

Gombos Katalin

PTE, Bölcsészettudományi Kar

A gyereklíra reneszánsza

A vers hatását a gyerekekre befolyásolhatja az is, hogy ösztönösen érzékelik, kihez is beszél a mű, ki voltaképpen a költői szöveg alánya: ő maga, vagy éppen a felnőtt közvetítő? Napjaink gyereklírása egyre inkább számol ezzel a tapasztalattal, miáltal beszédmódjában, nyelvezetében, s tematikájában is határozott felfrissülést hoz az évtizedek során némileg megcsontosodott gyerekversek világába.

A gyerekek találkozási pontja az irodalommal társadalmilag irányított, kulturális tradíciókon alapuló folyamat, s a szelekció jó ideig – óvodás és kisiskolás korban biztosan – a felnőttek preferenciáin alapul. A felnőtt pedig elsősorban a „miről?” és a „hogyan?” kérdések mentén rostál, vagyis figyelme elsősorban a versek „mondani- valójára” és „stílusára” koncentrál. Pedig a kisgyerek befogadása sokkal inkább olyan finom receptorok működésén alapul, melyek a vers hangzását, hangulatát tapintják ki, jóformán értelmétől függetlenül.

Sokszor elhangzott már, hogy a jövő nemzedék olvasóvá nevelésének vagy inkább lelkesítésének felelősségében valamennyien (szülők, pedagógusok, a könyvpiac szereplői, általában olvasó és nem olvasó felnőttek) osztozunk. Köztudott az is, hogy eme „lelkesítés” csak úgy mehet végbe, ha belátjuk: a mai, technicizált, nyitottabb világban élő gyerek sok szempontból már a múlt század utolsó harmadában felnövő gyerektől is különbözik (mindamelllett, hogy a „gyerekségről” alkotott képünk e 30 év alatt nem sokat változott). Más jelek, más referenciák szólítják meg őket. Ugyanakkor ennek a belátásnak számtalan akadálya van, többek közt az egyik legjellemzőbb, hogy a gyerekirodalomban gyakran megkérdőjelezzük „az új” létjogosultságát (pedig a „felnőtt” lírában ez természetes, sőt keresett tulajdonság). „Való-e igazán gyerekeknek?” – kérdezzük, s a választást könnyű kikerülni egy olyan kimeríthetetlen gazdagságú, nemzetközi szinten is egyedülállóan magas színvonalú klasszikus gyerekköltészeti anyag birtokában, mint amilyen a miénk. Hiszen a „biztonságos” témavilággal és hagyományos formai eszközökkel megjelenő költészet is bőségesen „ellátja” az olvasni/olvasásra serkenteni vágyókat. Az az irodalom, ami nem ennyire „kiszámítható”, gyakran értékei ellenére is háttérbe szorul.

Úgy gondolom tehát, hogy a „diskurzusok társadalmi kisajátításának” jelensége, melyről Foucault beszél (1991), a gyerekirodalommal kapcsolatban is érzékelhető: vagyis, bár mindenkinek joga van bármilyen diskurzushoz hozzáférni, az oktatás, a könyvkiadás intézményrendszere, s esetünkben a szülő is jelentősen részt vesz a „diskurzusok elosztásában”, egyfajta szűrő szerepet tölt be a gyermeki befogadás lehetőségének megteremtése előtt: van amihez enged hozzáférni, van amihez nem. A könyvpiac szereplői az „eladhatóság” szempontja szerint rostálnak, s így a könyvpiac olcsó, igénytelen kiadványokkal fedi el a valódi, magas színvonalú gyerekirodalom kínálatát. Az óvodai és iskolai intézményrendszer, valamint a szülő pedig elsősorban pedagógiai szempontokat vesz figyelembe választásakor, s ezáltal a berögzült olvasói elvárásokat megbolygató, a korábbi gyerekirodalmi tabukat sorra ledöntő mai gyereklíra is csak nehezen tud áttörni a gyerekbefogadóhoz. Mindez nehezíti a gyerekirodalmi kánon bővülését, holott a gyereklíra ma is (akárcsak az 50–60–70-es években) kivételesen jó helyzetben van szerzői tekintetében, hiszen a kortárs költők színe-java ír gyerekek számára is verseket. Gondoljunk akár csak az utóbbi néhány évben megjelent kötetek között Varró Dániel, Kukorel-

ly Endre, Szilágyi Ákos, Kovács András Ferenc, Lackfi János, Tóth Krisztina, Zalán Tibor, Vörös István, Eörsi István, Bella István, Pintér Lajos alkotásaira. De említhetjük a *Friss tinta!* című gyerekvers antológiát is, mely méltó folytatója a *Cini-cini muzsika* című sok évtizedes gyűjteménynek, hiszen nemcsak kiegészíti a ma is élő alkotók tollából származó kortárs gyerekversek legnépszerűbb darabjaival, s kanalizálja azokat a műveket is, melyek önálló kötetben még nem jelentek meg, de szemléletében is újszerű. Az új antológia versei – akárcsak a fent említett szerzők munkái – határozottan kiszélesítik a tradicionális gyereklíra tematikáját, megreformálják eszköztárát és beszédmódját, s tesz ezeket úgy, hogy közben megőrzik a hagyomány sokféle rétegéhez való kapcsolódásukat, s így bármelyiküknek fontos szerepe lehet egy szélesebbkörű befogadói szemléletváltásban, a kortárs líra alkotásai felé való nyitásban.

Hogy közelebbről nézve mi lehet vonzó egy mai gyerek számára a kortárs gyerekversekben, és milyen elemei válhatnak ki távolságtartást például egy szülőből vagy pedagógusból – ezekre a kérdésekre a válaszok nem csupán magukban a szövegekben, de tágabb összefüggésben a több mint másfél évszázada halmozódó gyerekversek története mélyén keresendők. Feltárásukhoz továbbra is Foucault (*Foucault*, 1991, 2000, 2001) fogalomrendszerét használom segítségként.

