok a hétköznapi valóságból, az unalmas, ködös, esős nagyvárosi mindennapokból nőnek ki: a színtelen hétköznapban a lányok mindig valamilyen erős vizuális hatás alá kerülnek, ahol a látvány olyan sodró erővel ragadja magával őket, hogy a kétdimenziós néznivaló mágikus módon megélevedik számukra, és ők metaleptikusan átlendülnek egy vadregényes-színes fantáziavilágba. A színtelen és színes közti átmenetet, a két világ találkozását egy domináns, szinte hipnózist előidéző érzéki hatáskeltés, szürkeséget megtörő, színpompás vizuális élmény képezi, amely hídszereppel ruházódik

19 *l. m.*, 35.

20 *l. m.*, 36.

21 *l. m.*, 36.

fel a racionális és irracionális világ között. Az irracionalitás világának kibontakozását a színek megnyílása és féktelen tobzódása kíséri – minél jobban elmélyülnek a lányok egy-egy kalandban, annál tágabb színvilág tárul fel előttük, mintha a színek fokozódásai és performációi termelnék a kalandokat. A szürke, vagyis színtelen mindennapok elleni küzdelem tehát a fantáziavilág színgazdagsága segítségével, a színek dinamikus áradásával valósul meg.

A képzeletvilágba tett kalandokat többnyire valamilyen ekphrásziszként funkcionáló, a lányok szemében a megszokottól eltérő, vagyis a szürke valóságból kiköppentő látványelem életre keltése generálja, amelyeket a lányok alkotnak vagy a fantáziájuk révén rávetítenek a valóságra. Ezek az ekphrásziszok úgy válnak a verbálistól eltérő médiumban keletkezett reprezentációk leírásaivá,²² hogy a látvány burjánzását a gyermeki fantázia indítja be, vagyis a vizuális élmény megszületéséhez Mimi és Liza együttlátása, valamint a látványt életre keltő és dinamikába hozó képértelmezése szükséges. Ebben az értelemben ezek az ekphrásziszok a fantázia működésbe lépésének a termékei, egyfajta fantáziakép-ekphrásziszok, az ekphrászisz gyerekkönyvi speciális változatai, melyek a képzeleti kép és nyelvi leírása közötti sorrendiség eldönthetetlen szimbiózisát teremtik meg. A megelevenedő képek ugyanakkor akár fordított ekphrásziszként is értelmezhetők, hiszen nem pusztán fantáziakép-leírásokként funkcionálnak, hanem a nyelvi fantázia képi világként történő megelevenedéseként is. A fantázia-ekphrászisz így a racionális és irracionális világ határán lebeg, és mintegy megakasztja és új dimenziókba helyezi a lányok tapasztalta valóságot. Ilyen fantáziakép-ekphrásziszként értelmezhető alkotásnak minősül Mimi ezerszínű kockavára, amely annyira lenyűgözi Lizát, hogy a látványtól megbabonázva, barátnőjét magával húzva belesétál a megelevenedő várba;²³ hasonló vizuális letaglózást eredményez a szürke folyosófalra felfestett szivárvány, melyet a megbotránkozó ház mesterné letöröl, és a szivárvány maradványaiból keletkezett krétapor a szereplőket gomolygó porfelhőként a megelevenedett szivárvány-színvilágba sodor;²⁴ vagy a varrónők ruhaanyagaiból összerendeződő textilrengeteg, amely a gyermeki képzelőerő hatására szavannává lényegül át.²⁵

A kockavár ábrázolása a Miklósvölgyi Zsolt József értelmezésében bemutatott irodalmi térábrázolás retorikai eljárás módjaként, az építészeti leírások alakzataként közelíthető meg. Miklósvölgyi szerint „ez a retorikai alakzat az ekphrászisz egy sajátos esete, amely elsősorban a nyelvi ábrázolás és a tér-

22 MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, doktori értekezés, 2009, 29. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf

23 Katarína KERÉKESOVÁ – Katarína MOLÁKOVÁ – Alexandra SALMELA: *Mimi & Liza*, ford. POLGÁR Anikó, illusztrálta Katarína KERÉKESOVÁ – Boris ŠIMA – Ivana ŠEBESTOVÁ, Budapest: Scolar, 2016, 22–31.

24 *I. m.*, 42–54.

25 *I. m.*, 62–73.

beli formák közötti fordíthatóság, átjárhatóság mediális problémáját veti fel”.²⁶ A kockavár Mimi műalkotása, vagyis egy olyan nem-nyelvi létmóddal rendelkező objektum, amelynek bemutatása, mediális átfordítása nyelvi eszközök segítségével történik meg. A látványfestés itt is a szinkavalkád hangsúlyozásából, vagyis a vizuális hatás kiemeléséből indul ki, így az építészeti ekphrasisz is megközelíthető Mitchell interpretációja alapján, melynek értelmében az ekphrasisz „verbális reprezentációnak vizuális reprezentációvá való visszafordítása az olvasó által”.²⁷ A kockavár Mimi fekete-fehér szobája közepén tornyosul, vagyis egy színmentes környezet közepén található, és „a világ minden színében”²⁸ pompázik. A vár egy varázslatos épület a varázsszemes épületben, amely a puritán, pragmatikusságra törekvő hétköznapi gyerekszoba kontrasztjaként funkcionál. Ez a térbeli beágyazottság a fantáziavilág elrejtettségét, külső tekintet előli eltakartságát jelzi. Míg Mimi szobája a vak kislány számára berendezett, a lehető legkönnyebb tájékozódást biztosító egyszerűsége, letisztultsága, kiismerhetősége törekszik (Mimi így mesél a saját szobájáról: „Szép rend van benne, nehogy véletlenül belegabalyodjam az eldobált harisnyákba, vagy nehogy beleüssem a fejem a nyitott szekrényajtókba. Szépen sorakoznak a játékaim is, mindegyik a maga helyén. Mindig pontosan tudom, mi hol van.”²⁹), a szoba közepére emelt kockavár „magasabb volt, mint a lányok, és annyi kapuja, tornyocskája és hidacskája volt, amennyit Lizának még soha életében nem sikerült összehoznia”.³⁰ A várleírás azon a ponton vált át fantáziakép-ekphrasiszszá, amikor „a csodás építményt” körüljáró Liza a bejáratot keresve „hármás aranykapura”³¹ bukkan, és Mimivel együtt átlép ezen. A gyermekalkotás ettől kezdve megelevenedik, önálló életre kel és leválik az alkotó akaratáról – a kockavár egy folyamatos metamorfózisban lévő, dinamikus módon módosuló látványvilággá performálódik, amely a behatolókhöz fűződő viszonyát a tér akár logikátlan átalakulásával fejezi ki: a várba vezető szivárványhíd leszakad, a lányok a vár „ismeretlen fekete mélységébe” zuhannak, melyben „átláthatatlan” és „mélyen tátongó” sötétség, szürke, pókhálós kőfalak, hideg padló, denevér, pók és egy megelevenedett játékbohóc támadása fogadja őket. A kockavárnak tehát váratlanul kiismerhetetlen mélysége támad, és a kőbirodalommal alakuló épület veszélyforrást jelentő szürkességként fenyegeti a lányokat. A perszifikálódó vár vonzó-színes külső látványá-

26 MIKLÓSVÖLGYI Zsolt, *A nádasi tér. A Párhuzamos történetek térpoétikája*, doktori értekezés, 2019, 157. http://real-phd.mtak.hu/832/1/Miklosvolgyi_Zsolt_disszertacio%281%29.pdf

27 W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory*. Idézi: SZÖNYI György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged: JATE Press, 2004, 205.

28 KERÉKESOVÁ – Katarína MOLÁKOVÁ – Alexandra SALMEL: *Mimi & Liza*, ford. POLGÁR Anikó, illusztrálta Katarína KERÉKESOVÁ – Boris ŠIMA – Ivana ŠEBESTOVÁ, Budapest: Scolar, 2016, 22.

29 *I. m.*, 14.

30 *I. m.*, 22.

31 *I. m.*, 22.

val csapdába csalja őket, ellenségessége pedig a felszín csillogása mögötti taszító épület kísérteties leírásával kerül kifejezésre. A komor szürkeség teremtette szorongást a sötétségtől nem félő Mimi űzi el, akire nem hat a baljóslatú gótikus díszlet: amint sikerül Liza félelemérzetét is csökkentenie, a szűkülő-nyomasztó térérzetük is feloldódik, felgyulladnak a fények, megszűnik a kockavár rosszindulata: „a vár újra ragyogó, játékos színekben pompázott, és valamennyi sötét kísértet eltűnt. Színes lepkék röppentek be, nagy szárnyaikkal megcsiklandozták Mimi és Liza orrát. A lányok nevetve kézen fogták a bohócot, és a hármás aranykapun kilépve egyenesen Mimi szobájában találták magukat.”³²

A szürke-színes éles oppozíciója bontakozik ki a Mimi és Liza rajzolta krétaszivárvány ekphrázisizából is. A lányok alkotása a legszürkébb szürke helyre, a lakóházuk folyosójának falára kerül fel. A szivárvány keltette vizuális hatás eléréséhez fontos a gyerekalkotás születéséhez vezető külső körülmény bemutatása: a lányok egy különösen szürke napon próbálják felvidítani egymást a szivárványrajzzal. „Szürke nap volt. A szürke eső szürkén hullott a szürke házakra, amelyek szinte belevesztek a szürke ködbe. Az üres, szürke utcákon szürke autók vánszorogtak, az úton néha átfutott egy-egy szürke ember, hogy nyomban el is tűnjön egy szürke kapu mögött. Ma még valahogy a villamos máskor vidám és színes csengését is elbágyasztotta a szürke köd. Mimi és Liza szürke bérházuk szürke folyosóján üldögélt és hallgatott.”³³ A tér és az időjárás leírása önmaga is ekphrázisizként hat, és túlmutat a szürkeség hangsúlyozásán: az olvasottak alapján születő mentális képek egy lelassult, elnémult, kedvét és ízét vesztett világot képeznek meg. Az álló idő unalmát jelképező szürke ekkor perszónifikálódik a lányok képzeletében, és Liza kijelenti: „A szürke befalta az összes színt, s annyira terjeszkedik, hogy pillanatokon belül minket is bekebelez.”³⁴ A szürke elleni küzdelem tehát egzisztenciális problémává performálódik, és hogy megvédjék magukat az unalom behálózásától, elhatározzák, hogy „egy szép, nagy, tarka szivárványt”³⁵ festenek a folyosó falára, „hogy felragyogtassuk a ronda, szürke napot”.³⁶ A szivárvány mágikus hatáseléréséhez a lányok rituálisan megnevezik és különböző, hasonlatok retorikáján keresztül kifejezett érzékszervi tapasztalatok révén azonosítják az egyes színeket: Mimi feszíti fel a szivárvány piros ágát, amely olyan, „mint a meleg tea télen”,³⁷ Liza a szivárvány sárga sávját festi meg, amely „olyan, mint a napocska, a gyermekláncfű, a kiscsibék”.³⁸ A sokféle szín mélysége azonban akkor nyílik meg igazán, amikor tértapasztalattá teljesedik: a lányok ugyanis a szivárványt bosszúsan letörülő házmesternével együtt, a

32 *I. m.*, 30.

33 *I. m.*, 35.

34 *I. m.*, 35.

35 *I. m.*, 37.

36 *I. m.*, 37.

37 *I. m.*, 39.

38 *I. m.*, 39.

kréta por keltette, vadul forgó porfelhőbe veszve átlendülnek a szivárványvilágba, ahol minden színnek saját mikrovilága van. A gyerekalkotás révén született szivárvány ezúttal is fantázia-ekphrászisszá változik, ahol szédületes gyorsaságú szurrealista szín-képek követik egymást, amelyek egy-egy szín különböző árnyalataival és variációival árasztják el a látványban tobzódó lányokat. A színburjánzás Liza pöttyös ruhájából indul ki: Mimi egy kék pöttyöt dob a felkavart szivárványvilágot fenyegető szürke porfelhőbe, ami megszelídíti és kék felhővé, kék esőcseppé, a cseppekből átalakuló kék esernyővé alakítja, majd a kék pocsolójában tapicskoló lányok lába alatt derékig érő vízzé, tarka halacs-kákká változtatja a gyarapodó kékséget, míg végül az esernyő csónakesernyővé és gőzhajóvá lényegül át. Ilyen sodró erejű, világteremtő színhullámzás követhető végig a szivárvány összes színével kapcsolatban, melyek az egyes színek ezerarcúságát és végtelen játékosságát tárják fel a kalandban résztvevők számára, és a szürke sugallta levertséget a sokszínűség keltette eufóriával, életkedvvel, flow-élménnyel helyettesítik. A különféle színtapasztalatok erős vizualizálásával, érzéki hatásukkal rávezetik a házvezetőnőt is arra, hogy átadja magát a színek kavalkádjának, és nyitottá váljon a hétköznapi színesége felé is. Az életre keltett falrajzból, szivárványvilágból a ház folyosójára visszautazó barátnők és házmesterné a színélmények hatására egy új, egy színesebb identitást szereznek: annyira a színélmények hatása alá kerülnek, hogy megújult, felfrissült világlátásukat egy új név felöltésével ünneplik meg. A házfelügyelő Kormos nénből így válik Cifráné, aki ezentúl a szürke kardigánja helyett levelekkel és virágokkal díszített ruhát visel majd, Liza a Pöttyös Liza nevet nyeri el, az őt jellemző vidám ruhája után, Mimi pedig a Szivárványos Mimi nevet kapja, hiszen ő „a kezeivel és a füleivel”³⁹ egyszerre érzi és érti az összes színt.

A fantázia révén született építészeti és képzőművészeti gyerekműalkotások nyelvi ábrázolása mellett egy iparművészeti ekphrászisra is érdemes felfigyelnünk. Mimi és Liza egy nap a lakóházukban élő ikervarrónőkhöz látogat, ahol a sokféle egymásra tekeredő textilfélék a lányok képzeletében egy szabószavannát teremtenek. „A textilkötegek széttekeregtek. A többméternyi vászon széles, hullámzó szavannává terült szét.”⁴⁰ A különböző anyagokból összeollózott szavannadíszletet ezúttal a szöveg hasonlatok helyett a varrás során használt eszközök és anyagok inspirálta metaforák segítségével festi meg: foltbokrok, cipzár-majomkenyér-fák, csipkeakácok, brokátzsiráfok, tüll-tavacsok népesítik be a burjánzóan színes és mondatról mondatra átalakuló szavannaképet. A szabószavanna több helyen alliterációkkal kibélelt leírást tartalmaz, amely nemcsak a forrásszöveg, hanem a fordító, Polgár Anikó nyelvi leleményességét is dicséri: a megelevenedett textilvilágban „gyapjúelefántok gyalognak”⁴¹ és „kendervászonból készült zebrán zabbantanak”⁴² a

39 *I. m.*, 36.

40 *I. m.*, 63.

41 *I. m.*, 65.

42 *I. m.*, 65.

lányok. A szavanna-ekphrászisz a hely- és karakterábrázolás immanens sajátosságaként emeli ki az alapanyagként szolgáló textiltípust mint materiális közvetítőeszközt, így folyamatosan reflektál a textiltér fikciójellegeré is. Ez a metafiktív eljárás a lányok racionális és irracionális világa közti különbség tudatosítását hangsúlyozza, és a szavannavilág anyagiságát mint a racionális világ szabta korlátozottságot értelmezi: a frottír krokodil például csak úgy található párra, ha a racionális világban segítenek rajta, és varrnak neki egy foltokból összeillesztett patchwork-krokodilt. Ezt a lányok előtt feltáruló, mindent beborító anyagvilágot Mimi tapintással, hallással és illatozással fogadja be: „Mimi érezte a tűző nap illatát, és a frissítő szellő legyintését. Száraz fűszálak zizegtek a szélben.”⁴³ A szabószavanna dinamikus performációját, folyamatos mozgásban levését az egzotikus térbe látogató barátnők is előmozdítják, akik hol egy brokátzsiráfon vágtnak, hol pedig a gyapjúelefántok ormányaival ugróköteleznek és hintáznak. Sajátos a szabószavanna elhagyásának módja is: a lányok egy nyihaházó varrógépre ülve kocognak vissza a varrólakásba.

Összegzés

A színek szemiotikájának és cselekményformáló funkciójának vizsgálata alapján megállapíthatjuk, hogy a *Mimi & Liza* c. mesekönyv lényegi sajátosságát képezi az intermedialitásra való törekvés. A képi és nyelvi reprezentáció dinamikája, párbeszédbe helyezése nem csupán a kiemelten látványos illusztrációkban tapasztalható, hanem a látványleírások gazdagságában, az ekphrásziszokban való bővelkedésben is. A nyelv segítségével történő vizualizálás a vak és látó szereplők közös világlátásának feltételét, a kötet vezérelvét és egyben célját képezi, így a vizsgált alkotásban a gyerekkönyvekre jellemző képi reprezentáláson túl kiemelt teret nyer az ekphrasztikus szemléletmód érvényesítése is. Az ellentétek határvonalainak felnyílásával a történetészövés az ellenpontozás mechanizmusaira és azok feloldásaira, az interakciók és átfordulások révén keletkező, két főszereplő közti (ellentétes) különbségek barátságáá szelídítésére irányítják az olvasó figyelmét. A játéktevékenységet motorizáló fantáziakép-ekphrásziszok mellett figyelmet érdemelnek a vak kislány térleírásai – a szürke város, a saját szoba jellemzése és észlelési módjának ismertetése – is, amelyek a vizualizálás látáson kívüli meg tapasztalhatósága és feltárhatósága felé nyitnak utat.

Irodalom

- CÍFERSKÁ, Eva, *Najkrajšie knihy Slovenska 2013*, Bratislava: BIBIANA, 2014.
https://www.bibiana.sk/sites/default/files/sites/default/files/digital_archive/2013_nks.pdf
- DÁNÉL MÓNika és SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS

- Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 283–287. http://real.mtak.hu/85786/1/Intermedialitas_DM_SK.pdf
- HERMANN Zoltán, *Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikoletta, Budapest: Fiala Írók Szövetsége, 2017, 15–31.
- KANTÁR Balázs, *Az illusztráció lehetőségei az irodalomoktatásban*, Katedra, 2017/3., 19–20.
- KEREKESOVÁ, Katarína – MOLÁKOVÁ, Katarína – SALMELA, Alexandra, *Mimi & Liza*, illusztrálta KEREKESOVÁ, Katarína – ŠIMA, Boris – ŠEBESTOVÁ, Ivana, Bratislava: Slovart – Fool Moon, 2013.
- KEREKESOVÁ, Katarína – MOLÁKOVÁ, Katarína – SALMELA, Alexandra, *Mimi & Liza*, ford. POLGÁR Anikó, illusztrálta KEREKESOVÁ, Katarína – ŠIMA, Boris – ŠEBESTOVÁ, Ivana, Budapest: Scolar, 2016.
- MIKLÓSVÖLGYI Zsolt, *A nádasi tér. A Párhuzamos történetek térpoétikája*, doktori értekezés, 2019. <http://real-> http://real-phd.mtak.hu/832/1/Miklosvolgyi_Zsolt_disszertacio%281%29.pdf
- MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, doktori értekezés, 2009. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf
- SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire I.*, Iskolakultúra, 2006/1., 17–36. http://real.mtak.hu/57782/1/EPA00011_iskolakultura_2006_01_017-036.pdf
- SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire II.*, Iskolakultúra, 2006/2., 65–74. http://real.mtak.hu/57769/1/EPA00011_iskolakultura_2006_02_065-074.pdf
- SZÖNYI György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged: JATE Press, 2004.
- RAJEWSKY, Irina O., *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality = Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 51–68.
- RÉVÉSZ Emese, *Varázskép – világgép. A gyermekkönyv-illusztráció szerepe a gyermeki lélek fejlődésében = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikoletta, Budapest: Fiala Írók Szövetsége, 2017, 419–427.
- VARGA Emőke, *Kalitka és korona. Kass János illusztrációi*, Budapest: L'Harmattan, 2007.
- VÁRNAI Zsuzsanna, *Kép és szó. A vizualitás szerepe és jelentősége a kortárs gyermekirodalomban = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikoletta, Budapest: Fiala Írók Szövetsége, 2017, 387–418.
- TEĀKOVÁ, Janka, *Mimi a Liza*. <https://www.citaj.to/index.php/recenzie/recenzie-knih/item/1763-mimi-a-l-1%C3%ADza>
<http://mimializa.sk/>

Black, White, Colorful, Gray. Visual Effects in the Storybook *Mimi – Liza*

Abstract. The study presents the reader with the intermedial interpretation of the storybook *Mimi – Liza* written by Katarína Kerekesová – Katarína Moláková – Alexandra Salmela. The analysis is based on Mitchell's conception of media (Mitchell, 2018), that is, it sets out by acknowledging the intermedial state of the culture of children's books, and then it follows the unfolding of the visual elements up through the investigation of expressive visual effects created by the text's rhetoric. The ekphrases of the text are presented as intermedial references (Rajewsky, 2010) based on Irina O. Rajewsky's interpretation of intermediality. Through several examples the study introduces and analyzes the mechanisms of the visualization happening with the help of language as well as the scenery painted with words.

Keywords: intermediality, imagination ekphrasis, contemporary literary tale, color semiotics

Petres Csizmadia Gabriella
Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem,
Közép-európai Tanulmányok Kara
Dražovská 4, 949 74 Nitra,
gpetres@ukf.sk

Torzult, árnyékos ösvényen

Sepsi László: *Ördögcsapás*

Absztrakt. Jelen dolgozat Sepsi László *Ördögcsapás* című ifjúsági regényének világ- és karakterépítésére, valamint poétikai megoldásaira koncentrálok. Ugyancsak vizsgálja a mű pretextusaihoz és egyéb, irodalmi és más mediális közegekből származó alkotásokhoz fűződő kapcsolatait, önreflexióit, fantasztikus és young adult jellegét, s társadalomkritikai felhangjait is. Sepsi műve semmilyen értelemben sem szépít, hanem közép-kelet-európai világának meghatározhatatlan és kilátástalan háttere előtt a maguk szíksárságában tárgyalja (nem is csak) a fiatalok problémáit.

*„Képzeljünk el két hologramot, amint egymásra vetülnek.
Az első az, amit mi ismerünk a világból, a hétköznapi, a természetes, amit megtalálunk a turistakalauzokban és a tankönyvekben.
A másik hologram mindaz, amit nem ismerünk. Két térkép, amik egymásba olvadnak: ha elindulsz az Ördögcsapáson, magad mögött kell hagynod a világot, amit eddig ismertél.”*

Sepsi László: *Ördögcsapás*

Előhang

Amikor az esztétikai érték fogalmát kívánjuk meghatározni, óhatatlanul egy ambivalenciába ütközünk. Hiszen bár a jelenség alapismérveként tartjuk számon az újszerűséget, az egyedi megoldás(oka)t és működésmódot, általában mindez egyszersmind olyan közeggel, alaphelyzettel kell, hogy társuljon, amibe a befogadó is viszonylag könnyen belevetítheti önmagát. Valami oly módon egyedi(en ábrázolt) tehát, hogy közben általános érvényű is.

Sepsi László legújabb (ifjúsági) regénye, az *Ördögcsapás*¹ mind narratívájában, mind nyelvi, poétikai megoldásaiban maradéktalanul eleget tesz ennek a kvázi elvárásnak, s mindezt úgy, hogy bár egy ősi, sokszor lejátszott alaphelyzetet vesz elő, azt egészen más közegbe helyezi, és zavarba ejtő meggyőző erővel aktualizálja. Ezzel pedig rögtön egy újabb ambivalenciához érkeztünk, mert kellő távolságból nézve az bár mellékesnek tűnik, hogy az Ördög – avagy Mefisztó, Lucifer vagy épp Szandor Mamon – mikor és kinek teszi meg az ajánlatát, hiszen a vágyak mindenkit és minden korban egyaránt hajtanak, a körülmények azonban, amilyen a szerződés-kötés módja, az ajánlattevő szándéka és a kísértett helyzete, jelleme, merőben más variánsokat eredményeznek. Mindezt pedig csak tovább tetézi, ha egy olyan útkereső fiatal kapja meg az ajánlatát, akinek a világa ezáltal a természetfeletti és a virtu-

1 SEPSI László, *Ördögcsapás*, Budapest: Tilos az Á könyvek, 2017. A jelen dolgozatban zárójelben szereplő oldalszámok végig erre a kiadásra vonatkoznak.

ális dimenziók közé, mint egy satu közé szorul, ahol mégis a valóság tűnik a leginkább fenyegető szférának.

Jelen dolgozatban mindenekelőtt az *Ördögcsapás* világ- és karakterépítésére, szövegközeli olvasatára, poétikai megoldásaira koncentrálnak, kitérve a mű pretextusaihoz és egyéb, irodalmi és más mediális közegekből származó alkotásokhoz fűződő viszonyaira, önreflexióira, fantasztikus és young adult jellegére, s társadalomkritikai felhangjaira is. Sepsi műve nem köntörfalaz és nem szépít, sem a nyelv, sem pedig a cselekmény frontján, hanem a maguk szikárságában tárgyalja (nem is csak) a fiatalok problémáit és mindennapi kihívásait. Ezen felül azt a kitörni vágyást is górcső alá veszi, amit egyedüli megoldásként tudnak elképzelni a mindennapok „nyűglődésére” ebben a meghatározhatatlan és egyzersmind lényegtelen helyzetű közép-kelet-európai valóságban.

Ifjúsági és young adult, realista és fantasztikus irodalom

Komáromi Gabriella értékelése szerint a gyermek- és ifjúsági irodalom szövegtípusainak skálája, szerveződése letükrözni látszik a gyermeki érés folyamatát, és a természetfeletti jegyekben gazdag meséktől a realitás talaján álló ifjúsági regények felé halad.² Petres Csizmadia Gabriella tankönyvében, a *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*³ című 2015-ös munkában is felfedezhetők ennek a szemléletnek a nyomai, amennyiben a kötetzáró fejezet, az ifjúsági irodalom szakasza kizárólag realista, fantasztikus elemeket nem alkalmazó szövegtípusokat gyűjt egybe, igaz, bevallottan a klasszikusokra koncentrálnak. Komáromi nyomán ide kerül a robinzonád, a lányregény és a bandaregény, tulajdonképpen határmezsgyeként pedig a tudományos-fantasztikus irodalom – amely bár továbbgondolja a technológia mai állását, alapvetően mégis a realitás talaján marad – és bizonyos állatregények tűnnek fel, például *A dzsungel könyve*, lévén emberi tulajdonságokkal ruházza fel az állatokat.

A tankönyv kétosztalú osztályozási rendszerét igazolja, hogy a *Harry Potter*-széria kötetei a meseregény szövegcsokrában rémlenek fel, mely ilyenformán az „ifjúsági fantasy” szinonimájaként is értelmezhető lesz. Petres Csizmadia még a munka elején megjegyzi, hogy az ifjúsági irodalmon belül feltűnő, úgynevezett young adult (YA)⁴ irodalom számos alacsony esztétikai minőségű regényt termelt ki és termel újra, ugyanazokat a történetesémákat működtetve, melyekben a nyelvi igényesség hathatósan háttérbe szorul, s

2 Vö. KOMÁROMI Gabriella, *Mesék, regények, gyerektörténetek* = Uő, (szerk.), *Gyermekirodalom*, Budapest: Helikon, 1999, 207.

3 PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*, Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2015.

4 Előttörténete kapcsán lásd: CHRIS CROWE, *Young Adult Literature: What is Young Adult Literature*, *The English Journal*, 1998/1, 120–122.; MICHAEL CART, *How „Young Adult” Fiction Blossomed With Teenage Culture in America*, *Smithsonian*, 2018. = <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/how-young-adult-fiction-blossomed-with-teenage-culture-in-america-180968967/>; SCHEIRICH Zsófia, *Kapudrog az irodalomhoz: A young adult-irodalom kezdetei*, *Roboraptor*, 2018. = <https://roboraptor.24.hu/2018/08/04/kapudrog-az-irodalomhoz-a-young-adult-irodalom-kezdetei/>

pusztán a szórakoztatás, a kalandok vagy épp a szerelem kerülnek fókuszba; az állítás természetesen számos példával igazolható. Mivel azonban az elsőrendű célközönség a tömegmédiából már maga is tájékozódik az aktuális trendek iránt, ezek a szövegek az úgynevezett szakmai kontrollt a marketing háttérrel képesek megkerülni. Innen nézve elegáns megoldás volt Petres Csizmadia részéről a meseregény részeként feltüntetni Rowling sorozatát, amely igazoltan kivonható a fenti vádak alól, s egyszersmind alapvető hatást gyakorolt egy (vagy több) generáció világlátására, olvasási szokásaira stb.

A *Varázsvilág* bár nem célzatosan íródott young adult-nak, mivel mindenkor figyelemmel kísérte a karakterek – és a velük felnövő befogadók – életkori sajátosságait, igényeit, és számos ponton gyakorolt társadalomkritikát, mégis alapjaiban határozta meg a szövegtípus alakulását. Gyakorlatilag Rowling sorozata tehető felelőssé azért is, hogy az ifjúsági irodalom felfedezte magának a fantasztikumot, azt igazolva, hogy egy szöveg úgy is érzékeny lehet valamely korosztály problémáira, hogy közben elrugaszkodik a valóságtól. A millenniumtól számolva így viszont legalább nehézkesnek, de talán inkább lehetetlennek tűnik fenntartani a fantasztikum és a realitás mentén történő elválasztást a korpuszon belül, legalábbis akkor, ha a kettőhöz egyszersmind különálló korcsoportokat szeretnénk kapcsolni. Ha azonban nem így járunk el, úgy fogalmi nehézségeink adódnak, hiszen a meseregény kifejezés alkalmazása például olyan, középiskolásoknak íródott szövegekre, amelyek bár fantasztikusak, egyszersmind nyíltan kezelik a halál, a szexualitás, a nemiség, az erőszak, a droghasználat problémakörét, már kissé félrevezetőnek hat.

A magunk részéről szerencsésebbnek véljük egy horizontális és egy vertikális skála metszéspontjában elhelyezni az egyes alkotásokat, melyek közül az egyik a célzott korosztályt jelöli – ami persze ugyancsak fenntartásokkal kezelendő, hiszen a felmérések értelmében az ifjúsági regények olvasóinak többsége nem a tulajdonképpen megcélzott, de annál (sokszor jóval) idősebb korosztályból kerül ki⁵ –, a másik pedig az ún. felnőtt irodalom esetében is használt műfajokat az ifjúsági irodalom berkein belül alkalmazottakkal együttesen használja, így jelölve ki az egyes művek helyét. A young adult terminus emellett a felfogás mellett már joggal válik használhatóvá az ifjúsági irodalom szinonimájaként.⁶

Ezt a szemléletet látszik igazolni a *Harry Potter* utáni YA irodalom alakulása is, amennyiben a következő két nagy hullámként Meyer *Twilight*-szériáját és Collins *Az éhezők viadala*-trilógiáját tüntethetjük fel, illetve az azok farvizén befutott egyéb vámpírrománokat és ifjúsági disztópiákat.⁷ Mára úgy tűnik, a

5 Vö. Caroline KITCHENER, *Why So Many Adults Love Young-Adult Literature. Over half of today's YA readers are over the age of 18.*, The Atlantic, 2017. = <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/12/why-so-many-adults-are-love-young-adult-literature/547334/>

6 Hasonló kompozíciót vázol a következő dolgozat: VILANA Réka, *Zsánerek és korcsoportok*, Így neveld a regényedet, 2015. = <http://igyneveldaregenyedet.blogspot.com/2015/11/zsanerek-es-korcsoportok.html>

7 Vö. Scott WESTERFELD, *Teenage Wastelands: How Dystopian YA Became Publishing's Next Big Thing*, Tor, 2011. = <https://www.tor.com/2011/04/15/teenage-wastelands-how-dystopian-ya-became-publishings-next-big-thing/>

YA irodalom újra a realistább próza felé mozdult el – ennek kezdetei már *Az éhezők viadalához* köthetők –, de természetesen a fantasztikum iránti érzékenység is megmaradt. Bizonyos tendenciák szerint a nemek mentén történő olvasói megoszlás is reneszánszát éli – ez a *Twilight* esetében is jól érezhető volt, a *Harry Potter* és *Az éhezők viadalánál* azonban nem –, amennyiben a kamaszlányok a szerelmes (fantasztikus) románcokra, a fiúk pedig inkább a számítógépes játékokon alapuló kalandregényekre vevők.⁸

Általánosságban levonható azonban a következtetés, hogy a jó ifjúsági/young adult regény egyszerre duplafedelel – az akár borítón is kijelölt célközönségen túl más korosztályokat is megszólít –, mindkét nem tagjaihoz szól, s műfajtól függetlenül érinti nem is csak a korosztály húsbavágó problémáit: krízishelyzeteket vázol. Remek összefoglalójában Scheirich Zsófia ekként jellemzi a YA-regényt: „A leggyakoribb konfliktusai a felnövés, önmaguk keresésével, az önbizalomhiánnyal vagy a felnőttekhez fűződő új viszonyukkal kapcsolatosak. Több tinédzserregény ennél is bátrabb, és mindenféle kisujj eltartás vagy idegenkedés nélkül képes tabunak számító témákat is közönsége elé tárni: ilyen a szex, a tiltott kapcsolatok vagy más olyan témák, amivel nagy valószínűséggel találkozik élete ezen szakaszában egy fiatal. Ezenfelül – főleg az utóbbi évek bestsellereiben – a YA-k aktuális kérdésekre és jelenségekre reagálnak, emiatt viszont magas az elavulási faktoruk (az olvasója tíz évvel később nem biztos, hogy úgy fogja értékel[n]i az adott művet, mint ma)”⁹.

Kis túlzással tehát azt mondhatnánk, a recept adott.

Műfajiság, világ- és karakterépítés, társadalomkritika

Sepsi László pedig kitűnő séfnek bizonyul, mert bár nem vitás, hogy maga is jól ismeri a receptet, az ízesítők adagolásának sorrendje, hogy a jelzett mennyiséget milyen elosztásban és pontosan mikor adja hozzá, hogy hogyan változtat a hőfokon, milyen extrákkal fejeli meg a főztjét, csak rajta múlik. Utóbbiak felől nézve pedig már azt mondhatjuk, a recept pusztán egy vázlat.

Az *Ördögcsapás* főként gimnazista tinédzsereket szerepeltet (YA korosztály), de a világ, amiben a hősök mozogni, dönteni kénytelenek, nem gyermeki világ, hanem nagyon is életszagú. Ezért nem szerinti osztályozásról értelmetlen, kor szerintiről pedig csak bizonyos fenntartásokkal érdemes beszélni, s a műfaji behatárolás sem épp egyszerű. Jobbára azt mondhatnánk, be-betörni látszanak különböző zsánerek. A nyelvi megoldások tekintetében például jelen van a cyberpunk, a választaknál, dilemmáknál párhuzamos jövőként rendre előkerülnek az alternatív élettörténetek, a fenyegető, pörgő és kiszámíthatatlan jelleg a thrillert, az önjelölt nyomozók ismeretlen pusztába vivő útja pedig a road movie idézi. Végül az ősi jáspisköves útra, azaz az *Ördögcsapásra* való rátérés a fantasy vagy a weird valóságunk szabályaitól eltérő, bizonytalan, természetfelet-

8 Vö. SCHEIRICH Zsófia, *Kapudrog az irodalomhoz: Megszólalnak a magyar YA-sok*, Roboraptor, 2018. = <https://roboraptor.24.hu/2018/08/25/kapudrog-az-irodalomhoz-megszolalnak-a-magyar-ya-sok/>

9 Uő., *Kapudrog az irodalomhoz: A young adult-irodalom kezdetei*

ti jegyeket éppúgy működésbe hozó mintázatát is felvillantja, mindezt egy fausti útnak indítással tetézve. Mendlesohn osztályozását tekintve Szandor Mamon érkezése és ajánlata révén *intrusive* fantasyről beszélhetnénk, hiszen a természetfeletti, noha a felemelkedés esélyét hozza magával, betolakodik a világunkba, a megkívánt ár révén pedig hamar fenyegetéssé válik.¹⁰ Sőt, a regényben kibontakozó hajsza bizonyos tekintetben a természetfeletti utol- vagy eléréséért folytatott utazás, melynek során, még ha sokszor csak sejtések formájában is, de valamelyest megismerhetővé válik az Ördögcsapás világának *kiterjedése* és *mélysége* is¹¹ (lásd alább), hiszen az egyezségkötők évszázadokon át jártak ezen a torzult, árnyékos ösvényen.

A történet hangsúlya azonban nem a fantasztikus, weird háttérre, hanem a tinédzserek és a mindennapok nehézségeire esik, amihez a markánsan eltérő jellemű és családi háttérű karakterek adják a kiindulási alapot. Sepsi húsvér szereplőket alkotott, a mi valóságunk vágyaival, örömeivel és gondjaival – minthogy „késik” a párjuknak, esetleg, hogy hozzájuk ér-e a másik meztelen combja, mennyire kellemetlen reggel a leheletük, vagy épp a jövőjüket határozza-e meg egy félrevezető hirdetés –, s mindezt úgy, hogy személyükben mindannyian rátalálunk a saját környezetünk jellegzetes figuráira. Bika a testi erőt személyesíti meg, egyszerűbb jellemmel, óvatlansággal, de a szülők felőli túlzott elvárásokkal. Potter az intellektust magát és a pragmatikus gondolkodásmódot, kiegyensúlyozott háttérrel, mindez viszont egyfajta távolságot teremt közte és a környezete között, kellő támadási felületet biztosítva az irigyeinek. Vöröst leginkább a spleen hangulat jellemzi, váló szülőkkel, kicsapongó, de felsőbbrendű apával, depressziós anyával, enyhe irigységgel a barátai irányába, és a legnagyobb kitörési vággyal. Lea az, akit szeretett, de (talán) visszahúzó jelleme miatt Bikát választotta, Pam pedig a szabad szájú, könnyen ítélkező, hirtelen jött új lehetőség, egyfajta öröm az ürömben, akivel épp annyira nyitott még a jövő, mint a történet végkifejlete. Mindenkinek megvan hát a maga keresztje, a maga végtelenül ismétlődő és látszólag sehová nem vezető jelene, „nyűglődése”, a virtuális világokba való menekülés, vagy az Egyes vagy Zéró nevű zenekaruk jövőjéről szőtt bizonytalan álmai. Aztán elérkezik az első koncert, melyen másfél szám után település szerte elmegy az áram.