Diskurzusok mentén leírható gyerekirodalom

Az „irodalom” fogalmának és a gyerekségről való gondolkodásnak változásai által befolyásolt „gyerekirodalom” fogalmát és lineárisan leírható történetét már kellő részletességgel feltárta a irodalomtörténeti és főként a pedagógiai szakirodalom. (1) A korábbi kutatásokból leszűrhető tanulságok alapján felismerhető, hogy a történeti folyamatok mögött meghúzódó összefüggések alapján három diskurzus bontakozik ki a gyerekversek területén: egy pedagógiai, egy pszichológiai és egy esztétikai irányultságú beszédmód. Foucault olvasása mentén az egyes diskurzusok mélyebb ismérveire is rátalálhatunk:

A gyerek mint „konstruktum” az önálló gyerekirodalom megszületése előtt csupán relációban szerepelt művészetünkben – pl. a kiszolgáltatottság, ártatlanság, tisztaság jelképeként, vagyis alakja valójában felnőtt élmények megjelenítésének eszköze volt. A 19. század és a 20. század első felének gyerekirodalmát uraló pedagógiai irányultságú diskurzus pedig folyamatosan újratermelte ezt a „megosztási alakzatot”, vagyis valójában nem szólaltatta meg a gyereket, csak a felnőtt – hozzá intézett – beszédét. A didaktikus tartalmakat megszólaltató versek így mint egy „még nem kész embert”, mint egy „tökéletlen felnőttet” rajzolták elénk a gyereket.

Amellett, hogy a pedagógiai intézményrendszer (az óvoda és az iskola) folyamatosan (ma is) biztosítja a pedagógiai diskurzus fennmaradását, vagyis a költészet mögött erkölcsi tanulságot, lelki épülést elősegítő, avagy különböző informatív tartalmak keresését – már a 20. század elején megjelent egy olyan pszichológiai irányultságú irodalmi diskurzus is, mely egészen máshogy viszonyul a gyerekekhez: leginkább „titokzatos zseniként”, akinek létmódjába a felnőtt is visszavágyik. A „gyermeki” ilyen típusú megjelenése rendkívül termékenyítően hatott a „felnőtt irodalomra” is. A klasszikus irodalomtörténet egyik legkedveltebb motívumává vált a gyerek, a gyerekség csodája, sajátos világlátása, érzékenysége, játékosága mely indokolja alkotások sokaságának utólagos gyerekverssé minősítését (ld. akár Szabó Lőrinc, Babits, Kosztolányi, József Attila, stb. verseinek gyerek motívumait, pl. az 1943-ban megjelenő, Aszódi Éva és Binét Ágnes által szerkesztett *Versék könyvében*). „Felnőtt” és „gyerek” ugyanakkor itt még mindig két külön világgént létezik, csak a felnőtt „tekintet” változott meg: nem lefelé, hanem felfelé irányul.

Döntően ez utóbbi diskurzus mentén születnek meg aztán a 20. század második felének gyerekirodalmi alkotásai, immár azok is, melyeket tudatosan gyerekversekbe szántak

(Weöres Sándortól Nemes Nagy Ágnesen át Tandoriig, s hosszan sorolhatnánk a gyerek-költészet virágkorszakának alkotóit). Ugyanakkor a pszichológiai irányultságú diskurzussal összefonódva, Weöres gyerek-költészetbe is átplántált verszenei programja jegyében kialakult az a fajta esztétikai irányultságú diskurzus is, mely már egyáltalán nem tesz különbséget felnőttnek és gyereknek szánt költészet között, mely azt vallja, hogy „Minden vers utólag gyermekverssé nyilvánítható, ami nem elvont, nem komplikált, dallamos, ritmikus, a hangzásával, dinamikájával hat. Ami csak egyszerű életdarabkákat tartalmaz. (...) Az ilyen utólag gyermekverssé nyilvánított versek 1:1 arányban állnak az olvasóval, tehát nem oktatják ki.” (Weöres, 1993, 225.) Weöres tehát felszámolja a didaktikus gyerekversek által felállított „megosztási alakzatot“, illetve fejtetőre állítja azt: „...a legtöbb felnőtt, ha gyerekeknek ír, a gyermeket kezdetleges, együgyű lénynek tekinti, akihez le kell ereszkedni, én viszont a gyermeket kristályosan egyszerű, kozmikus lénynek ismerem és felemelkedni igyekszem az ő értelmén kívüli, ősi fantáziavilágába. Szerintem nem a gyerek a még-tökéletlen felnőtt, hanem a felnőtt a már-tökéletlen gyermek.” (Weöres, 1998, 417–418.) A pszichológiai diskurzus jellemzőit integráló esztétikai diskurzus lényege, hogy dominánsan poétikai eszközök által kívánja megragadni a gyermeki gondolkodás és érzékelés, valamint a még nem automatizálódott nyelv sajátosságait.

A posztmodern kor gyerekirodalma szinte minden „tilalmat” elvet, s szabad utat enged a „bárminek”. Elveti a „gyerekeknek csak szépet és jót” felnőtt-hazugságát, felszámolja a gyermek-költészet korábbi prűdériáját, feltöri a nyelvi (például „csúnya” szavak, szleng) és a tematikus tabukat (például élet-problémák, halál stb.)

Például ritmus- és hangzásjátékokkal, szójátékokkal, szokatlan társítású, illogikus költői képekkel, ellentétekre és ismétlődésre épülő alakzatokkal, stb.

A múlt század vége felé haladva pedig a gyerekek számára (is) alkotó szerzők törekvése egyre inkább a kettejük közti megosztást kiváltó „tudás fegyverzetének” letétele (Foucault, 1991, 870.) lesz, valamint a nyelv viszszaírási célja a gyereknyelv felé (csak törekvésről lehet szó, hiszen ez teljességében sosem megvalósítható). Ezen folyamatok napjaink gyereklírájában egyre intenzívebben érzékelhetőek. Mindezek velejárójaként, a korábbi kulturális mítoszokon továbblépve, egy új, modernebb, technicizáltabb világkép és kulturális program jegyében a mai gyereket

öntörvényűbbnek, kevésbé naivnak látjuk és ábrázoljuk, mint korábban.