- Érezték már úgy, hogy minden egyszerre történik? – vágott bele végül Bika.
- Tavaly ilyenkor semmi nem volt, csak a pangás, most meg... most meg dől a szar.
- Tavaly ilyenkor anyámék el akartak válni.
- Az más...
- Miért lenne más? Mer’ az az én szarom?
- Mert csak nyűglődtek, de nem történt semmi.

10 Vö. Farah MENDLESOHN, *Introduction* = Uő., *Rhetorics of fantasy*, Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 2008, xi–xxv.

11 Vö. KESERŰ József, *Adalékok a fantasztikus világok építésének kérdéséhez* = H. NAGY Péter – KESERŰ József (szerk.), *A párbeszéd eleganciája. Köszöntő kötet Erdélyi Margit tiszteletére*, Komárom: Selye János Egyetem Tanárképző Kar, 2015, 129–135.

- A nyúglődés is elég fos, hidd el nekem!
- Fos, de nem történés.
- Az sem történés, ha a csajodnak nem jön meg, de nem terhes. Az is csak nyúglődés.
- Jól van, bazmeg, akkor minden egyszerre nyúglódik. (18.)

És persze ott van a kortalan, generációk ismerte Szandor Mamon, aki mindig kiérzi, kinek volna szüksége leginkább segítségre, s tapasztalt üzletemberként azt is tudja már, hogyan kell elültetni a gondolatot. Első találkozásukkor, a pusztá közepén kítűnő retorikával festi meg a kilátástalan jelennél nagyságrendekkel kilátástalanabb jövőt – a potenciális kiállást vagy áldozatvállalást ugyancsak szimpla „nyúglődésként” érzékeltetve –, ami minimum Vörösben megmozdít valamit.

Olyan benyomást keltett, mint egy felkapaszkodott kidobóember, aki miután látta a világ minden mocskát, elment ügyvédnek. Vagy menedzsernek egy gigacéghez. [...] Áradt valami a fickóból, ami azt mondta: állj fel, és húzd ki magad, hadd lássam, tényleg akkora senki vagy-e, mint amekkorának látszol! (20–21.)

Az ajánlat azonban zavaros, az évszázadok tapasztalatából tanulva nem a rémisztő „vérrel írt szerződés” formájában, de pusztán szóban esik meg, és csak akkor áll, ha egy meg nem nevezett jövőbeni szívesség mellé a kivitelezés módját is Mamon választhatja meg. Innen pedig már csak egy hajszálra van, hogy a srácok zenekara a Fényes Jövő Stúdiótól ajánlatot kapjon egy kislemezre... és hogy Vörös húga eltűnjön. A tényleges road movie ekkor veszi kezdetét: a fiatalok maguk indulnak egy Mamon utáni hajtóvadászatra, egyrészt az Örök Tavasz szállóláncolatot követve, ami az üzletember érdekeltségi körébe tartozik, másrészt egy segítőkész portástól, és a dolgozatunk nyitányában idézett online felületről származó térkép segítségével, ami a környékbeli falvak eleső földútjain vezet rá az Ördögcsapásra.

Az ösvény iránti kételyeket elsősorban az ébreszti fel, hogy jobbára csak olyan fajsúlyú ezoterikus és összeesküvés elméletekre nyitott oldalakon olvashatnak róla, ahol a következő cikk arról szól, „a meleg víz gyógyítja az agytmort”. A bizonytalanságot nem csökkenti az elnagyolt térképük sem, úgymint az Ördögcsapás sajátos, keretellennek, önismétlőnek tetsző működése – bizonyos szakaszai a végtelenbe vesznek, legyen szó barackültetvényekről, dinnye-, esetleg kukoricaföldekről – vagy időjárási viszonyai – az ösvényen egyik pillanatról a másikra alkonyatba hajlik a délután. Ugyanebben a környezetben válik fenyegetővé az a gyorsan növekvő és mindent ellepő indás „tészta-növény” is, ami később a hősök végzetéhez is hozzájárul, s egyszersmind a mindent ellepő, kegyetlen felejtés szimbóluma is lesz – lásd a kettővel alábbi, a kötet 282–3-ik oldalairól származó idézetet.

A vidék kezdetektől érzékeltetett szürkeségén túl a társadalomkritikai horizont is ezzel az utazással nyílik meg, hiszen ahogy a hotelláncolat, egy tehetségkutató stúdió vagy a természetfeletti, úgy a rendőrség is Szandor Mamon zsebében lehet. A szöveg számtalan ponton reflektál a tehetség kérdésére, és arra, hogy mit ér az olyan karrier – még ha vágnak is rá –, ami nem stabil lábakon áll, de pusztán a mesterséges lobbiteremtésnek köszönhető, s ugyanez bármikor vissza is

veheti tőle (vö. 200.)? A fényes jövővel kecsegtető, de annak feltételeit csak a kisbetűs részben vagy ott sem közlő tehetségkutató műsorok hathatós bírálata ez. De nem marad kritikátlanul a pénzhajhászás, az öncélú művészkedés, a környezetszennyezés – nagyon tapintatos megoldás, hogy a pusztán végigvívó hajsza során szereplőink mindig zacskóba gyűjtik a szemetet –, a kortársaik túlcordult buli, szex és részegség-beszámolóí, a szülők önmaguk képességeitől elrugaszkodó elvárásai a gyerekeikkel szemben, és a látszólagos tökéletesség sem. A fiatalok mindenkor metsző éllel, gúnnnyal és humorral átitatva értékelik a világot, a valóság jelentette fenyegetés, és annak tudatosítása azonban így is jól kiérződik a szavaikból. Ilyen például az alvó sejtekről folytatott beszélgetésük, vagy amikor Pam a Fényes Jövő Társaság csábító szórólapját értékeli:

– Alvó sejt: amikor egy terrorista teljesen besimul a társadalomba, semmi extrát nem csinál, csak éli az életét, aztán egyszer csak aktiválják, és bumm, felrobantja a metrót a picsába. (68.)

– Ez olyan, mint amikor azt írják, hoszteszmunka, de közben prostinak akarnak elvinni? – kérdezte Pam, és nem értette, miért kínos csend a válasz. (174.)

A regény soha nem vet fel véletlenül egy témát sem: amiről előbb látszólag csak esetlegesen beszél, azt később valamilyen formában be is teljesíti, mint ahogy Mamon stratégiájának mindkét fent említett elem is a része.

De a mérleg nyelve nem pusztán negatív irányba billen, hiszen a barátság, a megbocsájtás, a szeretet és a szerelmes vágyakozás, a család – akár a széteső félben lévő – fontosságának felismerése bármiféle karrierlehetőséghez képest, az önfeláldozás, a kitartás és a kiállás legalább ilyen mozgatórugói a történetnek. Ezutóbbiak szolgálnak egyfajta ellensúlyként vagy védőmellényként, hogy még ha a világ kegyetlenségét meg is látjuk, van mivel védekezni a kihívásokkal szemben. Nem beszélve arról, hogy az egyes karakterek fejlődése is jól érzékelhetően a kihívások, meghozott döntések és a következményeikkel való szembenézés, tehát a mérleg nyelvének mozgása mentén megy végbe. S persze az sem elhanyagolható tanulság, hogy az emberek jobbra nem tanulnak a saját hibáikból, és sokszor maguk veszik el maguktól a siker potenciális esélyét is.

Egyszer olvastam egy cikket arról, hogy az emberek általában nem játsszák végig a játékaikat, elkezdik, aztán egy ponton belefáradnak. Nem kapnak tőle elég jutalmat, túl nehéz, ott vár a polcon a másik, és már jöhet is az uninstall. [...] Fura. Közben meg tolják a *Tetrist* meg a *Kígyót*, pedig azokban csak veszíteni lehet. Senki nem nyerte még meg a *Tetrist*, előbb-utóbb mindenkit agyonnyomnak a kis téglák, mégsem hagyják abba. (268–9.)

A jó és a rossz nem különül el egymástól egyértelműen, a jobb megismerés által inkább mindenki a köztes zónába kerül – hol a sötétebb, hol a halványabb tónushoz közelebb. Így jut számtalanszor előtérbe Vörös irigysége is. Az árak ellenére azonban a Mamonnal kötött szerződéseket sem akarja mindenki felfüggeszteni. Vele marad például a regényben csupán egyszer feltűnt kísérője,

Sofia, de a bibliai *Jézus megkísértését* idéző ajánlatot (vö. 219–20.) minden fiatal megkapja. Sőt, a végjátékban maga Szandor is árnyaltabbá válik, már csak avégett is, mert sajnálatát fejezi ki Vörös veszteségeiért, s mert következetesen kifejti, miért volt szüksége arra, hogy a fiatalok bekerüljenek a „játékba”. A cselekmény során kiderül, hogy Mamon és az Ördögcsapás között egy sajátos kötelék, egybetartozás áll fenn, s azon túl, hogy az egyik nem létezhet a másik nélkül, a pusztulásuk is akkor következne be, ha nem végeznék a dolgukat.

A játék azt akarja, hogy játszd. Nem érdekli más. Keveset ad, hogy még többet akarj, és minden hibát megtorol, hogy újra meg újra fellángoló haraggal vesd bele magad. Mert a játék, amit nem játszanak, nem ér lószart sem. [...] Ugyanígy, ha egy úton már nem járnak, benövi a gaz és elfelejtik. – Itt emlékezzünk a fent említett „tésztaövényre”. – [...] Ezért időről időre kell valaki, aki végigmegy rajta, és hírért viszi. [...] Hamarosan megírják az újságok is, és ha hazaérték, interjút kérnek majd töletek, de teljesen mindegy, mit feleltek rá, a szalagcím ez lesz: „Az Ördögcsapás titka: tragédiával végződött a kamaszok megszállottsága”. Vagy valami hasonló ostobaság. És persze sokan lesöprik majd az asztalról, hogy miféle babonaság ez, miféle zagyva mese, de lesznek, akik elindulnak megkeresni. Akik járják az Ördögcsapást, és játsszák a játékot. (282–3.)

70 Ezt erősíti az is, hogy az utolsó oldalakon Vörös és Pam megfiatalodva látják viszont Mamont egy tehetségkutató videóban, ami egyrészt annak köszönhető, mert ők végigjárták az ösvényt, másrészt annak, hogy újra terjed az Ördögcsapás híre; számos újabb szerződéskötő akad. A képet tovább árnyalja tehát, hogy Mamonnak nem annyira a kamatokhoz fűződik érdeke – sok esetben valóban úgy tetszik, hogy alig van kockázat –, hanem a játékhoz magához. Mindez pedig bizonyos tekintetben a korábbi fenyegetések átértékelésére sarkallja a szereplőket.

– Cinkelt a buli. Vagy inkább szkriptelt. Nem azért nem tépnek szét az orkok az első pályán, mert baromi ügyes vagy, hanem mert úgy vannak programozva. Annyi a dolguk, hogy megkeressenek, az már nem fér bele, hogy be is zúzzák a koponyád egy buzogánnyal. (214–5.)

Első ránézésre bár a személy és helységnevek azt a benyomást keltik, hogy a regény cselekménye Magyarország vidéki területein játszódik, általánosnak is mondható jellegükből adódóan azonban a közeg könnyen „átkonvertálható” bármely állam vidéki területeire. Az olyan szereplőnevek, mint Vörös, Potter, Bika, Hugi, Sánta stb., tulajdonságokat, viszonytársításokat vagy nemzetközi beceneveket jelölnek, amelyek más nyelveken is megállnák a helyüket, a konkrétokról, mint amilyen a Lea, a Pam(ela) vagy a Milos már nem is beszélve. Amikor hőseink a fővárost emlegetik, soha nem mondják ki, hogy Budapestről volna szó, a műben szereplő helységnevek pedig jobbára ugyancsak tulajdonságjelölők – pl. Gyíklapaj, Zsák, Szurtosbánya –, és nem konkretizálhatók, hiszen nem ismertek a mi valóságunkból. Ugyanezt a kvázi általános vidéki jelleget erősíti a kiterjedt popkulturális utalásháló is, amit a szereplők működtetnek, hiszen a felmerültek közt egyetlen hazai vonatkozású alkotás vagy alkotó sem szerepel.

Regénypoétika és szövegközi utalásháló

Az *Ördögcsapás* rendkívül dinamikus történetvezetéssel, filmes scenikával dolgozik, ahol szinte minden bekezdés újabb változást hoz a narratívában. Jobbára rövid mondatokat, könnyen emészthető, élőnyelvi, tabumentes, cenzúrázatlan – kvázi trágár – fogalmazásmódot használ, mind a dialógusok, mind pedig a leíró részek esetében, amit a főszereplő, Vörös homodiegetikus narrátori státusza tesz lehetővé. A szereplők szabadszájú kifejezésmódja itt azonban korántsem öncélú, hanem épp az életszerűség jelölője, amiként a korlátlan cinizmusuk, szarkazmusuk, világ- és önkritikájuk is a megjeleníteni kívánt korosztály(nak is) sajátja. Ennek mentén épülnek ki az olyan zavarba ejtő képek és hasonlatok, amilyen az éjszakában szirénázó autóriasztó, ami mintha a párját hívná (257.), a sírköveket idéző tejesdoboz-sorok (100.), a körülöttük gyülekezők mint a bacilus körül rajzó fehérvérsejtek (261.) vagy a felkelő nap, ami olyan színűre festi az eget, mint a vodka-narancsos hányás a szalagavató másnapján (273.) stb.

Az *Ördögcsapás* narratívája bár lineárisan halad előre az időben, számos visszatekintést tartalmaz, amelyek egyfelől a karakterek közti viszonyok árnyaltabb kimunkálását, a befogadó felől nézve pedig jobb megismerését teszik lehetővé. Másfelől itt említhetők az olyan mellékszereplők mikrotörténetei is, mint a portás Milosé, az egykori mamoni élsportoló Sántáé, Pam magát mindinkább varjújának képzelő exéé, vagy akár Vörös szüleié. Ezek a megoldások/szakaszok jól jelzik, hogy a műben mi bár látjuk a világ egy bizonyos szeletét, azon túl is akadnak még tartományok, amiként a mi valóságos életterünkön túl is.

A regény nyitánya a három szférából képült világ két rétegét azonnal érzékelteti:

Egy pillanatra úgy tűnt, a városnak jól áll az áramszünet. Csillagos égbolt, mint egy nyálas versben, az árnyékban nem látszik a felrepedezett aszfalt, a Malom utcán keresztülfúj a kora nyári szél, és sehol nem zúg tompa technó meg kásás tévéelővdözés a lehúzott redőnyök mögött. Már majdnem elhittem, hogy én ezt élvezem, amikor Bika elkurjantotta magát:

– Szarfészek! – Ezzel nekivágta kiürült sörösüvegét a Negyvenes nevű kocsmá előtti villanyoszlopnak. Ennyit a csendről. (7.)

A kezdés – különösen a továbbiakban alkalmazott virtuális világokra vonatkozó utalásháló fényében – úgy létesít kapcsolatot Gibson *Neurománc*ának nyitómondatával¹², s vele a cyberpunk irodalommal, hogy egyszersmind ellenpontozza is azt. Ellenpontozza, mert bár maga is 21. századi közeget vázol, és hivatkozási alappá teszi a számítógépes játékok világát, mindez nem a technológiailag felpörgetett, sivár, metropoliszi jövőben, hanem a sivár vidéki jelenben történik, amit az is jelöl, hogy a szmog helyett még látszanak a csil-

12 „A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a televízió képernyője műsorszünet idején.” – William GIBSON, *Neurománc*, ford. AJKAY Örkény, Budapest: Valhalla Páholy, 1992, 7.

lagok, igaz, éppoly elérhetetlenek. „A regény túpontosan mutatja be a periférialeletet, a nevetséges és atavisztikus hierarchikusság áthatja a falu, sőt a környező települések világát is, miközben a fiatalok egész élete a számítógépes játékok és mainstream filmek, sorozatok hálózata körül forog”¹³ – jegyzi meg Szekeres Nikoletta. Sepsinél azonban – mintha ez is vidékiségüket jelölné – a hősöknek hozzánk hasonlóan még csak a számítógépes játékok révén van módjuk elmenekülni a valóság elől.¹⁴ Ezek fontosságát jól jelzi az a hasonlathálózat, mellyel Vörös a valóság jelenségeit, a különféle élethelyzeteket nyelviileg folyamatosan a számítógépes játékok működésmódjához viszonyítva, azzal támogatva vagy azáltal ellenpontozva ragadja meg. A korábbi idézetek tapasztalatán túl még néhány példa:

[A] Viskóban akkora [darázs]fészek fogadott minket, mint a Bika feje. Miután mindhárman bekapunk pár csípést, lefújtuk egy flakon rovarirtóval, és úgy csöpögött róla a fehér idegméreg, mint olvadó tejszínhab a kánikulában. A túlélőket vagy simán szétapostuk, vagy öngyújtóval és dezodorral vettük kezelésbe, mintha csak XP-ért hentelnénk a trogloditákat a helyi elátkozott barlangban. (13.)

72 A lefolyó szürkén és sterilen csillogott, mint az orvosi acél, a hűtőn sehol egy maszat, az asztal körül mutatóban sem akadt egy eltévedt kenyérmorzsa. Egyszerre nyugodt és döglött: azt hinnéd, a tiszta konyha azt jelenti, minden rendben, de ha tudsz róla, hogy anya mindig takarítani kezd, ha felhúzza magát, máris másként fest a dolog. Mint amikor az ember idegből kipucol egy pályát a *Diabló*ban, hogy a mocskoknak írmagjuk se maradjon. (31–32.)

A távolban már kivehetőek voltak egy emberi település fényei, de biztos voltam benne, hogy ha elindulnánk, a pislákoló fények visszaolvadnának a sötétbe. Csak díszlet. Papírmásé. Kézzele festett háttér. [...] Hátramenetbe tette a kocsit, aztán vett egy gyors U-kanyart. Körülöttünk a táj pont úgy nézett ki, mintha meg sem fordultunk volna. (271–272.)