Ugyanebben a történeti folyamatban változások tárhatóak fel az egyes diskurzusokkal szembeni, társadalom által gyakorolt „kizáró eljárások” (Foucault, 1991, 869.) tekintetében is: hiszen koronként változik annak megítélése, hogy mi az, ami nem kerülhet egy gyerek kezébe, vagyis mi esik „tilalom” alá. Míg a pedagógiai diskurzusba ágyazott gyerekirodalom a könnyen befogadható nevelési tartalmak megfogalmazása érdekében amellet érvelt, hogy a magas esztétikai értékeket képviselő művek a gyerekek számára érthetetlenek, csakúgy, mint a népköltészet alkotásai, addig a 20. század második felében kibontakozó modern gyerekirodalom jóformán mindent kivet magából, ami nem képvisel esztétikai értékeket, s a Weöres Sándor által megnyitott úton „rehabilitálja” a népköltészetet is. Ezen folyamatok sajátos fordulatoként pedig a posztmodern kor gyerekirodalma szinte minden „tilalmat” elvet, s szabad utat enged a „bárminek”. Elveti a „gyerekeknek csak szépet és jót” felnőtt-hazugságát, felszámolja a gyermek-költészet korábbi prűdériáját, feltöri a nyelvi (pl. „csúnya” szavak, szleng) és a tematikus tabukat (pl. élet-problémák, halál stb.) Bár ez a szabadság csak azzal a megszorítással igaz, hogy a „bárminek” továbbra is magas esztétikai mércével mérhető kontextusban kell megnyilvánulnia – sajátos, hogy ezt a gyakorlatban legtöbbször a szerző személye garantálja. (2)

A következőkben ezen kérdésfeltevések mentén szeretném megvizsgálni napjaink gyerekköltészeti alkotásainak kiemelkedő darabjait: néhány verskötetet és egy olyan verses regényt, mely a két műfaj határán mozog ugyan, de nyomatékosan hordoz lírai elemeket. Érdeklődésem középpontjában tehát a következő kérdések állnak: egyes beszédmódok milyen „megosztási alakzatokat” termelnek ki felnőtt alkotó/közvetítő és gyerek befogadó között; mely diskurzus milyen „tilalmait”, „kizáró eljárásait” tekintik magukra nézve kötelezőnek, vagy épp mennyiben szabadítja fel a korábbiakat; miként élnek a „tudás fegyverzetével”, illetve hogyan próbálnak lemondani róla – egy konstruált gyerekbefogadó lehetséges elvárásainak minél teljesebb megközelítése érdekében. Végül: beszélhetünk-e egy újfajta (pl. „posztmodern”/„kritikai”/„megengedő”) diskurzus kialakulásáról, mely a korábbi „megosztási alakzatok” átírásában, lebontásában, a „tudás fegyverzetének” letételében és a „kizáró eljárások” elvetésében érdekelt?

Varró Dániel: *Túl a Maszat-hegyen* (2003)

A verses regény (vagy akár posztmodern elbeszélő költemény) több szempontból is megújulást hoz a gyerekirodalom 20. század végére kissé megfáradt, a rutinszerű gesztusokból kiutat nem találó alkotásai közé. Mégpedig úgy, hogy a kortárs költőgeneráció nyelvi diskurzusát, önreflexív hajlamú, ironikus/önironikus beszédmódját, transztextuális kapcsolatokra építő humorát (paródia, travesztia, parafrázis stb.), a posztmodern írástechnika eszközeit (pl. merőben különböző nyelvi és kulturális regiszterek dialógusba állítását) bátran a gyerekirodalom területére importálja. S teszi ezt úgy, hogy közben nem mond le a gyerekirodalom előzőekben megrajzolt három diskurzusának, vagyis a 20. század értékes gyerekirodalmi hagyományainak továbbviteléről sem. Van benne pedagógia (meglepő, de nem is kevés!), némi pszichológia, esztétikai színvonala, s főleg esztétikai irányultsága pedig kétségbevonhatatlan.

Mint már szó volt róla, a hagyományos gyerekirodalom alkotásai (főként a didaktikus diskurzushoz tartozóak, de ugyanúgy a pszichológiai is, csak empatikusabban) rendszerint olyan kétpólusú, hierarchikus alakzatokat konstruálnak, melyben a kommunikáció egyirányú: felnőtt beszél gyerekeknek, s a gyerek csupán passzív befogadó. A *Túl a Maszat-hegyen* egyik érdekessége éppen az, hogy míg egyfelől Varró is felállítja ezt a klasszikus „megosztási alakzatot”, egyszersmind felmutatja a hierarchia megfordításának fiktív lehetőségét is, miszerint a műben megalkotott gyerekolvasó a megjelenített szerző fölé kerekedve aktívan befolyásolhatja a mű alakulását, elvárásaival nyomást gyakorolhat rá.

A mű által konstruált befogadó és szerző mibenlétének pontosabb vizsgálatához Szegedy-Maszák Mihály narratológiai terminusaihoz fordulok (1995), aki háromféle olvasó közt tesz különbséget: az egyik a „történetbefogadó”, aki a szövegben megszólított személy, a második a „teremtett olvasó”, aki olyan, az adott mű igényeinek megfelelő résztvevő a közlés folyamatában, akinek fel kell ismernie bizonyos kapcsolódásokat, a harmadik pedig a „tényleges olvasó”, aki a műhöz képest kívül helyezkedik el. S hasonlóképpen megkülönböztethetjük a „mű teremtette szerzőt” a történet elbeszélőjétől, csakúgy, mint az életrajzi értelemben vett írótól. A „teremtett szerző” megnyilvánulásai egy olyan fikción kívüli hangon szólnak, mely gyakran – mint metatextuális hely – zárójellel, illetve gondolatjelekkel van elkülönítve a főszövegtől. (De esetünkben ez a hang gyakran beleszövődik az egyébként is folyton csapongó, fecsegő elbeszélő kiterő szövegeibe is.)

A Varró-mű különösen nagy hangsúlyt fektet egy „történetbefogadó” megkonstruálására, akit a mű által „teremtett szerző” lépten-nyomon megszólít. Az egész mű tulajdonképpen ezzel a gesztussal kezdődik: „Kedves kis olvasók, sziasztok,/ Elmondok nektek egy mesét.” További megszólításai során következetesen kiformalódik a „történetbefogadó” lényegi karaktere, miszerint egy gyerekről, pontosan gyerekekről van szó: „kis olvasóim”, „Te sok kis nyájas olvasó”, „kölkök/ (...) E kis mesét, amit pedig/ Direkt a

számotokra költök.“, „Szasztok hát, skacok...”, stb. A „történetbefogadók” efféle megformálását erősíti az a tény is, hogy a „teremtett szerző” magát velük szemben „Dani bácsiként” fogalmazza meg.

Ha pedig megvizsgáljuk a műben megszólaló állandó elbeszélő folyton változó beszédhelyezeteit, látható, hogy hol a komoly krónikás, hol a Költő, hol egy játékos mesemondó, hol egy kezdő kalandregényíró, sőt bábjátékos szerepébe bújik, máskor pedig az okos felnőtt, a pedagógus, vagy éppen a maga is komolytalan, „nagy gyerek” beszédmódját alkalmazza. Ezek a szerepek felfoghatóak úgy is, mint a foucaulti értelemben vett „megosztási alakzatokat” implikáló, illetve azokat negligáló formulák. Hiszen a Varró-szöveg sajátossága éppen az, hogy felállítja, s egyszersmind meg is szünteti ezt a megosztást.

A fenti idézetek épp ahhoz a beszédmódhoz tartoznak, melyben létrejön a klasszikus hierarchikus alakzat: „Dani bácsi mesét mond a kedves kis gyerekeknek“. Ehhez hasonló következményei vannak annak is, mikor az elbeszélő a mindentudó krónikás szerepében szólal meg, mely beszédmód az egész regényen keresztül érezhető (de csak az utolsó fejezetben válik objektivitássá, mikor a főhős felkéri az elbeszélőt, hogy egy piszkebokorban elhelyezkedve írja le kis tehenes füzetébe a Paca cár ellen vívott nagy csata minden részletét). Vagy ugyanígy, mikor a pedagógus szerepébe bújva az a szándék hajtja, hogy kedvet csináljon az olvasáshoz, s a tévénéző gyerekekből olvasókat neveljen: „Bizonyos Puskin Sándor írta, (...) Majd olvassátok el“, vagy: „Bent járunk már a könyvbe jócskán,/ Ki itt tart, annak pacsi jár,/ Jutalmul, nyájas olvasócskám/ Ma csámcsoghatsz a vacsinál,/ És ugrálhatsz a hintaszéken/ (Apukádékkal megbeszéltem) –”, illetve még egy példa: „E vers valóban fordítás./ Belagcholy Days volt a címe,/ És én lefordítottam, íme,/ Nektek, ti gyarló gyermekek,/ Kik nem beszéltek nyelveket./ Bámuljátok csupán a tévén/ A batmant meg a pokemont,/ Mi lelketekbe beleront,/ És elbutultok ezek révén./ De más az én mesém! Mi dorgál –/ De épülésekre szolgál.”). Emellett pedagógiai szándék – merőben másként – a didaktikus gyerekköltészet hagyományát felidézve is megnyilvánul, például mikor a sokáig Büdös Pizsamázóként kémkedő Felöltözött Ödön győzködi Maszat Jankát, hogy fürödjön meg: „Hidd el, jobb tisztán, rendezetten!” – hangzik, akárcsak a régi „megjavult a rossz gyerek” típusú átváltozást nevelő szándékkal megverselő klapanciákban.

Az elbeszélő attitűdje ugyanakkor sokszor egy bábjátékoséhoz is hasonlít, aki egyszerre tart kapcsolatot szereplőivel – míg mozgatja őket, beszél is hozzájuk – és (elképzel) közönségével. Ez a beszédmód megosztás tekintetében köztes helyzetet teremt.

Végül két olyan beszédmód is megjelenik a szövegben, mely átírja a klasszikus „megosztási alakzatot” (bár hangvétele ironikus/önironikus): egyrészt az elbeszélő mindvégig igyekszik a mai gyerekolvasó elvárásait megcélozva egy fantasztikus kalandregényíró képében megmutakozni, ám lépten-nyomon kiesik szerepéből. Ezzel az egyébként általa képviselt hierarchikus szólam is változásokon megy keresztül, az elbeszélő „hatalmi beszédmódját” a „történetbefogadó” veszi át: „Mesém túl nyúlós, maszatos./ Kis olvasóm, te unsz, te tiszta/ Ideg vagy már, rám ripakodsz:/ Jaj, Dani bácsi, vegye észre./ Kit érdekel, mi jut eszébe?/ Nem kell ide a sok szöveg./ A sztorit lökje már, öreg./ Mi volt az emailben? Ki írta?/ Véletlenül jött vagy direkt?/ Aki küldte azzal mi lett?/ Mért méltó írt, nem papírra?/ Kinek szánta, és mért vajon?/ A többit hagyja, vén majom.”

Önostorozása, amiért nem halad elég gyorsan a történet, mert figyelme minduntalan elterelődik, a kalandregényíró szereppel való azonosulásról árulkodik: „Szólj rám, ha eltérnék a tárgytól./ Te sok kis nyájas olvasó”. Ugyanakkor ennek ellentmondó megnyilatkozásai is vannak, melyekben mind intellektuális, mind erkölcsi értelemben elhatárolja magát saját szövegének egyes architextusaitól („Amúgy szörnyűek is szerintem/ Ezek a Harry Potterek“). Miközben kritizálja, az utolsó sorban leleplezi magát: „Hajszol sikert, és hajt hatást./ Várom is már a folytatást.” Vagyis őt is hatalmába kerítette a gyerekek ál-

tal olyannyira kedvelt bestseller, így távolságtartása, kritikája részben csak póz a nagybetűs Költő részérő, aki a Költészet nevében mond bírálatot a ponyvairodalom ellen.