A cyberpunk regényekhez hasonlóan felborulni látszik tehát a valóság és a virtualitás hierarchikus és fontossági (sor)rendje, s immár nem az előbbihez képest értelmeződik az utóbbi, hanem fordítva. S mint azt a három közül utolsóként beemelt idézet esetében láttuk, a szövegben előrehaladva csatlakozik a világ harmadik rétege is, a mitológiai távlatokba vesző Ördögcsapásé, ahol nem a realitás szabályai, hanem a torzult látást és világtapasztalást generáló termé-

13 SZEKERES Nikoletta, *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2018. november 9. = <https://www.es.hu/cikk/2018-11-09/szekeres-nikoletta/ex-libris.html>

14 „A vidék leszakadását ezerszer megírták ezerféle formában, kevésbé izgat ennek a témának a szociográfiai vonzata, mert nem tudok mit hozzátenni. Az jobban érdekel, amikor ennek az általam is tapasztalt magárahagyottságnak a benyomásait elkezdni átformálni a fantázia vagy a vidéktől hagyományosan távolinak tartott kulturális hatások, mint mondjuk a videojátékok világa.” – LAKNER Dávid, *Gyíklapjai történetek: fantasy az egyre szürkülő magyar vidéken* [interjú Sepsi Lászlóval], Magyar Nemzet, 2017. május 18. = <https://mno.hu/grund/gyiklapjai-tortenetek-fantasy-az-egyre-szurkulo-magyar-videken-2397547>

szetfelettié érvényesülnek – jóllehet, utóbbiak bizonyos ismérveik révén hathatósan emlékeztetnek a virtuális valóságok sajátosságaira. A három réteg pedig ilyenformán összeér: a fantasztikus ösvény és a virtualitás együttesen szorítják satuba a valóságot, s azzal, hogy ilyen vagy olyan módon, de lehetővé teszik az abból való elmenekülést és a megnyugtató újrakezdést is, a három közül a valóságot avatják a legveszélyesebb játéktérre. Hiszen a döntéseknek és hibáknak ott súlya van, nincs „quickload, quickload, quickload” lehetőség, és „életből” is csak egy, nem öt, nem kilenc, nem végtelen számú adatott (vö. 236–7.).¹⁵

Amint Sánta Szilárd írja, a „fitalok életét meghatározó tömegkultúra aránytévésztes nélkül teremti meg az ismerőség érzését a regényben”¹⁶. Mindez részben bár az aktualizálásból adódik, megidézve a nagyszerű retro-cyberpunk *Ready Player One* eljárás módját Ernest Cline-től, itt a popkultúra nem válik tudásarchívummá, amire szükség volna a narratívában való boldoguláshoz¹⁷, hanem inkább korlenyomatként van jelen. A szövegben felmerült filmek (pl. *A Gyűrűk Ura*, *A holnap határán*, *Aranyhaj*, *Minyonok* stb.), sorozatok (pl. *Supernatural*, *Dr. House*, *Walking Dead* stb.), karakterek (pl. Gandalf, McDonald stb.), zenekarok (pl. *Sepultura*, *Foo Fighters*, *The Gatherig*, *Lana Del Rey* stb.) és zeneszámok, valamint számítógépes játékok (pl. *Diablo*, *Heroes V.*, *Skyrim*, *GTA*, *Thief* stb.) címei ilyenformán amíg ma élővé, hosszú távon potenciálisan elavulóvá teszik a regény ezen rétegét – hacsak a jelen popkultúrájával nem műveli majd a jövőben ugyanazt egy regény, mint a '80-as évekével a *Ready Player One*. Fontos azonban, hogy a címeken túl az egyes PC játékok működési elve és terminológiája – pl. skill, level, dungeon, Silk Road stb. – vélhetően megmarad, ami enyhíti ezt a veszélyfaktort.¹⁸ A problémára egyébként önreflexiók formájában reagál is a szöveg, hiszen amíg Pam(ela) az idősebbekkel jókat diskurál a *Dallas*-ról, amit a szülei olyannyira szerettek, hogy a presszójukon túl (Samantha) a lányukat is annak ihletésére nevezték el, Vörös egyáltalán nem hallott a szériáról. Egy nem sokkal későbbi szakaszban azonban éppen ő fordul vissza Columbo jól ismert kérdésével, ami ugyancsak popkulturális családi örökségként írható le, ahogy – és itt a tinédzser tétemelés – talán más is ezen szériák számlájára írható:

15 A regény végjátéka felől nézve különösen tetszetős megoldás a Szalay Miklós készítette kötetborítóé, melyen a távoli égbe vivő pályáiv mellett az „életjelző” ötből három meglévőt és kettő elvesztettet mutat. A mélylila háttérbe vesző, alig kivehető szervizutas autót pedig ugyancsak jól jelzi a virtualitás primátusát a valósághoz képest.

16 SÁNTA Szilárd, *Mefisztó Gyiklapajon*, Új Szó, 2018. március 20. = <https://ujsoz.com/kultura/mefiszto-gyiklapajon>

17 Ennek kapcsán részletesebben lásd: H. NAGY Péter, *A Ready Player One archívuma(i)* = Uő., *Médiumpközi relációk*, Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2018, 140–148., különösen: 146–7.

18 Mindez bizonyos fokig reakció is a YA aktualításra (szleng, rétegnyelvek, popkulturális utalások) való törekvéséből adódó potenciális problémák egy részére. Utóbbiak kapcsán lásd: VARGA Kende Lőrinc, „Young adult” az irodalomban. *Kaleidoszkóp. Külföldi trendek az ifjúsági irodalomban*, Prae.hu, 2016. = <https://www.prae.hu/article/9153-young-adult-az-irodalomban/>

– Pam, még egy utolsó kérdés... – Ez pont úgy hangzott, mint az az öreg nyomozó abban a másik sorozatban, amiért az én szüleim voltak oda, legalábbis addig, amíg hajlandóak voltak közösen tévét nézni. Jelenleg az egész széria egy polcon porosodik díszdobozban – még az is lehet, hogy épp azt a nyomozót nézték, amikor szexeltek. Talán mind unalmas sorozatepizódok következményei vagyunk, és az áramszünet csak második a sorban. (120–1.)

Kitűnő önreflexiós megoldás, amikor Pamela és Potter épp egymás nevére utalva vonják kölcsönösen kétségbe, hogy komolyan lehetne venniük a másikat, de ugyancsak a rowlingi szériára játszik rá a következő fordulat is: „– Vörös, a varázsterképed mit mond? – fordult Potter hozzám” (121.). Ugyanitt jegyzi meg Pamela, hogy ahhoz képest, hogy a *Harry Potter* egy „gyerekkönyv” sorozat, „nem olyan rossz”, mely értékelés az adott karaktertől egy dicshimnusszal ér fel. Szavait ráadásul éppúgy dekódolhatjuk műfaji önreflexióként, mint ahogy az említett alkotásra is tekinthetünk általuk követendő példaként a YA művelői számára.

Szandor Mamon első megjelenésekor a fiúk egy fára épített kunyhóban múlatják az időt félresikerült koncertjük után, amit egyszerűen csak Viskó néven emlegetnek. A Wm. Paul Young által ugyanezen címen írt, modern köntösbe bújtatott megtéréstörténet akkor jelenik meg evidens hivatkozási alapként, amikor Mamon (vagy mégsem?) felgyűjtja azt, még hatásosabbá téve bemutatkozó jelenetét, egyszersmind azt is érzékeltetve, hogy a srácoknak nem az Isten kínál megváltást – hiszen immár a lakhelye is porrá égett –, hanem ő. Dupla csavarként írható le viszont a végjáték során Szandor pusztai házának felgyújtása, ami nem egyszerűen a keretességhez vagy az elégtétel érzetéhez járul hozzá, hanem mintha azt is igazolná, hogy a transzcendens hatalmak kiegyenlítették a számlát.

74

A narrátor írás- vagy elbeszélésfolyamatra tett önreflexiójaként, a szöveg szöveggként való tudatosításaként írható le az a közbeékelte önkorrekció is, amikor a balesetet követően Vörös a következőket közli: „Mégpördültem – jó, körbetotyogtam – a tengelyem körül” (232.). Továbbá az a tapasztalata, amikor a lehetetlen történeteket begépelve és a monitorról visszaolvasva már sokkal valóságosabbnak látja, mint csak gondolkodva rajtuk, az írás teremtő erejének jelölőjeként is felfogható.

A történetben az Ördögcsapáson fekszik a szurtosbányai Ördög szem-tó is, amelyben minden évben megfullad néhány gimnazista, s amely körül olyan mendemondák szövődnek, hogy a helyiek gazdagsága bár a régi aranybányászaton múlt, a település megmaradásáért a mélyben élő szörnyeteg mindmáig folyamatosan fiatal életeteket követel, melyek biztosításában a lakosok – hőseink tapasztalatai szerint is – örömmel közreműködnek. Az egész vonatkozó eseménysor – a jáspisköves úton történő számos, pontosan meg nem magyarázható történéshez hasonlóan – homályos, töredékes és lovecrafti, s mindebben minden bizonnyal egy Szandor Mamonhoz köthető kollektív szerződés is közrejátszik. Ezen felül azonban autotextus is, amennyiben Sepsikorábbi regényének, a *Pinkynek*¹⁹ „éhező tó” toposzát emeli át/építi tovább általa, bizonyos tekintetben kapcsolatot létesítve saját magánuniverzumai között. A

két kötetet a homályos bizonytalanság weirdi atmoszférája éppúgy közel vonja egymáshoz, igaz, mindezt markánsan eltérő közegekben.

Utóhang

Sepsi László *Ördögcsapása* nyitott végű történet. Rengeteg kihívással és tapasztalattal gazdagít, számos áldozattal jár, de nem véges, amiként a halálig bizonyosan az élet sem az. Újabb és újabb csapásokra invitál, választakhoz vezet, az pedig soha meg nem jósolható, hogy a következő kör milyen eredményt hoz majd. Csak annyi biztos, hogy nincs „reload”. A mű kimagasló eredménye a magyar nyelvű young adult/ifjúsági irodalomnak, amiért szerzője megkapta a 2017-es Év Ifjúsági Könyv Írója díjat.²⁰ A fiatalok nyelvén és számítógépes élményein alapuló hasonlatháló, a kiterjedt médiumközi utalásrendszer, az árnyalt és hűsvér karakterek hányattatásai, zavarba ejtően ismerős helyzetük és világlátásuk beszippantja az olvasót, hiszen olyan közegben élnek, olyan problémákkal küszködnek, mint ő maga. Mindezek révén a kötet megnyugtatóan járul hozzá a magyar young adult irodalom vakfoltjainak pótlásához.²¹ A befejezés pedig egyszersmind felhívás is, magának a szerzőnek és íróársainak egyaránt, hogy milyen mérce szerint kell és érdemes továbbgazdagítaniuk a magyar ifjúsági irodalom kánonját. Mert hiszen a játék mindig megy előlről...

Irodalom

- CART, Michael, *How „Young Adult” Fiction Blossomed With Teenage Culture in America*, Smithsonian, 2018. = <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/how-young-adult-fiction-blossomed-with-teenage-culture-in-america-180968967/>
- CROWE, Chris, *Young Adult Literature: What is Young Adult Literature*, The English Journal, 1998/1, 120–122.
- Év Gyerekkönyve 2017, Hubby = <http://hubbyinfo.blogspot.com/p/ev-gyerekkonyve-2017.html>
- GIBSON, William, *Neurománc*, ford. AJKAY Örkény, Budapest: Valhalla Páholy, 1992.
- H. NAGY Péter, *A Ready Player One archívuma(i)* = Uő., *Médiumközi relációk*, Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2018, 140–148.
- IVÁNKA Márk, *Mi is az a young adult irodalom?*, ELTE online, 2017. = <http://elteonline.hu/tudomany/2017/11/01/mi-is-az-a-young-adult-irodalom/>
- KESERŰ József, *Adalékok a fantasztikus világok építésének kérdéséhez* = H. NAGY Péter – KESERŰ József (szerk.), *A párbeszéd eleganciája. Köszöntő kötet Erdélyi Margit tiszteletére*, Komárom: Selye János Egyetem Tanárképző Kar, 2015, 129–135.
- KITCHENER, Caroline, *Why So Many Adults Love Young-Adult Literature. Over half of today’s YA readers are over the age of 18.*, The Atlantic, 2017. = <https://>

20 *Év Gyerekkönyve 2017*, Hubby = <http://hubbyinfo.blogspot.com/p/ev-gyerekkonyve-2017.html>

21 „Rettenően nagy hiány, hogy nincsenek hazai YA könyvek, amelyek például a cigányság, a szegénység vagy a kivándorlás kérdéseivel foglalkoznának.” – IVÁNKA Márk, *Mi is az a young adult irodalom?*, ELTE online, 2017. = <http://elteonline.hu/tudomany/2017/11/01/mi-is-az-a-young-adult-irodalom/>

www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/12/why-so-many-adults-are-love-young-adult-literature/547334/

KOMÁROMI Gabriella, *Gyermekirodalom*, Budapest: Helikon, 1999.

LAKNER Dávid, *Gyiklapaji történetek: fantasy az egyre szürkülő magyar vidéken* [interjú Sepsí Lászlóval], Magyar Nemzet, 2017. május 18. = <https://mno.hu/grund/gyiklapaji-tortenetek-fantasy-az-egyre-szurkulo-magyar-videken-2397547>

MENDLESOHN, Farah, *Rhetorics of fantasy*, Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.

PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*, Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2015.

SÁNTA Szilárd, *Mefisztó Gyiklapajon*, Új Szó, 2018. március 20. = <https://uj szo.com/kultura/mefisztó-gyiklapajon>

SCHEIRICH Zsófia, *Kapudrog az irodalomhoz: A young adult-irodalom kezdetei*, Roboraptor, 2018. = <https://roboraptor.24.hu/2018/08/04/kapudrog-az-irodalomhoz-a-young-adult-irodalom-kezdetei/>

SCHEIRICH Zsófia, *Kapudrog az irodalomhoz: Megszólalnak a magyar YA-sok*, Roboraptor, 2018. = <https://roboraptor.24.hu/2018/08/25/kapudrog-az-irodalomhoz-megszolalnak-a-magyar-ya-sok/>

SEPSI László, *Ördögcsapás*, Budapest: Tilos az Á könyvek, 2017.

SEPSI László, *Pinky*, Budapest: Libri, 2016.

SZEKERES Nikoletta, *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2018. november 9. = <https://www.es.hu/cikk/2018-11-09/szekeres-nikoletta/ex-libris.html>

VARGA Kende Lőrinc, „Young adult” az irodalomban. *Kaleidoszkóp. Külföldi trendek az ifjúsági irodalomban*, Prae.hu, 2016. = <https://www.prae.hu/article/9153-young-adult-az-irodalomban/>

VILANA Réka, *Zsanerek és korcsoportok*, Így neveld a regényedet, 2015. = <http://igyneveldaregenyedet.blogspot.com/2015/11/zsanerek-es-korcsoportok.html>

WESTERFELD, Scott, *Teenage Wastelands: How Dystopian YA Became Publishing's Next Big Thing*, Tor, 2011. = <https://www.tor.com/2011/04/15/teenage-wastelands-how-dystopian-ya-became-publishings-next-big-thing/>

On a Distorted, Shadowy Path

Abstract. This paper focuses on the world- and character-building as well as the poetic solutions (i.e. style) of László Sepsí's young adult novel *Ördögcsapás* [Devil strike]. It also discusses the work's connections, self-reflections, fantasy and young adult features and social critique overtones to its pretexts and to other works originating in literary and other forms of media. Sepsí's work does not beautify (i.e. idealize) in any way, but it discusses the problems of (not only) young people in their own rawness with the undetermined and hopeless background of the Central-Eastern-European world.

Keywords: Hungarian YA literature, Faustian novel, hybridity, intermediality, world-building

Baka L. Patrik
adjunktus, Selye János Egyetem
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno
baka.l.patrik@gmail.com

A slam poetry mint műfaj és/vagy médium

Absztrakt. A slam poetry mint összetett kulturális jelenség eredendően és redukálhatatlanul heteromediális, ezért ellenáll – az egyébként is problémás – műnemi, műfaji taxonómiáknak. A slam poetryben mint heteromediális kulturális jeleségben feltűnően nagy szerephez jutnak az olyan archaikus elemek, amelyeket a szakirodalom sokkal inkább az elsődleges szóbeli kultúrák sajátosságaként szokott említeni. A szöveg azt is vizsgálja, hogyan változik a szerző, a mű és a közönség viszonya a 21. század mediális viszonyai között.

A következő dolgozat nem kínál megnyugtató, végleges vagy akár radikálisan új válaszokat a slammal kapcsolatos, hol meglepően naiv, hol meglepően ideologikus „elméleti viták” útvesztőiben, de arra feltétlenül törekszik, hogy legalább felületesen fölvezöljön néhányat azok közül az irodalom- vagy médiaelméleti kérdezésmódok közül, amelyek segíthetnek a slam poetrynek mint a nyelv művészet egyik irányának, és mint a körülötte kialakult szubkultúrának vagy „mozgalomnak” a reflektáltabb értelmezéséhez.

Az effajta elméleti jellegű vizsgálódás annál is inkább aktuálisnak tűnik, mert a slam poetry „pozíciója”, népszerűsége a kezdeti látványosan felívelő szakaszt követően mintha elérte volna a maximumát és stabilizálódni látszik Magyarországon (még akkor is, ha az élő előadások és versenyek megrendezését a legutóbbi időszakban a COVID 19 lehetetlenné tette). Anélkül tehát, hogy mélyebben elmerülnénk a slam poetry történetének mérföldköveit fölrajzoló eszkatologikus narratívákban¹, érdemes lehet közelebbről is megvizsgálni magának a „slam poetrynek” mint fogalomnak azt, a slampoetry.hu oldal által kínált „öndefinícióját”, amely a slamről szóló kritikai vagy elméleti szövegek leggyakrabban idézett definíciója.

„A slam poetry egy *előadó költészeti verseny*, amely csakis szóban és leginkább élőben hatásos. (...) A Slam Poetry (Sic!) a múlt század nyolcvanas éveinek közepén jelent meg, mint *önálló előadói műfaj*, a Spoken Word versengő formájaként (...) Ez egy *modern költészeti stílus*, amely csakis szóban és leginkább élőben hatásos.”²

Természetesen aligha várható el egy, a mozgalmat népszerűsítő honlap (névtelen) szerzőjétől, hogy tudományos igénnyel megfogalmazott definíciót alkot-

1 Vö. VASS Norbert, *Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa*, Szépirodalmi Figyelő, 2012/12., 37–51.

2 <http://slampoetry.hu/mi-az-a-slam-poetry/>

son³, a meghatározás ellentmondásossága mégis szembetűnő: a slam poetry eszerint egyszerre volna *verseny* (vagyis az ott elhangzó alkotás kontextusa, esetleg közege), egyszerre *műfaj* (vagyis az adott alkotás „műnemeken” belül bizonyos formai és/vagy tartalmi szempontok alapján előre rögzített szabályok alapján megalkotott darabja) és ugyanakkor *stílus* (vagyis az alkotás jól körülhatárolható kifejezőmódja). Leginkább a teoretikus tanácsstalanság érezhető abból, ahogy a fenti definíció a mű (vagy produkció) különböző szempontú leírására törekszik, anélkül azonban, hogy képes volna megmutatni az egyes szempontok koherenciáját: míg az első definíció-töredék történetileg magyarázza a fogalmat, a második kimondatlanul is az egyébként is sokat és joggal vitatott műnemi taxonómiába igyekszik belehelyezni (anélkül azonban, hogy akár csak azt is meghatározná, lírai, drámai esetleg epikus „műfajról” van-e szó), a „stílusdefiníció” ezzel szemben határozottan „modern költészetre” jellemző, és implicite valamiféle egységes kifejezőmódról tudósít.