Amellett, hogy Varró hol felállítja, hol lebontja a felnőtt-gyerek megosztáson alapuló konstrukciót, egy másik játékot is játszik: a szöveg konzisztenciájának megtartásával, mégis elkülöníthető elemekkel szól külön felnőtthöz és gyerekekhez. Ugyanis míg a meseregény egy gyerek befogadót szólít meg – ahogy láthattuk –, addig a mű közvetetten egy másik olvasót is konstruál, aki szinte bizonyos, hogy csak felnőtt lehet. A szöveg „teremtett olvasójától” ugyanis nem kevesebbet vár el, mint hogy járatos legyen szinte az egész kanonizált irodalomtörténeti hagyományban. Hiszen olyan irodalmi alakokat idéz meg, mint pl. Homérosz, Puskin, Vörösmarty, Petőfi, Arany, Ady, Weöres, Parti Nagy stb. A mű nemcsak irodalmi arcképcsarnok, de valóságos verstörténeti antológia is egyben: Varró körülbelül 20 különféle versformát kezel bravúros könnyedséggel. A történet nagy részét Anyegin-strófában meséli el, de a csatajelenet egy hexameteres mini-eposzként működik (invokációval, enumerációval, epikus jelzőkkel) és Vörösmarty *Zalán...*-jét idézi, ugyanakkor a történet „útjának felén” a dantei tercínák veszik át a főszerepet, a betétversekben József Attila- és Ady-parafrázisokra ismerhetünk (vö. A kék szemű, daliás Luk gróf – Ady: *A Sion-hegy alatt*, illetve A Bús, Piros Vödör dala – József Attila: *Születésnapomra*), stb. A sor még hosszan folytatható lenne, de talán ennyi is elég annak megerősítésére, miszerint a műnek van egy olyan rétege, ami a gyerek-befogadó számára valószínűleg nem tárul fel, hiszen befogadói horizontja szűkebb előzetes tudás alapján lép dialógusba a művel. Ugyanakkor ezzel mégsem csorbul műélvezete, csupán az általa befogadott és megalkotott szöveg más lesz, mint egy felnőtt olvasóé. Nincs ebben semmi különös, hiszen a felnőtt befogadók olvasata is más és más lesz, előzetes olvasói tapasztalatuk függvényében.

„Gyerek” és „felnőtt” mibenlétének, szerepeinek variatív újragondolásán túl a Varró-mű a korábbi évszázadok foucaulti értelemben vett „kizáró eljárásainak” feloldásában is érdekelt. Költői nyelvének jellegzetes poétikai ismérve, hogy a mai technikai világunk tipikus tárgyainak és jelenségeinek (mobil, sms, email, internet, laptop, számítógépes játékok, hamburger, óriáskólás, popcornos moziélmény stb.) megidézésével alkotott képei és a legjellegzetesebb köznyelvi kifejezések, szleng szavak (csávó, hapsi, nyomulás, majré, para), sőt finomabb káromkodások („a francba!”, „tök hülyék”), illetve tabuszavak (pisi, kaka, orrturkálás) keverednek irodalmi klasszikusoktól vett jelöletlen idézetekkel vagy hangzanak el olyan kanonizált költői formában, mint amilyenek Dante tercínái, vagy az eposzi hexameterek. A köznyelviség, az élőszóbeliség, a populáris regiszterekből vett szóhasználat ebben a szöveggörnyezetben, sokszor emelkedett hangnemű sorok közt váratlanságával meghökkentő és egyben humoros hatást is kelt. Ugyanakkor ezek a patettek a mai olvasó – főleg egy gyerek – számára a felismerés erejével hatnak, vagyis a mű világába való beleélést is szolgálják. Többek közt ez adja a mű revelatív erejét, hiszen az egyébként kivételes színvonalú magyar gyerekirodalmi hagyomány továbbélésének gyenge pontja éppen az, hogy a mai gyerek befogadó nem talál kapcsolódási pontokat az irodalmi mű és saját világa között. Vagyis a befogadó által feltett kérdésekre sok kanonikus irodalmi alkotásból már nem érkezik válasz.

Kukorelly Endre: *Samunadrág* (2005)

Kukorelly kötetének nyíltan kimondott szándéka, hogy a tanulságokat rímbe szedő versikék tömegével, a „gazdagerzsis”, „rímes-mesés” poétikával, sőt általában véve a Weöres által megteremtett modern gyerekklíra hagyományokkal, költői formanyelvvel szembehelyezkedjen, illetve hogy a neoavantgard költészet eszközeivel és saját „kukorelly” nyelvezetével átírja azt. A *Samunadrág* tehát tudatosan a didaktikai és esztétikai diskurzus ellen íródik.

Célja mindemellett az, hogy a gyermeki gondolkodásra és a még nem automatizálódott nyelvhasználatra való tudatos rájátszás, illetve egy sajátos világrendet felépítő, a konvencióktól eltérő szabályok szerint működő gyereknyelv imitációja által megkísérelje „letenni a tudás fegyverzetét”, egy olyan beszédmódot megteremtve ezzel, mely a lehetőségek szerint leginkább megközelíti a gyermeki gondolkodást.

A kötet versein keresztül egy olyan gyerek szemüvegén át érzékeljük a világot, aki ezen világ számos jelenségével – legyen az természeti vagy transzcendens – a tévéképernyőn keresztül találkozik: onnan ismeri meg az állatokat vagy a Jézuskát. Talán az ebbéli tanulságokat is levonva, a szerzőnek legkisebb mértékben sincs olyan szándéka, hogy a vélt gyerekolvasó fantáziamunkájára építsen, vagy képzelet útján elérhető élményekhez juttassa befogadóit. Világképe sokkal inkább realitásnak mondható (ellentétben a weöresi szürrealisztikus látásmóddal), mely a fantázia helyett pusztán a memóriára támaszkodik. A kötet verseit tehát antimetaforikus, antiszimbolista látásmód jellemzi, a valóság konkrét, köznapi elemeiből építkezik, amihez egy alulretorizált, köznyelvi szavakat használó beszédmódot választ. Tézisi mindezt fogyasztói világunk befolyása: a pénzen vásárolható dolgok központi, gondolatbénító szerepe, ám ezt inkább tényként könyveli el a szerző, nem konstruál áldozatot a gyerekekből, nem akarja megszépíteni a körülötte való világot, sem pedig őt magát „jobb irányba” terelgetni. Nem tanít és nem esztétizál. Ehelyett általában véve a gyerekekkel s a gyerekséggel szembeni alázat és csodálat határozza meg a versek hangulatát (mely beszédmód a pszichológiai diskurzusra jellemző), a felnőtt szerephez való ironikus, önironikus magatartással egybekötve.

Mai technikai világunk tipikus tárgyainak és jelenségeinek (mobil, sms, email, internet, laptop, számítógépes játékok, hamburger, óriáskólás, popcornos moziélmény stb.) megidézésével alkotott képei és a legjellegzetesebb köznyelvi kifejezések, szleng szavak (csávó, hapsi, nyomulás, majré, para), sőt finomabb káromkodások („a francba!”, „tök hülyék”), illetve tabuszavak (pisi, kaka, orrturkálás) keverednek irodalmi klasszikusoktól vett jelöletlen idézetekkel vagy hangzanak el olyan kanonizált költői formában, mint amilyenek Dante tercínái vagy az eposzi hexameterek.

Ugyanakkor a „gyermekség” gyereknézőpontból való ábrázolása, illetve a gyerektudat világépítő mechanizmusainak rekonstruálása a gyereknyelv imitációja által felkelt néhány olyan kérdést, mellyel – a „megosztási alakzatok” vizsgálatát folytatva – érdemes kicsit mélyebben is foglalkozni:

Kukorelly kötete a felnőtt-gyerek közti hierarchikus viszonyt feltételező „megosztási alakzatok” termelésének látszólagos el-

kerülésével egy „öt és háromnegyed éves” kislány nézőpontjába helyezkedve mutatja be annak hétköznapjait családi-, illetve óvodai környezetben. A kötetben beszélő önanonossága azonban némileg problematikus, hiszen nem mindig egy azonos módon meghatározható „én” beszédeként fogható fel. Az önreflexív megszólalásokon túl azokra a szöveg helyekre gondolok, ahol a kislány szájába adott egyes szám első személyű szövegek mögül lépten-nyomon átdereng a felnőtt tapasztalata, világlátása, gondolkodásmódja. Pl.: „kitalálok mindenféle valóságot”, „semmit beszélek mindenkivel” (*Jóvagyó*), hiszen ezek a mondatok nyilvánvalóan a felnőtt ítéletét közvetítik, a gyerek számára nincs többféle valóság, és amit beszél az nem „semmi”! Ugyanígy szinte elszórásszerűek azok a helyzetek is, ahol a kávészag, vagy a konyakmeggy jelenik meg csábításként (a *Reggels*, illetve *Betegség* című versekben). Tulajdonképpen lehetséges, hogy egyfajta felnőtt nosz-

talgia rejtett megszólalásáról van szó inkább, a gyerekség és a gyerekkor állapotának élményszerű leírásáról (az élményszerűség hordozója a Bandi nevű szereplő), mely a felnőtt gyerek-élményét adják vissza (s ez a tükör a gyerek számára furcsa is lehet). Ezáltal a szerző akarata ellenére is felállítja a jellemző felnőtt-gyerek konstrukciót, hiszen a felnőtt olyan tudás birtokában beszél a gyerekről, mellyel ez utóbbi nem rendelkezik.

Feltehetően Kukorelly írásmódjának azon általános jellegzetessége bukkan fel itt is, miszerint „mindig a saját hangját részesíti előnyben, nem pedig a műfajét” (Farkas, 1996, 179.) Ennek következménye viszont, hogy felszínre kerül az az általános problematika, hogy a legtöbb gyerekvers számol egy felnőtt/szülői közvetítő szereppel – abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy egy kisgyerek még nem tud, vagy nem olyan jól tud olvasni – s így sokszor azon kapható, hogy nem is a gyerekek, hanem az odaképzelt szülőnek beszél. Anélkül, hogy belemélyülnénk egy lehetséges gyerek-befogadó olvasási stratégiájának részben pszichológiai kérdéskörébe, megkockáztatnám azt a feltételezést, hogy a gyermeki nézőpont ellenére sem könnyen jön létre azonosulás, ha egy felnőtt mosolyog mögötte azon, hogy a gyerekek milyenek látják a világot, hogyan élnek meg bizonyos szituációkat stb. (A tudatosan „kettős olvashatóságra” építő versek – ld. Kovács András Ferenc vagy Szilágyi Ákos verseit – mentesülnek ettől a csapdától, ugyanis nem választanak célközönséget, így nincs szerep, melyből kieshetnének. Az ún. szülői gyerekverseknek viszont, mint Lackfi Jánosé vagy Tóth Krisztináé, ugyanezzel a problémával kell számolniuk.) A felnőtt gyerek-élményének megosztásán alapuló, ún. „gyerek-száj” típusú, tulajdonképpen ál-gyerekversek közé tartozik pl. a *Kaptamró* című vers – gyerekháborgás az értetlen felnőttel szemben, Gondosh – a gondos háziasszonnyal szembeni összeférhetetlen elvárásokról stb. Két vers különösen kitűnik közülük azzal, hogy zárlatában meg is szólaltatja ezt a felnőtt hangot: „Felelős tényező/ mondta mindezt, állván a (Nagymező/ utca és az Ó) sarkára,/ mert megsértődött marhára.” (*Nemvagy*), vagy a *Teljese* csattanószerű megszólalásában: „Selyem, te majom.”, mely a vers egyetlen mondata, ami nem a Bandi nevű felnőtt szereplő házassági ajánlatán felháborodó, de azért a habfehér ruhát megálmódó kislány szájából hangzik el.

Kukorelly írásmódja ugyanakkor nem csak a fentiek miatt zavarbaejtő, de azért is, mert ironikus (vagyis ki nem mondott, csak beleértett) hagyománykritikáját is az óvodás kislány szájába adja, illetve (egy vers erejéig, *Volt 1x1 medve*) a legtipikusabb gyerekvers szereplővel, egy mackóval mondatja ki. Sőt, az egész kötetre ez a hol szeretetteljes, hol humoros, hol gúnyos ironia hangvétele a jellemző.