A definíció pontosítására tett (talán már annak érzékelt kudarcáról tudósító) kísérlet hasonlóképpen enigmatikus: „Nem versfelolvasás, mert első hallásra is érthető a szöveg és többnyire fejből mondják, színpadi elemekkel tarkítva. Nem színházi előadás, mert nincs előzetes forgatókönyv, bárki felmehet a színpadra. Nem rap, mert nincs alatta zene és nem is szükséges a kötött ütemes lüktetés. Kicsit mégis rap, mert az utca nyelvén szól, aktuális témákról, hétköznapi emberektől, hétköznapi embereknek. Kicsit mégis színház, mert az egyes versek előre megtervezettek, begyakoroltak és az előadók a szavakon kívül egész testüket is bevethetik. Kicsit mégis vers, mert többnyire van benne rím, hasonlat, metafora és egyéb költészeti elemek.”

Noha nem ritka, hogy az efféle definíciók más, ismert definícióktól való elhatárolások eredményeképpen jönnek létre, a „nem valami” – „kicsit mégis valami”-formula inkább csak növelheti a kicsit is tudományos igénygeléssel fellépő értelmező zavarát. (Igen messzire vezetne például annak földériteése, a „definíció” névtelen szerzője minek alapján véli úgy, hogy a vers attól vers, „első hallásra érthetetlen” (noha ez a definíció, mint majd látjuk, váratlanul hasznosnak bizonyul), vagy hogy rímek, hasonlatok és metaforák vannak benne: hiszen – természetesen – számos versben nincsenek rímek, és számos „nem versben” – így a hétköznapi beszédben is – nagy számban használunk metaforákat és hasonlatokat stb.).

A meghatározás legstabilabb, legkevésbé ellentmondásos és – talán egyéb elméleti vizsgálódások irányában is – leginkább produktív eleme egy mediális szempontokat is érvényesítő hermeneutikai megfigyelés: „csakis szóban és leginkább élőben hatásos.” Mindebből pedig az következik, hogy jelen értelmezési kísérletben is elsősorban ebből a mediális szempontrendszerből induljunk ki, ami pedig szinte kikényszeríti, hogy áttekintsünk néhányat azok közül a médi-

3 Jóval egyértelműbbnek tűnik a *The English Journal* szerzőinek meghatározása, akik szerint „a slam poetry kifejezetten előadói versenyre írt költészet, amelyben előre meghatározzák az előadás hosszát és az előadáshoz használható kellékeket.” Lindsay ELLIS, Anne Ruggles GERE and L. Jill LAMBERTON, *Out Loud: The Common Language of Poetry*, *The English Journal*, 2003/1., 44–49.

ateóriák közül, amelyek valamiképpen szembesültek az olyan mediális konfliktusokkal, amelyek a verbalitás (oralitás, szkriptualitás), akusztikusság és vizualitás problémakörét érintik. Arra a nyilvánvalóan adódó értelmezési lehetőségre, hogy a slam poetryt a színházi előadásokkal vessük össze, ezúttal nem csak azért nem térünk ki részletesebben, mert azt legutóbb Lino Wirag vizsgálta meggyőző alapossgal⁴, hanem azért sem, mert – jelen dolgozatban – a slam poetry más szóművészetekhez való viszonyát kíséreljük meg tisztázni.

Meglepő módon Thienemann Tivadar 1930-as munkája, az *Irodalomtörténeti alapfogalmak*⁵ még ma is megfelelő kiindulópontot biztosíthat ahhoz, hogy a problémát kontextusba helyezzük. Mint ismert, Thienemann az irodalomtörténeti korszakok mechanikus megkülönböztetése helyett egyértelműen egy olyan mediális szempontú felosztási rendszert javasolt, amelyben – első lépésként – az „irodalmi alapviszony” elemeit, a szöveget, a szerzőt és a közönséget igyekezett elhelyezni, amellet érvelve, hogy az a mediális keretrendszer vagy „közeg”, amelyben a műalkotások (jelen esetben a „szóművészet” alkotásai) létrejönnek, alapvetően befolyásolja a műalkotást magát, mi több, ezen mediális kontextus vizsgálata nélkülözhetetlenül szükséges a szövegek (és az alapviszony többi elemének) értelmezéshez.

<i>Irodalomtörténeti alapfogalmak</i>	szöveg	szerző	közönség
szóhadgyomány	alakuló	személytelen	jelenvaló
kézirat	állandósuló	személy	közeli
könyv	állandó	személyiség	távoli

Amint az összefoglaló táblázatból látszik, Thienemann felfogásában a különböző mediális kontextusok az „irodalmi alapviszony” egészen eltérő struktúráit hozzák létre, a szóhadgyomány (Ong kifejezésével az elsődleges szóbeliség⁶) keretei közt nem beszélhetünk szövegállandóságról (jobban belegondolva, a szöveg mint fogalom önmagában is inkább az írásbeliséggel hozható kapcsolatba), a szerzőség fontosságát egyértelműen megelőzi az előadott történet vagy mű⁷, a közönségnek pedig fizikailag is jelen kell lennie. Az írásbeliség

4 Lino WIRAG, *Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters*, KulturPoetik, 2014/2., 269–281.

5 THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Budapest: Minerva Társaság, 1930.

6 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest: Gondolat Kiadó, 2010, 22–27. Ong az elsődleges szóbeliség alatt olyan kultúrákat ért, amelyek nem rendelkeznek az írástudás technikájával.

7 Thienemann megfigyelését Foucault is megerősíti: „A mi civilizációnkban nem mindig ugyanazoknál a szövegeknél merült fel az igény, hogy konkrét szerzőnek tulajdonítsuk őket: voltak idők, amikor az olyan szövegeket, amelyeket ma »irodalmiaknak« hívunk (elbeszéléseket, népmeséket, eposzokat, tragédiákat, komédiákat stb.) anélkül fogadtak el, terjesztettek és értékelték, hogy szerzőjükre rákérdeztek volna. Névtelenségük nem okozott problémát, hiszen vélt vagy valód: ódonáguk elégséges bizonyítéka volt hitelességüknek. Ugyanakkor az olyan szövegeket, amelyeket ma »tudományosnak« neveznénk (a kozmológiával és az éggel, az orvostudománnyal és a betegségekkel, a természet-tudományokkal és

elterjedésével a szövegváltozatok variabilitása csökken, a szerző személye is egyre fontosabbá válik, a közönség, vagyis az üzenet címzettjeinek köre azonban még mindig belátható vagy kontrollálható⁸. Egyértelműen azonosítható, lezárt szövegváltozatokat azonban csak a nyomtatás hoz létre, ekkor és nem utolsó sorban ezért jelenik meg a szerző mint más szerzőktől megkülönböztethető személyiség, sőt mint „szerzői brand”⁹, a potenciális (olvasó)közönség pedig nem csupán térben, de akár időben is eltávolodik a szöveg szerzőjétől, a szöveg születésének kulturális közegétől.

A thienemanni felosztás a slam poetry szempontjából még akkor is jó szolgálatot tehet, ha az újabb kutatások alapján túlságosan is merevnek tűnik: a médiaarcheológiai kutatásokra is figyelmes kommunikációs modellek ugyanis inkább arról tudósítanak, hogy az újonnan megjelenő médiumok – különösen az elterjedésük korai szakaszában, de sok esetben később is – sokkal inkább egymás kiegészítéseiként vagy segédmédiumaiként funkcionáltak; itt talán elég, ha csak Balogh Józsefnek arra, a nemzetközi médiaelméletben is jelentős karriert befutott megfigyelésére utalunk, hogy az írásbeliség nemhogy felülírta vagy eltűntette volna a szóbeliség kulturális gyakorlatait, de – a nyugati kultúrában – még a középkorban is (tulajdonképpen a könyvnyomtatás elterjedéséig) a hangos olvasás volt a legelterjedtebb olvasási forma, és inkább az keltett feltűnést, ha valaki némán olvasott¹⁰; azaz az írásbeliség ebben az értelemben akár a szóbeliség segédmédiumaként is értelmezhető¹¹. Vagyis bár – amint arra Horst

a földrajzzal foglalkozó szövegeket) csak akkor fogadtak el hitelesnek, ha a szerző neve is meg volt adva. (...) A hitelesítéshez többé már nem volt szükség arra, hogy megmondják, ki találta ki őket. (...) Ugyanakkor az »irodalmi« diskurzust most már csak akkor tekintették hitelesnek, ha magán viselte a szerző nevét; minden költői vagy prózai szövegről tudni kellett, hogy ki a szerzője, mikor íródott, milyen körülmények között, milyen szándékkal. Jelentése, státusa, értéke attól vált függővé, hogy milyen felvilágosításokat ad ezekre a kérdésekre.” Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?* ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt = *Uő, Nyelv a végtelelhez*, Debrecen: Latin Betűk, 2000, 128.

- 8 Luther, az akkor friss találmányként éppen elterjedő nyomtatásnak pontosan ezt az irányíthatatlanságát ismeri föl egyik levelében: „De nem akartam őket ilyen széles körben terjeszteni. Mindössze az volt a szándékom, hogy néhány iskolázott emberrel megvitassam, és ha helytelenítenék, amit írtam, meggyőzzem őket: csak abban az esetben akartam őket közzé tenni, ha egyetértenek velem. De mára már külföldön is elterjedtek, mindenfelé kinyomtatták, lefordították őket, amit én sosem hagytam jóvá, egyszerűen megbántam, hogy megszülettek – nem azért mintha vonakodnék bátran hirdetni az igazságot, nincs semmi, amire hevesebben vágyom, hanem, mert nem ez a megfelelő módja az emberek tájékoztatásának.” *Martin Luther*, ed. E. G. RUPP, Benjamin DREWERY, London: Edward Arnold, 1971, 25.
- 9 Benedict Anderson szerint a könyvnyomtatásnak volt szerepe abban, hogy „Luther volt az első ismert bestseller szerző, más oldalról szemlélve pedig, ő volt az első szerző, aki pusztán a nevére alapozva új könyveit is ki tudta adni.” Benedict ANDERSON, *The Origins of National Consciousness = Media in Global Context: A Reader*, ed. Annabelle SREBERNY-MOHAMMADI – Dwayne WINSECK – Jim MCKENNA – Oliver BOYD-BARRET, London: Arnold, 1997, 61.
- 10 BALOGH József, „*Voces paginarum.*” *Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*, Budapest: Franklin Társulat, 1921. A tanulmány megjelent a Replika című folyóirat 1998/31–32. számában, 227–255.

Wenzel¹² is utal –, ezeket a mediális váltásokat a kortársak hajlamosak valamifajta veszteségként megélni, az új médiumok segítségével akár olyan kultúrtechnikák revitalizációját is megfigyelhetjük, amelyeket egy másik mediális környezetben már elveszettek vagy folytathatatlanak hittünk. (Aligha vitatható például, hogy a nyugati kultúra képi és audiovizuális fordulata, amelyre a Gutenberg-galaxisban szocializálódott, ezért elsősorban írott szövegekből tájékozódó és írott szövegeken keresztül kommunikáló közönség fenyegetésként tekint, tulajdonképpen fölfogható a világ észlelésének egy komfortosabb, sőt „természetesebb” formájához való visszatérésként is: innen nézve éppen az írásbeliség „közbeékelődése” tűnhet mesterségesnek és természetellenesnek.) És mivel az elmúlt évszázadban számos olyan új technikai médium jelent meg, amelyek valamiképpen az „irodalom”, pontosabban a szóművészet közegeiként foghatók föl, Thienemann modelljét is érdemes lehet kibővítenünk¹³ ebbe az irányba, annál is inkább, mert a slam poetry jelenségének értelmezésében éppen ezek az új médiumok kaphatnak különös hangsúlyt. Mint közismert, a huszadik században elsősorban az analóg hangrögzítés, a rádió és a televízió¹⁴ kínált új felületet vagy közeget a hangzó és elhangzó, ám a szkriptualitástól a legkevésbé sem független szóművészetek számára, az ezredfordulótól kezdve pedig a legkülönbözőbb digitális majd hálózati megoldások terjesztették ki radikálisan a „másodlagos szóbeliség” kultúráját.

Ezekkel a tendenciákkal kapcsolatban a költészet egyes törekvéseiben – a költészet a narratív szövegekhez képest az írásbeliség, sőt a nyomtatás elterjedése után is mintha többet megőrzött volna vélelmezett orális vagy hangzó eredetéből¹⁵ – a huszadik század elejétől, közepétől kezdve mediális szem-

11 Paul LAZARSELD – Elihu KATZ, *Personal influence*, New York: Free Press, 1955, 309–320. Magyarul: Paul LAZARSELD – Elihu KATZ, *A kommunikáció kétfélcős folyamata = Média, nyilvánosság, közvélemény*, szerk., ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás, Budapest: Gondolat, 2007, 766–775.

12 Vö: Horst WENZEL, *Medien- und Kommunikationstheorie. Ältere deutsche Literatur = Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. v. Claudia BENTHIEN und Hans Rudolf VELTEN, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2002, 125–151. Közös ezekben a médiatörésekben, hogy csak azoknak a hatásait látjuk, amiken már túl vagyunk; hogy veszteségként éljük meg őket, valamint, hogy magának a médiarendszernek a sajátosságait utólag nagyon nehéz rekonstruálni.

13 Thienemann a korban már létező rádiót maga is az irodalom terjesztésének adekvát közegeként írta le.

14 Gondoljunk csak a Magyar Televízió hírhedt *Vers mindenkinek* című sorozatára!

15 Gadamer szerint a szó ideális tökéletessége úgy is jellemezhető, mint „a nyelv hangzás és jelentés által létrehozott költői evokációs erejének bensőséges összefonódása”, más szóval, „értelem (Sinn) és hangzás (Klang) egysége”, ahol ilyenformán „a versben nélkülözhetetlen az értelemösszefüggés is, mely utóbbi (és korántsem csupán a fonémák »struktúrája«) döntő lehet az összképződmény szempontjából”. FEHÉR M. István, *Filozófia és irodalom*, Irodalomtörténet, 2008/2., 161. Hasonlóan fogalmaz Valéry: „Minden szó pillanatnyi kapcsolat valamely hangzás és értelem között, melyek semmilyen megfelelésben nem állnak egymással.” Idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet-történet és a mediális kultúrtechnikák*, Palimpszeszt, 2002/17. <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplyeni/09.htm>

pontból alapvetően két reakció figyelhető meg: egyrészt „visszatérés” valamilyen hangzó (orális) hagyományba az új technikai eszközök segítségével, valamint – ezzel teljesen ellentétesen – a „modern vers” vizualitásának, szkriptualitásnak hangsúlyozása. Annak a gyakran hangoztatott megfigyelésnek például, mely szerint a fiatalok (és nem csak a fiatalok) körében a versolvasás jelentősen visszaszorult, valószínűleg csak az „olvasásra” vonatkozó része áll meg: a zenei rádiókon, digitális hordozókon és különböző internetes platformokon keresztül ugyanis vélhetőleg az előző generációk versolvasóinál nagyságrendekkel több – igaz, megzenésített (és meglehetősen kétes minőségű) – verset fogyasztanak, valószínűleg nagyságrendekkel szélesebb körben. Bővebb igazolásra szorulna, de azok az avantgardhoz (és később a neavantgardhoz) köthető törekvések, mint pl. a képversek, a „vizuális költészet” (amelyek eredeti formájukban időben is nagyjából egybeestek a hangrögzítés és hangtovábitás egyes új médiumaival) vagy pedig Gottfried Bennnek az a gyakran idézett megfigyelése, mely szerint a modern vers nem előadható, csak olvasható¹⁶, akár a megváltozott mediális viszonyrendszerre adott válaszként is érthető. A slam poetry pedig - szigorúan mediális szempontból – ezekre a válaszreakciókra adott „viszontválasz”.

Tulajdonképpen téziseim a fentiek fényében tehát a következők:

1. A slam poetry mint összetett kulturális jelenség eredendően és redukálhatatlanul heteromediális, ezért ellenáll – az egyébként is problémás – műnemi, műfaji taxonómiáknak¹⁷. Megírják (kézírással vagy leggyakrabban digitális eszközökkel), fölolvassák – csak és kizárólag a szerző olvashatja föl, saját hangján (orális, akusztikus), gyakran rögzítik digitálisan (audiovizuális), a szövegek írott változata gyakran elérhető online (hálózati, tipografikus), és nem ritkán ki is nyomtatják könyvben (tipografikus).
2. A slam poetryben mint heteromediális kulturális jeleségben feltűnően nagy szerephez jutnak az olyan archaikus elemek, amelyeket a szakirodalom sokkal inkább az elsődleges szóbeli kultúrák sajátosságaként szokott említeni.

Érdemes lehet ennek fényében először is azt szemügyre vennünk, Walter J. Ong, az elsődleges szóbeli kultúrák mindmáig meghatározó hatású kutatója,

16 „Legföljebb egy megjegyzést tehetnék még, (...) azt tudniillik, hogy személy szerint nem tartom *előadhatónak* (Kiemelés: M. M.) a modern verset, sem a vers, sem pedig a hallgató érdekében. Az olvasott vers sokkal inkább eléri célját. (...) az optikai kép véleményem szerint támogatja a befogadóképességet. A modern vers megköveteli a papírra való nyomtatást, és megköveteli az olvasást, megköveteli a fekete betűket, plasztikusabb lesz, ha láthatóvá válik külső struktúrája, és bensőségesebb, ha valaki némán fölé hajol.” Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. Kurdi Imre, Holmi, 1991/8., 968.

17 Ron SILLIMAN, *Who Speaks?: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading = Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles BERNSTEIN, New York: Oxford UP, 1998. 360–378.

a szóbeli kultúrák mely pszichodinamikai jellemzőit ismeri föl, és ezek miképpen revitalizálódnak vagy hasznosulnak újra a slam poetryben.

Az első és talán legfontosabb szempont (amelyre a slampoetry.hu definíciója is utal) a kimondott szó, a hang egyértelmű elsőbbsége: „Az a tény, hogy a szóbeli népek jellemzően és valószínűleg általánosan mágikus erőt tulajdonítanak a szónak, kétségtelenül összefüggésben áll azzal (legalábbis tudat alatt), hogy e népek szükségszerűen csak a kiejtett, elhangzó és ebből következőleg erőki-fejtésen alapuló szót érzékelik. (...) Az írott szavakat kevésbé tekintjük mágikusnak, mivel nem cselekvések, hanem a szó radikális értelmében halott »dolgok« — igaz, feléleszthetők és ismét dinamizálhatók.”¹⁸ Jobban belegondolva: az, hogy a slam poetry ennyire igényli a közönséget, szintén érthető szóbeli sajátosságként, hiszen „A szóbeli kultúrában nehezen képzelhető el a folytonos gondolkodás kommunikáció nélkül”.¹⁹ Részletesebb igazolásra szorulna, de talán az sem egészen véletlen, hogy a slam poetry egyik előzményeként gyakran emlegetett rap is olyan közösségekben vált népszerűvé²⁰, amelyeknek kultúrájában a szóbeliség egyértelműen prioritást élvezett az írásbeliséghez képest.