Annak megvilágítására, hogy miért lehet problematikus a kilencvenes évek elejétől kanonizált pozícióban lévő ironikus beszédmód gyerekirodalmi kontextusban való szereplése, kiindulópontunk lehet Gadamer felismerése (1990), miszerint léteznek a nyelvi magatartásnak olyan formái, melyek a kommunikatív folyamatban ellenállást fejtenek ki a szövegeződéssel szemben. Ezek egyik formája az olyan antitextus, mint pl. a tréfa, vagy az ironia. Ez utóbbi lényege, hogy valaki az ellenkezőjét mondja annak, amit gondol, de biztos lehet benne, hogy amit gondolt, azt megértik. Írott formában való működése (mikor sem a hanglejtés, sem a kísérő gesztikuláció nem segítheti jelölését) a kommunikatív megegyezéstől és „egy hordozó egyetértés” meglététől függ. Véleményem szerint itt ragadható meg az ironia gyerekversekben való megjelenésének hátulütője, hogy a szerző egy olyan kimondatlan feltételhez köti a szöveg értelmezhetőségét, mely a gyermeki gondolkodásnak nem feltétlenül sajátja (még akkor sem, ha nem kötjük magunkat a naív, ártatlan gyerektudat sztereotípiájához). Így a *Samunadrág* verseiben is hiába a gyereknézőpont felállítása, ha a rejtett negáció eljárása által megnehezíti az azonosulást egy gyerek olvasó/hallgató számára (az ironia törést okoz a létrejött konzisztenciában). Vagyis ennek a negatív attitűdnek következményei kell hogy legyenek egy feltételezett gyerekbefogadó oldaláról is. De az értelmezőben esetlegesen felmerülő kérdés – miszerint működhet-e ez a fajta írásmód a gyereklírában? – nyitva marad, mivel objektíven nem

megválaszolható. (Szubjektív meglátásom viszont az, hogy míg Varró az ironikus nyelvhasználat mellett rendkívül komolyan veszi magát mint gyerekeknek író költőt – szinte küldetésszerepet tulajdonít írásának – és vele együtt feltételezett közönségét is, addig Kukorelly esetében mindkét fronton érzek némi távolságtartást, idegenkedést.)

Kukorelly azonban nem csak ironikus, de önironikus is. Ez az önirónia pedig a kötet egy állandóan visszatérő szereplőjéhez társul (ld. a *Mutattá, Sokgyer, Jóelegá, ASamuká, Teljese, Fölébre, Olyanzo* című verseket), a már említett Bandi nevű egyénhez (3), aki szombat délutánonként érkezik a beszélő kislány lakásába annak apukájával, akivel együtt fociznak. Az a jó benne, hogy a fejére lehet mászni, mikor leül a konyhában és lehet dörzsölni a kopasz fejét, és „pfüj, de fini” borostás puszit ad és sütit hoz a cukrászdából. Ugyanakkor „úgy látszik gyagya”, mert minden csínytevésen nevet és feleségül is akarja venni az elbeszélőt, „Pedig én öt és háromnegyed vagyok,/ ő meg öreg, legalább száz”/és ezen nevetgél./ Ezen bír nevetni! Saját magán.”

Kukorelly kötetének egyértelműbb eredményei vannak viszont a régi referenciák felszámolásában, mégpedig a mai, 21. századi (már a 20. századitól is különböző!) gyerekvilág másságának közvetítésével. A *Samunadrág* – Varró művéhez hasonlóan – határozott támadást indít a hagyományos gyerekversekre mért „kizáró eljárásokkal” szemben. Egyfelől átírja a a kanonikus gyerekverseket, mintegy korszerűvé téve a versek hagyományos tematikai jegyeit: úgy mutat be hétköznapi életdarabkákat, hogy ábrázolásából teljesen hiányzik a nevelő szándék. A költő úgy gyönyörködik ebben az öntörvényű világban, ahogy van. Egy dacos kislány és helyenként egy rosszcsonk kisfiú életének családi és óvodai jeleneteit látjuk, akik se nem a fejlődéstörténetek rosszból lett jó gyerekei, se nem a mitikus mesevilág tündérei, hanem izig-vérig mai gyerekek: tévéznek, videóznak, „pléjsztésönöznek“, fantát isznak. És persze nehezen ébrednek fel, nem fogadnak szót, rendetlenek, rámásznak a vendég fejére, hisztiznek stb. Maguk a gyerekek mellett pedig az állatok a tradicionális gyerekversek leggyakoribb szereplői (e típus legnagyobb közhelyei: az elesett állat meggyógyítása, a megszemélyesített állatok emberi környezetben való ténykedése stb.), s *Samunadrágban* is meglehetősen sok olyan vers van, melynek tárgya az állatvilág, ám egészen rendhagyó módon nyúl ehhez a témához is. Előfordul, hogy modern technológiai világunk kontextusába helyezve nem is a természetábrázolás részeként, hanem tévéműsorként jelennek meg az állatok (*Mutattá*), vagy ún. „zöld versekben“, melyekben Kukorelly mint veszélyben lévő, megmentendő világot mutatja be a természetet. (Egyébként ez az egyetlen olyan vonatkozása a kötetnek, mely a nevelő felnőttel való azonosulásról árulkodik. Hasonló attitűd Varrónál is megnyilvánult, ld. a „pacaeresztő gépbogarak” nyomán hogy „fonnyad el fű, fa , virág/ s lesz csupa paca a világ“, illetve Szilágyi Ákos kötetében is szerepe van.) Az efféle versekben megszokott költői tájleíró ábrázolásról nincs szó, inkább csak az élőlények felsorolása történik meg, mintegy leltárkészítésként (pl. a *Legszob* című versben: „Szép dolgok ám az állatok”, „csak ki ne halna”), antiszimbolikus képalkotás jellemzi: szépek és kész. „Zöld vers” a *Jóelegá* is, melyben egy kirándulásélmény jelenik meg: „Eldobják a nejlönflakont, kettőt fölszedtem,/ az is jó volt, beledobtam a kukába.” vagy a *Verseny*, melyben azon versenyeznek, hogy ki bír több bodobácsot begyűjteni egy gyufásskatulyába „Védelmi célból./ Hogy rája ne tapossál a nagy trampli talpaddal.“, sőt a bodobács szó értelmezésébe is bele van rejtve ez az attitűd: „Nem báncs, hanem bács, nem tudja!” Rendhagyó az a fajta ábrázolásmód is, mely leszámol azzal a felelőtlen magatartással, mely az állatokat egyfajta plüssjátékként szerepeltette. Ezekkel szemben Kukorelly állatai „szerencsétlen kis bodobácsok“, „szegény, szerencsétlen kis békák”, „szegény, árva lótetű” (*Verseny*), s persze a halmozás alakzata itt is felveti az ironia szerepét, de a pedagógiai motívum akkor is tagadhatatlan. Nem túl szívderítő az *Öreglór* sem, mely már-már a gyerekversek negatív átírásának tekinthető Dr. Doolittle nevében: „Öreg ló reszketeg,/ szegény tehén beteg”, vagyis a befogadó felelősségérzetét is megpiszkálja. Határozottabban ironikus a

hangvétele annak a természetleíró versnek (*Mennyis*), melyben teljesen elvetve a vers általi tanítás látens elvét egy gyereknézőpontból ábrázolt kerttet mutat be a kislány téves interpretációival: „tulipán, ibolya, most kettőt említek,/ paradicsom, paprika, retek”, „sőt harkály kerepel”, vagy olyan banális megállapítások, mint, hogy „az állat nem növény”.