Bár Ong az elsődleges szóbeli kultúrák szóművészetének formai jellemzőit elsősorban mnemotechnikai eljárásokból igyekszik levezetni, feltűnő, hogy a slam poetryben – ahol a szerzők vagy előadók (a legkülönbözőbb technikai eszközök birtokában) a legkevésbé sem szorulnak rá efféle mentális mankókra – nagyon is hasonló struktúrák és sémák jönnek létre, mint amiket Ong a szóbeli kultúrák sajátosságaiként emel ki: mivel a szerzők ezeket a műveiket hangsúlyozottan előadásra szánják, tudatosan vagy önkéntelenül archaikus beszédmódokat, formulákat sőt szemléletmódokat revitalizálnak.

A leglátványosabb hasonlóság nyilvánvalóan az, amit Ong *versengő hangnembként*²¹ definiál (Ongnak az elsődleges szóbeli kultúrákra vonatkozó meg-

18 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest: Gondolat Kiadó, 2010, 35. Ritoók Zsigmond szintén a szó kiemelt jelentőségéről beszél az antikvitásban: „Az ének vágykeltő (himerossá), sőt a vágy az ének hallgatása közben fokozódhatik is (mint Zeus vágya Héra iránt). Máskülönben a phaiakok nem sürgetnék Odysseust, aki úgy mesél, mintegy énekmondó, hogy ne hagyja abba az elbeszélést, s Eumaios sem mondaná, hogy a koldus (Odysseus) úgy elbűvöli hallgatóit, mint az énekmondó, aki az istenektől tanítatva énekelni, vágykeltő (himeronta) szavakat mond a halandóknak, akik arra törekednek, hogy hallgassák mértéktelenül, amikor csak énekel. A homérosi HERMÉS-HIMNUSZ szerint pedig mikor Hermés elkezdett lantján játszani, Apollón elméjét átjárta a hang kívánatos (eraton) zengése, majd megragadta az édes vágy (himeros), s ahogy Hermés játszott és énekelt, lebírhatatlan vágy (erós) fogta el kebelében a lelkét.” RITOÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Holmi 1992/5., 657–658.

19 „Mert hogyan is lehetne összeállítani egy ilyen hosszú, elemzésen alapuló megoldást? Elengedhetetlennek tűnik egy beszélgetőtárs jelenléte, hiszen igen nehéz órákon át csak magunkhoz beszélni.” William J. ONG, *I.m.*, 36.

20 A slam poetry jelen formájában ezzel szemben elsősorban egyetemi közösségekben vált népszerűvé. Vö: Susan B. A. SOMERS-WILLETT, *Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity*, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 2005/1., 51–73.

21 William J. ONG, *I.m.*, 44.

állapításait a szövegben dőlt betűvel jelzem), hiszen a slam poetry egyik elsődleges közege definíciószerűen is „verseny” (az efféle költői, drámaíró versenyek hagyományait persze az antik görög kultúrából is ismerhetjük). „Az írástudók számára a legtöbb szóbeli vagy maradványosan szóbeli kultúra jellemző szóbeli megnyilvánulásai, sőt életmódja is különösen versengő hangneműnek tűnhet. Az írás segít a tudást az emberek közti versengés terepén kívülréhelyezni. (...) A szóbeliség azonban a tudást az emberi életvilág keretei között tartja, és ezáltal az emberek közti versengés kontextusába helyezi.” A vidéki piacokon még ma is gyakran hallható „szócsaták” (ki tud elmésemben visszavágni a másiknak) vagy a rapben néha akár tettlegessé is fajuló „beefek” (‘beszólogatás’) tulajdonképpen épp úgy az archaikus szóbeli kultúrának a továbbéléseiként érthetők, mint a slam-bajnokság – igaz, szigorú szabályok közé szorított – versengése.

Hasonlóképpen szembeötlő a slam poetry-előadások „*empatikus és közvetlen*”²² jellege, amely a legkevésbé sem törekszik objektivitásra, sőt az elhangzottakat éppen a slammer szubjektív, átélt élményeinek implicit személyessége hitelesíti. „Egy szóbeli kultúrában a tanulás és a megismerés nem mást jelent, mint közeli, empatikus, közösségi azonosulást, „megbarátkozást” a megismerés tárgyával”²³ – véli Ong, rámutatva, hogy pontosan az írás választja el egymástól a megismerés alanyát és tárgyát, így hozva létre „objektivitást”, azaz a személyes elfogulatlanság és távolságtartás feltételrendszerét.

84 Ezzel függ össze az is, hogy a slam poetry *az emberi életvilághoz közel álló, és inkább szituációfüggő, mint elvont*. Mivel – érvel Ong – „nem állnak rendelkezésre azok a kifinomult analitikus kategóriák, melyek az íráson alapulnak, és segítenek a tudást a megélt tapasztalatoktól elkülönítve rendszerezni, a szóbeli kultúrákban a teljes tudásanyagot többé-kevésbé szorosan az emberi életvilághoz kapcsoltnak kell megfogalmazni és szavakba önteni, az idegen tárgyi világot az emberi interakció ismerősebb világához közelítve”.²⁴ A slam poetry legtipikusabb témái kétségkívül közel állnak a hallgatóság napi élettapasztalataihoz: napi politika, aktuális és a széles közvéleményt foglalkoztató társadalmi feszültségek, a szerelmi élettel és a szexualitással kapcsolatos dilemmák, hétköznapi élethelyzetek stb. (Természetesen, mivel a slam poetry hallgatóságát már írástudók, sőt mára jellemzően értelmiségi fiatalok alkotják, gyakran jelennek meg olyan összetett, akár filozófiai fogalmak és témák is, amelyek a hallgatóság gondolkodásában is szerepet játszanak.)

A slam poetry *konzervatív, avagy tradicionális*, természetesen nem eszméletörténeti értelemben, de annyiban mindenképp, hogy az előadó nem térhet el túlságosan az adott közönség vélelmezett értékítéleteitől, meggyőződésétől, hagyományos témáitól. Ong szerint: „Az elsődlegesen szóbeli kultúrákban a szavakba öntött tudás, ha nem mondják ki újra meg újra, rövid idő alatt elvész; a szóbeli társadalmaknak ezért jelentős energiát kell fordítaniuk arra, hogy

22 Uo. 46.

23 Uo.

24 Uo. 43.

folyton elismétljék, amit az idők hosszú sora alatt elsajátítottak. Ez a követelmény erősen tradicionális, konzervatív, és az intellektuális kísérletezést nem ok nélkül gátló gondolkodásmód kialakulásához vezet.”²⁵ A mozgalom tradicionális abban az értelemben is, hogy (a kívülálló számára már-már érthetetlenül) nagy hangsúlyt fektet saját előzményeinek, kialakulásának, történetének bemutatására; egyes slammereket pedig, akik például részt vettek a mozgalom felépítésében, még azután is jelentős tisztelet övez, hogy esetleg évek óta nem vesznek részt aktívan a közösség eseményein.

Amennyiben végül konkrét példákon szeretnénk megvizsgálni, milyen formai következményei vannak annak, hogy a slam poetry közönsége elsődlegesen hallja, nem pedig olvassa a szövegeket, három, kifejezetten az elsődleges szóbeli kultúrák szóművészetére jellemző, formailag is viszonylag pontosan meghatározható – az írásbeliségben pedig inkább stilisztikai hibának számító – sajátosságot nevezhetünk meg: *redundáns, avagy „bőséges”, inkább halmozó, mint elemző, inkább mellérendelő, mint alárendelő.*

A redundanciát egyértelműen a slam poetry hangzó jellege kényszeríti ki. A szóbeliségben – mutat rá Ong – „nincs semmilyen, az elmén kívül elhelyezkedő szöveg, melyhez vissza lehetne lapozni, hiszen a szóbeli kijelentés elhangzása után rögtön el is tűnik. Az elme ezért lassabban haladhat előre, s a figyelem középpontjában kell tartania olyasmit is, amivel egyébként már foglalkozott. A redundancia, az imént mondottak elisméltése a beszélő és a befogadó gondolatait egyaránt a megfelelő mederben tartja.”

Ez Budapest. *Jobbja, balja Szkanderez, míg ráunsz
míg mi elvitatkozzatunk, hogy szív csakra vagy ánus.*

Ez Budapest. *Instant Kőleves egy Doboznyi Mumusból,
ahol a Gödörből Akvárium lesz – mert a hal az kussol.*

*De én nem. A sípolás nem. Kicsit mindenki gyűlöl,
aki túlélésre játszik, bár nem látja a parkot a fűtől.*

Ez Budapest. *Városnak sok, sztorinak meg félkész –
esküszünk, h mi írtuk, pedig egy bolgár sporttörténész.*

*De az nem gáz. Ez Budapest.*²⁶

A szóbeli diskurzusra a formuláris elemek olyan mértékű használata jellemző, melyet az írásos kultúrák nehézkesnek, körülményesnek és feleslegesen redundánsnak éreznének.

pislogj, ha *beálltál kirakat cigánynak, muszáj-Herkulesnek, kényszer-Pocahontasnak,*

pislogj, ha *lennél mégis-Don Quijote, akit színpadon gyóntatnak,
mert bár így nem lehet, máshogy nem érdemes,*

25 ONG, *l.m.*, 42.

26 SIMON Márton, *Bp.*, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/04/01/mika-tivadar-slam-poetry-budapest-2-0/>

pislogj, ha Google Street View-n mész ki már a temetőbe is,
pislogj, hogy ha világvége lenne, meg se kérdeznéd, miért épp most
pislogj, ha néha véletlenül kormányzóvivőnek nézel egy (Ezo) tévés jóst
pislogj, ha akkor leszel te "bajnok" amikor az lesz a kólád dobozára írva,
papa...²⁷

A legkönnyebben érzékelhető formai sajátosság (amely a formuláris elemek redundáns (vagy halmazó) ismétlődésével is összefüggésbe hozható, a mellérendelő szerkezetek írásbeli szövegekben feltétlenül stílushibának számító túlsúlya. Aligha téved Ong, amikor azt állítja, „a szóbeli szerkesztésmód jellemzően pragmatikus, a beszélő kényelmét tartja elsődlegesnek”, a slam poetry kapcsán viszont azt is megjegyezhetjük, hogy a hallgatóságnak is kétségkívül könnyebb követni a mellérendelést, mint az akár többszörösen összetett alárendelő szerkezeteket. A mellérendelés archaikus jellege különösen akkor válik szembeütővé, ha egy igazán archaikus (születése pillanatában nyilvánvalóan szóbeli) szöveggel vetünk össze egy kortárs slam poetry-szöveget.

Kezdetben teremté Isten az eget **és** a földet.

A föld pedig kietlen **és** pusztá vala, **és** setétség vala a mélység színén, **és** az Isten Lelke lebeg vala a vizek felett.

És monda Isten: Legyen világosság: **és** lőn világosság.

És látá Isten, hogy jó a világosság; **és** elválasztá Isten a világosságot a setétségtől.

És nevezé Isten a világosságot nappalnak, **és** a setétséget nevezé éjszakának: **és** lőn este **és** lőn reggel, első nap.²⁸

Simon Márton alábbi szövegében, ha nem is a bibliai mennyiségben, de szintén a mellérendelés a leginkább meghatározó szerkesztési elv:

És ha majd mindenki a húrokba tép, vágod
és többet nem hagyja el, csak azért se a biztonsági sávot
csíkra lép, startzászlót lenget, hogy mától semmi sem a régi,
és a facebook jelszavát is „világszabadság”-ra cseréli,
mert most akkor kiáll, ő lesz, kit a sors hullámai vernek
hogy két rokkant hely kell neki, mint a Hajdú Péternek
és a keletitől a nyugati aluljáróig
rímekben mondja be, ha az ajtó záródik
– majd akkor ott flesselek én, a darts tripla húszas mezején,
mint négyszáz paripa egy motorban, **meg** kétszáz decibel
és összeállunk **és** hangunkat többet nem nyeli el
rossz hangosítás, **vagy** acéli zörej.²⁹

27 SIMON Márton, *Blink Blink*, <https://simonmarton.wordpress.com/2013/11/17/blink-blink-avagy-a-ii-slam-ob-dontos-szovegem/>

28 1Móz 1,1-1,5. Károli Gáspár revideált fordítása

29 SIMON Márton, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/03/15/pilvaker-slam-poetry-szoveg-marcius-14/>

A hasonlóságok mellett természetesen nem szabad figyelmen kívül hagynunk a már jelzett különbségeket sem. A slam poetry szerzői és közönsége egyaránt írástudók, és ez formailag is egyértelműen megkülönbözteti ezeket a szövegeket a szóbeli kultúrák szóművészetétől (bonyolultabb szerkezetek, „elvont” témák stb.) a legfontosabb különbség azonban mediális szempontból minden bizonnyal abból ered, hogy ezeket a szövegeket először megírják és csak azután olvassák fel vagy tanulják meg. Vagyis, bár a versek vagy egyéb szövegek felolvasása (élőszóban való előadása) valóban visszatáplálja a szót az oralitásba, ehhez jelen mediális környezetünkben szükség van a kirográfiára, a tipográfiára, az elektronikus médiumokra és – leggyakrabban – a hálózati médiumokra, hiszen a kötetben publikált slam-szövegek, CD-k, az előadásokról készült Youtube-videók, a szerzői internetes oldalak hatása aligha becsülhető túl.

Ha pedig ezen a ponton visszatekintünk Thinenemann modelljére, a slam poetryt akár a szóművészetek egy olyan sajátosan hibrid médiumaként is leírhatjuk, amely a thinemanni mediális taxonómia elemeit a lehető legizgalmasabban, illetve a lehető legzavarbaejtőbben vegyíti össze. Amint a slampoetry.hu definíciója is utalt rá, a slam poetry „leginkább élőben hatásos” közönsége tehát ideális esetben „jelenvaló” (ilyen értelemben is a szóhasználatban gyökerezik), a széles körben forgalmazott internetes videóknak köszönhetően azonban elvileg bármilyen „távoli” is lehet. A szerző egyértelműen személyiség (sőt, talán még inkább, mint a könyv esetében, ezért is elvárás, hogy a szerző saját hangján, saját gesztusaival adja elő a produkciót (sosem látunk „színészeket” mások által írt slam poetry-szöveget előadni), míg a szöveg állandósága leginkább a kéziratokat idézi, azaz, bár többé kevésbé előre rögzítettek, apróbb módosítások (pl. a közönség reakciói alapján, vagy az előadás helyszínéhez igazítva) gyakran jelennek meg bennük.

<i>Irodalomtörténeti alapfogalmak</i>	szöveg	szerző	közönség
szóhasználat	alakuló	személytelen	jelenvaló
kézirat	állandósuló	személy	közeli
könyv	állandó	személyiség	távoli
slam poetry	állandósuló	személyiség	jelenvaló, (távoli)

A slam poetry népszerűsége pedig aligha függetleníthető mindezekről. A magányos néma olvasás helyett a közönség közösséget (leggyakrabban értékközösséget is) jelent, a szerzők csaknem személyes ismerősök, akik szintén személyes jelenlétükkel hitelesítik az elmondottakat, a szövegek pedig mindig a lehető legaktuálisabban szólnak nézőik, hallgatóik mindennapi problémáiról.

Irodalom

- ANDERSON, Benedict, *The Origins of National Consciousness = Media in Global Context: A Reader*, ed. Annabelle SREBERNY-MOHAMMADI – Dwayne WINSECK – Jim MCKENNA – Oliver BOYD-BARRET, London: Arnold, 1997, 58–67.
- BALOGH József, „*Voces paginarum.*” *Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*, Budapest: Franklin Társulat, 1921.

- BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, ford. Kurdi Imre, Holmi, 1991/8., 951–970.
- ELLIS, Lindsay – GERE, Anne Ruggles – LAMBERTON, L. Jill, *Out Loud: The Common Language of Poetry*, *The English Journal*, 2003/1., 44–49.
- FEHÉR M. István, *Filozófia és irodalom*, *Irodalomtörténet*, 2008/2., 155–188.
- FOUCAULT, Michel, *Mi a szerző?* ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen: Latin Betűk, 2000, 119–147.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Költészettörténet és a mediális kultúrtechnikák*, *Palimpszeszt*, 2002/17. Online: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/09.htm>
- LAZARSEFELD, Paul–KATZ, Elihu, *A kommunikáció kétlépcsős folyamata = Média, nyilvánosság, közvélemény*, szerk. ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERESTYÉNI Tamás, Budapest: Gondolat, 2007, 766–775.
- Martin Luther*, ed. E. G. RUPP – Benjamin DREWERY, London: Edward Arnold, 1971.
- ONG, Walter J., *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest: Gondolat Kiadó, 2010.
- RITOÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Holmi 1992/5., 656–667.
- SILLIMAN, Ron, *Who Speaks?: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading = Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles BERNSTEIN, New York: Oxford UP, 1998, 360–378.
- SIMON Márton, *Bp.*, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/04/01/mika-tivadar-slam-poetry-budapest-2-0/>
- SIMON Márton, *Blink Blink*, <https://simonmarton.wordpress.com/2013/11/17/blink-blink-avagy-a-ii-slam-ob-dontos-szovegem/>
- SIMON Márton, <https://simonmarton.wordpress.com/2012/03/15/pilvaker-slam-poetry-szoveg-marcus-14/>
- SOMERS-WILLET, Susan B. A., *Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity*, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 2005/1., 51–73.
- THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Budapest: Minerva Társaság, 1930.
- VASS Norbert, *Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa*, *Szépirodalmi Figyelő*, 2012/12., 37–49.
- WIRAG, Lino, *Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters*, *KulturPoetik*, 2014/2., 269–281.

Slam Poetry: Genre and/or Medium

Abstract. The study examines slam poetry from a medial perspective. From this perspective, slam poetry is a heteromedial phenomenon that resists all taxonomic classifications, but effectively applies the cultural techniques of primary orality. The text also examines how the relationship between the author, the work and the audience changes in the media relations of the 21st century.

Keywords: slam poetry, medium, primary orality, Walter J. Ong, Thienemann Tivadar

Mészáros Márton

Károli Gáspár Református Egyetem BTK,

Modern Magyar Irodalmi, Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszék, Budapest Dózsa György út 25.

meszaros.marton@kre.hu

Az éjszaka csodái mint a Hajnali részegség karneváli átírata

Absztrakt. A tanulmány Weöres Sándor költészetének egy aránylag ritkán vizsgált aspektusával foglalkozik: a karneváli groteszk vonásaival, még hozzá egyetlen vers, Az éjszaka csodái kapcsán. A művet az teszi erre különösen alkalmassá, hogy felfogható Kosztolányi Hajnali részegségének karneváli, groteszk parafrázisaként is. Az összehasonlító elemzés épp ezért arra is alkalmas, hogy demonstrálja, mit is jelent a karnevál szubjektumfelfogása, időtapasztalata, értékrendje a modernség világlátásával szembeítve.

„Ez a világszemlélet, mivel ellenségesen szemben állt minden kész és befejezett, minden megingathatatlanságra és örökkévalóságra pályázó dologgal, dinamikus és változékony („próteuszi”), játékos és képlékeny formákat igényelt magának. A karneváli nyelv valamennyi formáját és szimbólumát a változás és megújulás pátosza, az uralkodó igazságok és hatalmak viszonylagos voltának vidám tudása hatja át.”¹

Weöres Sándor költészetét hagyományosan a modernség vagy a későmodernség körében,² annak a költészetnek a kontextusában szokás értelmezni, amely a lírai én felszámolásában, egy személytelen versbeszéd megteremtésében érdekelt.³ Ugyanakkor az is a recepció közhelyei közé tartozik, hogy

1 BAHTYIN, Mihail, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Osiris, 2002, 19.

2 Ebben a kontextusban helyezi el már Kenyeres is, az „esztéta modernség” keretei közt értelmezi (igaz még 1983-ban): „Weöres romantikus-esztéta szemlélete éppen abban nyilatkozik meg, hogy mélyen és megingathatatlanul hisz a szépség varázserejében, de túl ezen a varázslaton, bízik a költészet szélesebb körű, emberi, társadalmi hatásában is.” KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Budapest: Szépirodalmi, 1983.

260. Schein Gábor is még az 1964-ben megjelent *Tűzkutat* is az „esztétista modernség utolsó nagy alkotásaként” aposztrofálja. SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Budapest: Elektra Kiadóház, 2001, 89.

3 Weöres költészetének személytelensége a befogadástörténet visszatérő kérdése. Vö.: KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Budapest: Szépirodalmi, 1983, 95, 130–132. A kérdés recepciójának összefoglalását (és továbbgondolását) lásd: HORVÁTH Kornélia, *A Kettő és az Egy = Uő, Túhegyen*, Budapest: Krónika Nova, 1999, 93–94. Az újabb értelmezések közül lásd még: ÁCS Pál, *Két világ határán: Az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében = A magyar irodalom története*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest: 2007, 614–615. A Weöres-féle személytelenség egyik forrásának részletes hatástörténeti elemzését adja: BARTAL Mária, *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében = Uő, Áthangzások*, Budapest-Pozsony: Kalligram, 2014, 150–182.

Weöres ezt a programot a korszak más beszédmódjaitól merőben eltérő kísérletek során keresztül próbálja megvalósítani, amely a hangzás, a zeneiség lehetőségeinek egészen szélsőséges kiaknázásától a költői én meghatározhatóságát kétségbevonó szerepjáték, maszköltés lehetőségeinek felhasználásáig tart. Ennek során a legkülönbözőbb, mint ma már jól látszik, a későmodernség hagyományát messze meghaladó, a posztmodern nyelvjátékot, intertextualitást megelőlegező költői beszéd módozataival kísérletezik.⁴ Ebből a perspektívából válik különösen érdekessé a költő életművének az a vonulata, amelyet korábban (még Weöres életében) inkább elhallgatni, a költészet melléktermékeként „elnézni” volt szokás, mint komolyan figyelembe venni: a humoros, a parodisztikus, a játékos elemek, motívumok, témák egy olyan csoportja, amelyet a Bahtyin által leírt „karneváli”, „groteszk” kategóriáival illethetünk. Azonban épp Bahtyin meghatározása mutat rá, hogy a kultúrának ez a tradíciója több mint motívumgyűjtemény: egy az újkor szemléletmódjától, szubjektumtapasztalatától merőben eltérő világlátásról, emberképről, időtapasztalatról árulkodik, amely lappangó, de élő hagyományként van jelen a későbbi korok irodalmában is. Ez alapján nagyon is hangsúlyosan merülhet fel az a kérdés, hogy Weöres ilyen irányú kísérleteiben mennyiben jár együtt a groteszk motívumokkal a karneváli relativizáló, a változást középpontba helyező világlátás és időérzekeles, az individuum határait meghaladó – Bahtyin kifejezésével – „össznépi” szubjektumtapasztalat, és ez hogy viszonyul Weöresnek a személyiség határait felszámoló költői kísérleteihez. A kérdést már több irányból szemügyre vettük: a karneváli motívumok felsorakoztatásától a maszk Weöres-féle értelmezésén át a groteszk test-érzekeles példáiig.⁵ Most egyetlen aránylag korai, még a *Medusa* kötetben megjelent mű, az 1940-es *Az éjszaka csodái* című vers elemzésén keresztül nézzük meg, a groteszk látásmód hogyan függ össze a szubjektum érzekelesével. Az teszi ezt a művet annyira alkalmassá erre a szerepre, hogy olvasható úgy is, mint a mindössze hét évvel korábban megjelent *Hajnali részegség*⁶ karneváli parafrázisa: feljo-

4 Ez az értelmezési irány természetesen elsősorban a *Psyché* recepciója körül kristályosodott ki. Néhány példa: MOLENKAMPF-WILTINK, Ineke, *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben*, Jelenkor, 1994/6., 533–543.; HORVÁTH Györgyi, *Tapasztalás, hitelesség, referencialitás*, Literatura, 1998/4., 417–427.; BÀN Zoltán András, *Bevezetés a Psyché-analízisbe*, Beszélő, 1998/3. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/bevezetes-a-psyche-analizisbe>, NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a posztmodern magyar irodalomban*, Alföld, 2009/9. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00002/00133/nemeth.htm> DARÓCZI Gabriella, *Nyelv – diszkurzivitás – művészet Weöres Psychéjében*, Tiszatáj, 2009/11., 91–95.

5 PAPP Ágnes Klára, *Paródia, maszk és nyelv. Weöres karneváli szemléletmódjának kérdéséhez = „tánc volnék mely önmagát lejtí”*, szerk. BARTAL Mária et al., Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 122–138.; PAPP Ágnes Klára, *Szerep és maszk Weöres Sándor költészetében = „Beszélhetnek a kortársak” Esszék és tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, Budapest: Ráció, 2017, 80–99.

6 Kosztolányi verse első ízben a Nyugat 1933/22-es számában jelent meg. Majd az 1935-ös *Számadás* kötetben nyerte el végső helyét.

gosít erre a vershelyzetnek, a mű felépítésének a hasonlósága, maga az „égbolt gazdag csodáinak” (Kosztolányi) a leírása és a zeneiség, a hangzás meghatározó szerepe ennek érzékeltetésében, illetve a (felnőttben rejlő) gyermeki nézőpont kitüntetettsége.⁷

Az *éjszaka csodáiban* a karneváli motívumok, a fonák látásmód az álom-ébrenlét, nappal-éjszaka kettősségére épülve jelennek meg (az álom-ébrenlét felcserélése és összekapcsolása a perspektíva kifordításával visszatérő motívum Weöres műveiben⁸). Ahogy erre elemzésében Tarján Tamás is felhívja a figyelmet: „Az éjszaka csodái jellegzetesen karneváli vers abban az értelemben, ahogy például az irodalomtudós Mihail Bahtyin értekezett a vidám, jelmezes, maszkos, farsangoló felvonulásnak a népi nevetéskultúrában betöltött szerepéről, föllélegeztető s egyben torzító voltáról, a groteszk testábrázolásról és a lakmározás képeiről. Weöres életművének sok más darabjában is kiapadhatatlan mozgatóerő a karneváliság szerepváltogató féktelensége.”⁹ Azért is érdekes a vers ebből a szempontból, mert megfigyelhető benne, hogyan itatja át fokozatosan a beszédmódot, a vers formanyelvét, hogyan osztja meg vers szubjektumát a karneváli szellem. Noha a vers első egységét képező négy stróféban még lényegében nincsenek karneváli motívumok, az egész mű ismeretében találunk olyan utalásokat, amelyek már előre vetítik a későbbi hangnemváltást. Ilyen mindenekelőtt a nevetés¹⁰ háromszori emlegetése (amit csak a későbbiek indokolnak). De figyelmeztető jel az is, hogy a második sor a részeket említi (nem átvitt értelemben, mint Kosztolányi,¹¹ hanem hétköznapi módon), vagy a nyelvi játék, ami a látomásos rész ritmikusságát vetíti előre („s szemközt a sarkon a cégtábláról/ furcsán szökken a pentameter-sor elő/ »Tóth Gyula bádigos és vízvezeték-szerelő«). Mielőtt továbblépnénk itt

7 Mekis D János fel is veti a párhuzam lehetőségét az utóbbi szempont alapján. (A félreértés elkerülése végett: a tanulmány címében említett „releváns szövegkapcsolat” nem a Weöres műre vonatkozik, az csak említés szinten kerül elő.) MEKIS D. János, *Halál-motivika és életmegértés: a Hajnali részszegség egy releváns szövegkapcsolatáról = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részszegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 165.

8 Két jellemző példa: „Átbóskoltam teljes életem./A látványok, mint álomban forogtak/ semmit se tettem, „csak történt velem (...) Talán/ az álmon túli csöndben ébredek” (*Az élet végén*) „nincs látomás és minden látomás./ Az ébredés itt, mint az álmódás.” (*Történelem*).

9 TARJÁN Tamás, *Weöres Sándor: Az éjszaka csodái = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994, 583.

10 A karnevál és a groteszk realizmus fogalmait Bahtyin egy tágabb kontextusban, a „nevetés történetében” helyezi el. Bahtyin ugyanis a magának az uralkodó, hivatalos, abszolút igazság alól felszabadító, az újnak teret adó nevetésnek tulajdonít világszemléleti jelentőséget. BAHTYIN, *I.m.*, 20. 60. 77–85.

11 A részszegség többértelműségéről a Kosztolányi-versben lásd: SZITÁR Katalin, *Rögeszmés részszegség. A lírai beszéd keletkezése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részszegség*, 50–60. KOVÁCS Árpád, *Rímkatarták. A Hajnali részszegség szemantikai elemzése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részszegség*, 278–279.

érdemes visszatérnünk a *Hajnali részegség*hez, mint *Az éjszaka csodái* előképéhez. Ami a hasonlóságokat illeti, mindjárt kezdhethük a vers témájával és felépítésével: a vers keretét megteremtő dialogikus szituáció (ami a városi éjszaka, az alvók leírásával párosul) körülveszi az éjszaka, mint ünnep (bál illetve karnevál) megjelenítését. Ezt mindkét versben a nappal – éjszaka, lent – fönt, illetve álmom – ébrenlét ellentét alapozza meg egyrésztől, és a szemlélő költői szubjektum illetve a szemlélet tárgya, az „éjszaka csodái” szembeállítás másrésztől. Ugyanakkor már ebben a részben is sokatmondóak a különbségek. Először is a beszédszituáció: Kosztolányinál ez hangsúlyozottan *magányos* szemlélődést jelent,¹² minek következtében a megszólítás (ami egyébként retorikailag hasonló alakzatokat eredményez, mint Weöresnél) kifelé, a vers határain túlra irányul.¹³ Ennek következtében a *Hajnali részegség*ben hangsúlyozottá válik a szubjektum magárahagyatottsága, ahogy az alvók leírásában is a magány, a bezártság, a környezetükben a kietlenség lesz a meghatározó (szembeötlő a magányos, elhatárolt, kiszolgáltatott *test* ábrázolása „Az emberek feldöntve és vakon/vízszintesen fekszenek”).¹⁴ Szemben a Weöres-versnek már a bevezető részében kitűnő derűs játékosságával, amit a valós dialógus-szituáció is megalapoz („Ha becézésem, csókom se kell/ kicsi lány, mivel ringassalak el?”, „Te! ha hiszed, ha nem hiszed...”). Érdemes hozzátennünk ehhez a beszélő (és a megszólított) alakjának rajzát: Weöresnél a vers szerelmespárja gyerekként áll elénk, vagy legalábbis gyerekként becézi egymást: „kicsi lány, mivel ringassalak el”, „Üldögélünk csendesen./ két jógyerek, rendesen”, szemben a Kosztolányi-vers alanyának hangsúlyozott felnőtt mivoltával. (Még az ötven év elhangzása előtt a munka, a „mérgező altatók”, a negyven cigaretta, a fekete említése a felnőtt élet hajszolt, gondokkal teli világát idézi meg, aminek fontos szerepe van, mint a gyermeki, csodára nyitott szemlélet kontrasztjának.)

12 Ahogy Kulcsár Szabó Ernő írja: „a látványhoz való lelkesült odafordulást az elválasztottság egyértelműen admiratív helyzete uralja”. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Boldogan és megtörtönten? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában*, Alföld, 2016/8., 53.

13 Horváth Kornélia egyenesen a „*monológyszerű* elbeszélés *látszólagos* dialogizálásáról ír”: HORVÁTH KORNÉLIA, *(Vers)nyelv és lírai narratíva Kosztolányi Hajnali részegségében = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 289.

14 Ha már karneváli, groteszk testérzékelés és modern test-tapasztalat különbségéről beszélünk, akkor itt is nyugodtan hivatkozhatunk arra, amit Bahtyin ír a groteszk test képétől élesen eltérő klasszikus testábrázolásokról (amelyek – Bahtyin gondolatmenete szerint – mindmáig meghatározzák a testről alkotott fogalmainkat), és aminek nagyon jó példáját nyújtja Kosztolányi versének hivatkozott részlete: „Ezek az új kánonok [szemben a test groteszk ábrázolásával] egészen másképp ragadják meg a testet, életének teljesen eltérő mozzanataira hívják fel a figyelmet, és másképp fogják fel külső (...) világgal való kapcsolatát. A test e kánonok szerint először is szigorúan zárt és befejezett. Továbbá magányos, egyedül áll, különválnak a többi testtől, éles körvonalai vannak. (...) A hangsúly a test öntörvényű egyediségére helyeződik át. (...) Az individuális test úgy jelenik meg, hogy semmit sem árul el a nem (genus), a nép testi létezésével való összefüggéséről.” BAHTYIN, *l.m.*, 39.

Weöres művében az ötödik és a hatodik szakasz képez cezurát a vers első része és a továbbiak között, mintha az álom és ébrenlét világa közti határátlépésnek a nyelvi terét teremtené meg. Mutatja ezt, hogy az ötödik-hatodik strófában a korábbi gördülékeny, élőbeszédszerű hangzást egy újfajta versbeszéd váltja fel. Itt az ismétlések, a hangutánzás, a hangzásbeli hasonlósággal való játék, a megváltozott rímtechnika révén a hangzás önálló életre keltése mintha arra szolgálna, hogy párhuzamot teremtsen: a nyelvet uraló jelentés, értelem (a beszéd), az éber szubjektum (a beszélő) uralma alól kibújó versnyelv és az „alvó lelkek” megidézése közt.

„Alvó lélek, kússz a tájon,
álmodon, mint pókfonálon,
huss! huss!
Föl a légbe visz az út,
tág a lég,
tág az út,
tág a lég,
tág az út,
hozd az örömet, hozd a bút,
hozd az örömet, hozd a bút,
huss! huss!”

A részlet ráolvasásszerű hangját tovább erősíti egyrészt az ismétlődő „megidéző” felszólító ige és a hozzá kapcsolódó indulatszó, másrészt egy a vers további részében kibomló, alapvetően karneváli jellegű topográfiát¹⁵ tükröző motívum: az ébrenlét és az álom világának mint statikus, földhözragadt „lent”-nek és mint áramló, lebegő, nyüzsgő „fent”-nek a szembeállítás, amit itt a felfelé mászás („álmodon, mint pókfonálon”), a két világ közti *határátlépés* képe jelenít meg. Ezt az utat fordított irányba is végigjárja a vers az utolsó két versszakban („kicsúszik alóla a rét, meg a/ kémény”, „És erre-arra az alvó csapat/potyog a falról, mint a vakolat”). Ennek a kettősségnek a megfelelője a hetedik strófában a háttérben maradó éber szemlélő mozdulatlanságát (amit csak az első versszakok mozgás-hiánya érzékeltet) ellenpontoszó állandó mozgás, legtöbbször repülés képe, amely az álmodókhoz kötődik:

15 Bahtyin a következőket írja a karneváli topográfiáról és annak mélyebb jelentéséről: „egy és ugyanaz a topográfiai logika működik: a „fent” és a „lent” fölcserélése, minden emelkedett és régi – kész és befejezett – elmerítése az anyagi-testi pokolban, ahol elpusztul és újjászületik (...) E topográfiailag konkrét képek éppen azt a pillanatot igyekeztek rögzíteni, amikor az egyik dolog átmegy a másikba, lecserélődik, amikor két hatalom és két igazság, a régi és az új, az elhaló és a megszülető éppen váltják egymást (...) Az ünnepi rituálék és ábrázolások mintegy eljártsszák magát az időt, amely (...) bizonytalanra tesz minden határt (...), semmit se hagy örökké fennállni. Az idő játszik és nevet.” (Bahtyin kiemelései). BAHTYIN, *I.m.*, 94.

„és belőle alvó lelkek
párolognak, légbe kelnek
a kéményből, mint a füst,
az ereszről, mint ezüst -
száll a kövér Vakos néni
deszka-vékony Vigláb néni,
és köröttük nagy sereg
libben, szökken, hempereg”.

94

A Kosztolányi-versben is van egy átmeneti rész: a gyermekkort megidéző és ezzel mintegy a szemlélődő szubjektumot a földi világtól eloldó, felszabadító két szakasz. Csakhogy Kosztolányinál – és ez a különbség meghatározónak mondható a két vers szubjektumszemlélete szempontjából – ez az átmenet az eszmélő szubjektum gondolatmenetének, emlékezésének köszönhetően teremődik meg, míg Weöres számára nem az egyén szellemi tevékenysége, hanem a nyelv zeneisége, ritmusa lesz az, ami megidézi a látomást: a látomás életre hívása mintegy függetlenedik a szemlélődőtől ezzel előkészítve a „karneválnak” az egyesén, az individuálisan túllépő tapasztalatát. Mondhatni míg Kosztolányinál az átmenet médiuma a személyes emlékezet lesz: az alapozza meg a gyermeki látásmód felélesztését, ami az égi bál megpillantásához elengedhetetlen: „úgy rémlett, egy szárny suhan felettem/ s felém hajol az, amit eltemettem/ rég, a gyerekkor.”; addig Weöresnél a közösséget teremtő ritmus: a zene, a tánc lesz az a médium, ami az alvó lelkeket életre hívja. (Ez pedig előre mutat a mindkét versben meghatározó szerepet játszó zeneiség eltérő értelmezése felé.)

Ugyanakkor az álom megjelenítésében Kosztolányinál is feltűnik egy Weöreséhez nagyon hasonló karneváli kép: „s megforduló szemük kacsintva néz szét/ kódébe csalfán csillogó eszüknek”. Csakhogy Kosztolányi a továbbiakban nem az álmodók „megforduló szemének” „kacsintva” szétnéző tekintetét követi, mint Weöres, hanem felnéz az égre, és az ünnepi élmény az *elérhetetlen* égi világ leírása lesz: „a csillagok/ léleklő lelke csendesen ragyog/ a langyos őszi/ éjjelbe, mely a hideget előzi,/ *kimondhatatlan messze s odaát.*” (Kiemelés tőlem: P.Á.K.) Itt „hiányzik”, lehetetlen a határ átlépése: míg *Weöresnél* a (karneváli) *határátlépés tapasztalata* a vers meghatározó mozzanata, addig *Kosztolányinál* a *távolság, a hiány, az elérhetetlenség* az alap, az egyszeri csoda pontosan az elérhetetlen – nem elérésében, hanem – megsejtésében¹⁶ mutatkozik meg, ez az élmény alakítja a vers alaphangulatát.¹⁷

16 Lásd: „dalolni kezdtem ekkor azúrnak,/ annak, kiről nem tudja senki, hol van,/ annak, kit nem lelek se most, se holtan”

17 Szegedy-Maszák Mihály egyenesen epifániaként írja le ezt az élményt: „A *Hajnali részegség* lényegében azt sugallja, hogy a közvetlen megfigyelésen túli, a „fönt” olyan ismeret, amelyet a „lent” világa mintegy elföd. A végtelent állítja szembe a végessel, vagyis az epifániát írja újra.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Hajnali részegség jelentésrétegei = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, 149. Kovács Árpád is az elérhetetlenség mozzanatát hangsúlyozza: „Az azúrral jelké-

Ennek megfelelően itt nem következik be a határ átlépése, ez nem az éber, racionális világ kifordított, parodisztikus karneváli párja lesz, hanem ennek az elérhetetlen, transzcendens világnak, a „mennynek”, „azúrnak” a megnyilatkozása, távoli visszénye – nem véletlenül használja vele kapcsolatban Kosztolányi a „titok” szót. Azt is mondhatjuk, a bevezető részek és a „vendégséget”, a „karnevált” leíró részek közti átmenetet megteremtő szakaszok eltérő szubjektumtapasztalata pontosan ennek – a határátlépés lehetetlenségének vagy karneváli megvalósításának – a következménye: Kosztolányinál a szubjektum nézőpontján belül marad, Weöresnél pedig az egyéni határok felszabadulása lesz a lényege a karneválnak.

Ez felhívja a figyelmünket egy további párhuzamra: a földről az ég felé irányuló tekintet mindkét vers szubjektumérzékelését átalakítja. Ez a hasonlóság megmutatkozik a műveket kezdő (valós vagy ál) dialógus háttérbeszörülésében, felfüggesztődésében, és a beszédmód átalakulásában, ami mindkét esetben a látomás hatásának tudható be. Ugyanakkor ez a váltás a Weöres-vers esetében sokkal radikálisabb. Kosztolányinál ugyanis csak perspektíva-váltás következik be: a felnőtt szemlélő „ötven év” után újra gyermek szemmel tekint az égre, ez teszi lehetővé számára a csoda megpillantását, ami a megvilágosodás, az eszmélés egzisztenciális élményének átéléséhez vezet. Weöresnél – noha a háttérben itt megmarad a dialógusszituáció, a passzív szemlélés helyzete – a látomás szubjektumának meghatározása már korántsem ilyen egyszerű. Az említett cezurától kezdve ugyanis versszubjektum sajátos megosztottsága figyelhető meg. Egyfelől megegyezik ez az alany a mű első részében szóló hanggal, a második személyű megszólítotthoz beszélő, neki mesélő énnel: „Nézd, a ház...”, „Ni, a Gös pék...”, „Odanézz, szöszbogár”. Másfelől azonban ezen belül megjelennek a megidézett figurák álomképei, sőt álombeli monológjai, dialógusai is, ami kérdésessé teszi azt, hogy ki is itt az alany, ki az, aki lát, ki az, aki álmodik.

Ez a szemléletmódbeli, koncepcionális különbség jól érzékelhető néhány párhuzamos motívum eltérő felhasználásán keresztül. Az első ilyen a ház maga, ahonnan a szemlélet elindul, és amelynek bemutatása mindkét mű bevezetésében fontos szerepet tölt be. Ugyanis a két részt (a „földit” és az „égit”, a hétköznapi és a csodát) mindkét műben a ház megelevenítése köti össze. Ez a megszemélyesítés azonban Kosztolányinál mozdulatlanságot, a lenti világ, az alvó emberek passzivitását tükrözi („A ház is alszik, holtan és bután”): mondhatni előrevetíti a két világ közti határ átléphetetlenségét. Weöresnél ezzel szemben már itt felbukkan a szemléletet dinamizáló mozgás képe, ami pontosan az alvók megelevenedéséből származik („Nézd! a ház,/ mint a felhő, fényt cikáz,/mozdul, mint a barna-béka,/ vele mozdul az árnyéka,/ és belőle alvó lelkek/ párolognak, légbe kelnek.”). Ezzel szorosan összefügg

pezett ismeretlen és elvileg megismerhetetlen, de létező valóság nem az, ami az érzékeinknek feltárulhat vagy az ész által megismerhető. Tehát nem az *adott*, hanem a *keresett* való, amely mindig előttünk leend, túl az életidő számszerűen kifejezhető terjedelmén.” (Kovács Árpád kiemelései), Kovács, *l.m.*, 268.

a másik figyelemreméltó motivikus egyezés: az órának a meghatározó szerepe. Nemcsak mint tárgynak, hanem mint a vers második részében a hangzás kiemelt jelentőségét előrevetítő motívumnak. Ezt mindkét mű értelmezői kiemelik. A Weöres-vers már elemzett ötödik szakasza kapcsán írja Tarján Tamás: „A sok ismétlés tiktakolja is, rejti is az időt (összetételben az »órák« szó is visszafelel magának).”¹⁸ De a Kosztolányi-vers elemzői közül is többen a föld és az ég közti átmenet szempontjából kiemelkedő jelentőségüként értékelik az óra motívumát, az óra/alvóra/valóra összehangzás által megteremtett jelentésátvitelt. Kovács Árpád egyenesen egy új „hangzásmo­dell” megszületéseként aposztrofálja: „az elégtelen narrációt leváltja a szövegébe hatoló hangzásmo­dell nyelve, melynek az óra a metaforája, de nemcsak mechanikai vetületével (csörög, ketyeg), hanem a hangot, az ember szavává, valamint az „idő szavává” emelő funkciójával is”, és ennek következtében a nyelvi kreativitás felszabadításával tartja egyenértékűnek.¹⁹ Az *éjszaka csodáiban* egyrészt nagyon hasonló szerepet tölt be az óra, ugyanakkor az eltérések is hasonlóak a ház megelevenítésének eltérő felhasználásához. Kosztolányinál itt is az alvó, passzív, a hajnali ég látomására vak emberekre „rímél” az óra, és még az is nagyon vitatható, hogy az „ébredj a valóra” kitétel tényleg a látomásra ébredést előlegezné meg,²⁰ hiszen a szöveggörnyezet egyértelműen a hétköznapi (nappali, földi) életre utal („az alvóra szól a/ harsány riasztó: «ébredj a valóra»”); szemben Weöressel, ahol az ötödik versszak órák ketyegését idéző ritmikus „tiktakolása” az álomban megelevenedő alvók kezdődő táncát ritmizálja.

Ezeket a részeket követi mindkét műben magának a látomásnak a leírása. Weöresnél ez az egyes alvó alakok enumerációját jelenti, ami részleteiben is karneváli motívumokra épül.²¹ Ez a karneváliság mindenekelőtt a kifordított,

18 TARJÁN, *I.m.*, 582.

19 KOVÁCS, *I.m.*, 271. Lásd még: „Láttuk már, hogy a megnyilatkozó alak kulcsmondatának ismétlődő elemeit a versnyelv szubjektuma kiterjeszti a mondatfeletti tartományra: valóra–alvóra–óra. A rím homofón expanzió-jának szemantikai következménye, hogy a fölismerésre várórealitás, a hiányvilág, amit valónak nevez a költő, áthelyeztetik az optikai alakzatok által reprezentált valóságból, a létezők látható alakjának szintjéről a valóság hallható dimenziójába. Az írás szubjektumaként ezt transzponálja a költő a versbeszéd szintjére, minek hatására a kijelentések és elbeszélések nyelvi szövete újratagolás tárgyává válik. (...) A rím (...) felfüggeszti a jelentő és jelentett konvencionális kapcsolatát, ezt tudjuk Roman Jakobsontól. De Kosztolányi ennél többet mond: a megszakítás hatásáról beszél, éspedig a beszélőre kifejtett, szubjektumformáló hatásáról, akiben e jelhasadás következtében egyrészt válságba kerül a fogalmi nyelv s vele együtt a dolgok kategóriákba sorolásának lehetősége, másrészt felszabadul a nyelvi kreativitás s vele együtt a »nyelv szelleme«” Uo., 272.

20 KOVÁCS, *I.m.*, 270–271.

21 Bahtyin ezen motívumok közt a következőket sorolja fel: „a »visszajáról«, »fonákjáról« látás logikája, a fönt és a lent (»kerék«), az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája, a különböző paródiák és travesztiák, lefokozó és profanizáló átfogalmazások, a csúfolódó fölmagasztalás és rangfosztás.” BAHTYIN, *I.m.*, 18.

fonák látásmódban nyilvánul meg, például a lehetetlen helyek megjelenítésében („sétálgat egy sürgönydróton”, „kuporog egy lámpaernyőn”, „boltnak hisz egy fecskéfészket/ benne várja a vevőket”, „Tejes-ember a kéményen”), a fent és a lent felcserélésében („Ott meg a cukrász-kisasszony/ tipeg fejfelé”) a testi fogyatékoságok groteszk kihangsúlyozásában („száll a kövér Vakos néni,/deszka-vékony Vigláb néni”), vagy a test groteszk kettősségében („Ni, a Gős pék ketté-bomlott/ és kergeti önmagát”). Ahogy a szereplőktől idézett szövegek is parodisztikusan jelenítik meg beszéd- és gondolkodásmódjukat, vágyaikat, sőt értékrendjüket, akár politikai nézeteiket.

Ami ezekben a motívumokban különösen figyelemreméltó az a *másik*, a *nem hétköznapi* világ karneváli és nem karneváli jellegű értelmezése közti különbség. Kosztolányinál az evilágit kiegészítő elérhetetlen transzcendenciát képviseli, ami mint az ideák világa a teljest, a tökéletest testesíti meg a saját világunk tökéletlenségével szemben: „De fön, barátom, ott fön a derús ég,/ valami tiszta, fényes nagyszerűség”. Ez – a vers esztétizáló modernségének köszönhetően – éppúgy magában foglalja a mindennapi környezet sivárságával szembeállított szépséget, mint ahogy az emberi végességet, az élet értelmetlenségét, kisszerűségét ellenpontoszó örök értéket, értelmet. Weöresnél ezzel ellentétben az álom, az éjszaka világa a hétköznapi élet kifordított párja, a racionális szabályokat, mindennapokat, logikát minél több ponton kigúnyoló világ, amelynek határa átjárható. Ennek megfelelően ez esetben a fent és a lent kettőssége nem az értékes és az értéktelen, az örök és a véges princípiumai mentén áll szemben, hanem a földhözragadt, racionális és a karneválián szabad kettőssége mentén: ezt a felszabadultságot tükrözi a mozgás, a repülés motívumainak már említett halmozása. Kosztolányi nem-karneváli kettősségének alapvető hierarchikus felépítésével szemben Weöres álom-világa épp a hétköznapi értékrendet felforgató, kifordító lesz. Erről tanúskodik az alvók és a látomás eltérő viszonya. A *Hajnali részegségben* az alvók ebből kizáratnak: vakok rá – ahogy a szemlélő is vak volt rá ötven éven át –, ami a beszédhelyzet aposztroféja ellenére is végletesen magányossá teszi a vers szubjektumát (ezt tükrözi az óra, a ház motívumainak felhasználása is). Míg *Az éjszaka csodáiban* az alvók aktív részesei a látomás karneváli forgatagának: nemcsak a valós dialógus, hanem a karneválban való részvétel is közösséggé oldja a szemlélődés magányát. Ez a látomás egyesíti a szemlélőket és az álmódokat: míg Kosztolányinál egyértelműen a magányos első személyben szóló néző látomásáról van szó, addig itt eldönthetetlen, hogy ki is a látomás alánya: az álmódok? (és melyikük? hiszen nyilvánvalóan mindannyian jelen vannak benne a maguk álmával, sőt egymásról álmognak, és néha egyenesen eldönthetetlen, ki is az álmódó: Vigláb néni vagy a férje, Mogyoró Pál vagy a tanár úr), vagy a szemlélők? (akik viszont nem álmognak, mégis „látják” mindenki álmát). Lényegében ebben az éjszakai látomásban valamennyi álmódó egyesül – a realitás határaival együtt felszámolódnak a személyes határok, ahogy azt a karneváli világlátás „össznépi” emberszemléletéről írja Bahtyin: „A karnevál nem osztja el a nézőket előadókra és nézőkre. (...) A karnevált nem nézik, hanem élnek, méghozzá mindenki, mert a karnevál – eszméjéből követ-

kezően *össznépi*. (...) A karnevál egyetemes, az egész világ különleges állapota, a világ újjászületése és megújulása, amelynek mindenki részese.”²² (Bahtyin kiemelései)

Természetesen ennek megfelelően tér el a két vers lezárása is: Kosztolányié, aki az egyén halandóságával, a földi élet, értékek múlandóságával szegezi szembe az égi csodát, és Weöresé, aki az „éji tág csodát” az élmény karneváliságának megfelelően „fura micsodának” nevezi, a varázslatot nem a szépség, az örök értékek megnyilatkozása, hanem a játék, a vidámság, a nevetés körében értelmezi. (Ennek megfelelően ez a látomás – ellentétben Kosztolányi „hajnali részegségével” – nem gyakorol mélyebb hatást a szemlélőre, ahogy a karnevál sem, csak játék: időleges felszabadító élmény.)

Ezt az alapvető, szemléletmódbeli különbséget tükrözi az is, hogy mennyire más értelemben változik meg a két vers formanyelve az égi ünnep leírásakor. Kosztolányi verse arra tesz kísérletet, hogy a hangzásban teremtse meg az élmény leírásban vissza nem adható többletét: a látható szépség hallható szépségre, zeneiségre váltását kísérel meg. Weöres versnyelve is zenei, de nem az esztétizáló szépségeszmény értelmében, hanem úgy, mint a tánc: a mozgalmasság, ritmikusság adja a zeneiségét, összhangban a képi világ mozgalmasságával. A táncként felfogott zeneiségnek egészen más a szubjektumhoz való viszonya, mint a Kosztolányi-féle zeneiségnek. A *Hajnali részegség* hangzósága egy olyan vers-zene megteremtésére törekszik, amely *hallgatásra*, gyönyörködtetésre, a jelentő segítségével a jelentés érzékeltetésére irányul. Párhuzamként a *passzív szemlélet* által megtapasztalható harmonikus apollói szépséget hozhatjuk fel. A szubjektum viszonya ehhez a zeneiséghez a passzív befogadás: *szembeállítja* egymással a befogadót és a befogadás tárgyát, ahogy a Kosztolányi-versben maga az alvók közt magára maradó szemlélő és a szemlélet tárgya is elválik egymástól, az áthidalhatatlan távolság, az elérhetetlenség élményét adja, ezzel egy végletesen magányos szubjektum képét rajzolva meg (kétszeresen is: a versszubjektum, a „néző” alakjában, illetve az olvasó számára a szövegformálással előírt szerepben). Az *éjszaka csodáinak* az ötödik versszaktól kezdődő második része ezzel szemben az együttjátszás, az együtt-táncolás (mondhatnánk a dionüszoszi mámor²³) értelmében zenei: ritmusa egy a közös táncban az egyéniséget feloldó mozgásélményt közvetít. Ennek megfelelően nemcsak azért nem elidegenedett, magányos a szubjektum képe, mert szerelmes versről, valódi dialógusról van szó, hanem azért sem, mert a „csodának” a szemlélők is *részeseivé válnak*: nem csak nézői, hanem teremtői, megidézői is az „alvók karneváljának”.

22 Uo., 15.

23 Nem véletlenszerű asszociáció a karneváli szubjektumfelfogás kérdésében Nietzsche apollói és dionüszoszi művészet-fogalmára visszautalni, a karnevál-elmélet előzményei között ugyanis fontos szerepet játszik *A tragédia születésében* kifejtett koncepció. Vö. SZILÁRD Léna, *A karnevál-elmélet Vjacseszláv Ivanovtól Mihail Bahtyinig*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1989.

Irodalom

- ÁCS Pál, *Két világ határán: Az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében = A magyar irodalom története*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest: 2007, 614–622.
- BAHTYIN, Mihail, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Osiris, 2002.
- BÁN Zoltán András, *Bevezetés a Psyché-analízisbe*, Beszélő, 1998/3. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/bevezetes-a-psyche-analizisbe>
- BARTAL Mária, *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében = Uő, Áthangzások*, Budapest-Pozsony: Kalligram, 2014, 150–182.
- Daróczy Gabriella, *Nyelv – diszkurzivitás – művészet Weöres Psychéjében*, Tiszatáj, 2009/11., 91–95.
- HORVÁTH Györgyi, *Tapasztalás, hitelesség, referencialitás*, Literatura, 1998/4., 417–427.
- HORVÁTH Kornélia, *A Kettő és az Egy = Uő, Túhegyen*, Budapest: Krónika Nova, 1999, 77–97.
- HORVÁTH Kornélia, *(Vers)nyelv és lírai narratíva Kosztolányi Hajnali részegségében = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 287–296.
- KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Budapest: Szépirodalmi, 1983.
- KOVÁCS Árpád, *Rímkatarakták. A Hajnali részegség szemantikai elemzése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 267–287.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Boldogan és megtörönten? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában*, http://real.mtak.hu/48186/1/KSZE_tanulmany.pdf
- MEKIS D. János, *Halál-motivika és életmegértés: a Hajnali részegség egy releváns szövegkapcsolatáról = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 153–170.
- MOLENKAMPF-WITLINK, Ineke, *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben*, Jelenkor, 1994/6, 533–543.
- NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a posztmodern magyar irodalomban* Alföld, 2009/9. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00002/00133/nemeth.htm>
- PAPP Ágnes Klára, *Paródia, maszk és nyelv. Weöres karneváli szemléletmódjának kerdéséhez = „tánc volnék mely önmagát lejtí”, szerk. BARTAL Mária et al.*, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 122–138.
- PAPP Ágnes Klára, *Szerep és maszk Weöres Sándor költészetében = „Beszélhetnek a kortársak” Esszék és tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, Budapest: Ráció, 2017, 80–99.
- SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Budapest: Elektra Kiadóház, 2001.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Hajnali részegség jelentésrétegei = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 133–153.
- SZILÁRD Léna, *A karnevál-elmélet Vjacseszláv Ivanovtól Mihail Bahtyinig*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1989.
- SZITÁR Katalin, *Rögeszmés részegség. A lírai beszéd keletkezése = A tizenkét legszebb magyar vers 6. Hajnali részegség*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2010, 50–60.
- TARJÁN Tamás, *Weöres Sándor: Az éjszaka csodái = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994, 575–583.

“Az éjszaka csodái” (“The Miracles of the Night”) as the Carnavalesque Paraphrase of Dezső Kosztolányi’s „Hajnali részegség” (“Daybreak drunkenness”)

Abstract. This paper discusses a neglected aspect of Sándor Weöres’s work, its carnivalesque, grotesque motifs as exemplified by one of his poems. This piece of poetry is all the more suitable for this kind of interpretation as it can be considered the carnivalesque paraphrase of Dezső Kosztolányi’s „Hajnali részegség” (“Daybreak drunkenness”). Therefore such a comparative study can also elucidate carnival’s perception of the subject, time and the world, and contrast it with modernity’s approach.

Keywords: Mikhail Bakhtin, carnival, grotesque, modernity

Papp Ágnes Klára
Károli Gáspár Református Egyetem
Modern Magyar Irodalom, Irodalomelmélet és Összehasonlító
Irodalomtudományi Tanszék
1146 Budapest, Dózsa György út 25-27.
agnesklarapapp@gmail.com