Másfelől Kukorelly kötete nemcsak átírja a hagyományos gyerekköltészeti témákat, de fel is törli a tematikus tabukat s leszámol a korábbi prűdériával, jólneveltséggel, példamutatással. A hetvenes években népszerűvé váló svéd gyerekversekhez hasonlóan (de egészen újszerűen) olyan életproblémákat emel be a gyerekeknek szóló irodalomba, mint a halál, szociális problémák, szülői gyengeségek stb., melyektől sokáig távol tartották ezt a korosztályt.

A szülő tekintélyvesztése a gyerekdac megnyilvánulásain keresztül egy olyan beszédhelyzetet teremt a *Samunadrág* számos versében, melyben a gyerek egyes szám első személyben kritikus vizsgálat alá veszi az őt nevelni kívánó szülőket, sőt az egész felnőttvilágot. Hol igaza van, hol nincs, de egyértelműen érezhető, hogy ebben a vizsgálatban a szülő sokszor teljesen elveszti tekintélyét: „Akkor meg mit ugrál [apu], csak azért mert kövérebb! Azért, mert nagyobb a cipője, nagyobb a feje...” (*Múltkor*) Megjelenik a tipikus szülői szólások kifigurázása, ahol a gyerek sértett hozzáállása távolságtartóan ironikus: „Leülök, akkor keljek föl, na persze./ Miért mindig olyankor./(...) és, édes Istenem, menjek már odébb, rendbe’ van./ Be lesz fejezve, okés,” (*Leülök*). Tabudöntő a felnőtt-kudarckra irányuló figyelem megnyilvánulása is, vagyis az arra való rámutatás, hogy ők is „rosszalkodnak”: „Komputer előtt ül apukám, vagy cigizik./(...)Anyukám is cigizik, pedig leszoktak.” (*Kompute*). Ezeknek a verseknek az alaphangja, hogy „Nehéz az élet.” (*Vanamit*) – mint már említettem – a svéd típusú gyerekversekre hasonlít, ám különbségként észlelhető, hogy míg a svéd gyerekversek amúgy is lázadó korban lévő kamasz olvasói könnyen azonosulhattak a problémáikkal foglalkozó én-beszélővel, addig ez Kukorellynél talán nem ilyen egyértelmű. Hiszen egy olyan korosztályt szólít meg, melyre sokkal inkább a szülő által nyújtandó biztonság keresése jellemző, ellenállása inkább csak pillanatnyi makacskodás, semmint lázadás. Talán ezért is van, hogy minden kritika mögött ott érződik azért az a megnyugtató tény is, hogy „családunk szeretet-alapú” (*VanIkis*).

A gyerekversek kontextusában eddig szokatlannak számító témák közé tartozik a társadalmi problémák kérdéseinek felvetése is. Például a *Vettünk* című versben, ahol már a cím és a műben szereplő hajléktalanok életmódja közti éles kontraszt is feszültséget hordoz, s ezt a sornyi mondatok ponttal záródó kopogása, a vers szükségességére csak megerősíti. Ám ennél is messzebb merészkedik a szerző, mikor a *Mindenk* című darabban a gyerekhálóról ír, azokról, akik 6 éves koruk előtt meghaltak, mégpedig minden tragikus felhang nélkül. Mintegy logikai gyakorlatként készíti számvetést: “Mindenki 6 éves/ lesz vagy volt,/ az egész népség./ Nem kétes!/ Ha csak meg nem holt,/ de akkor már a Mennyországba’hat./ Nahát!/ Semmi kétség,/ ott fix, hogy meglesz a hatás./ A folyton tartó nyugtatás.” Gyerekversek közt megdöbbentő ez a témakezelés, ugyanakkor belátható, hogy ilyen szókimondó tényleg csak egy gyerek lehet.

Tóth Krisztina: *A londoni mackók* (2003)

A kortárs gyerekversekben egyre határozottabban kirajzolódó tendenciákkal ellentétben Tóth Krisztina bőrröndbe csomagolt verses füzetének sem nyelvkritikai, sem hagyománykritikai motivációja nincs, bennük sokkal inkább a 20. századi gyerekköltészeti hagyományoknak napjaink tipikus életkörülményeire történő átírását fedezhetjük fel. Írasmódja mindhárom tradicionális diskurzust integrálja. A didaktikus diskurzushoz tartozó szövegekhez hasonlóan versei – szülő-gyerek szereposztásban – felállítják a megszokott „megosztási alakzatot”, ám beszédmódja mégsem képez hierarchikus viszonylatot a két

pólus között, hiszen – ahogy a pszichológiai irányultságú diskurzus képviselői – a „gyermeki” létmód érzékenységének, játékoságának, sajátos világlátásának hiteles megragadására törekszik. S teszi mindezt a gyerekversekben Weöres által meghirdetett esztétikai program elkötelezett követőjeként, a weöresi formahagyományok folytatójaként.

Közelebbről nézve, *A londoni mackók* és *A tigris* című füzetek kivételével párosan megjelenő versek első darabja mindig a Marci nevű 4 éves hétköznapijainak, kérdéseinek, játékaiknak tesz részesévé (műfajuk gyakran a klasszikus helyzetdal, pl. *Marci öltözik, Marci és a vonat, Marci kertészkedik, Marci szerel, Marci mosogat, Marci a fürdőszobában*), s ezt mindig egy líraibb hangvételű mű követi (pl.: *Takarodó, Este lett, Tündérek, Ármjáték, Altató*), mely a nappalok nyüzsgéséből az este nyugalomába, a realitásból a fikcióba: az álomvilágba, a képzelet, mese területére vezeti az olvasót.

Poétikai jegyeik és tematikájuk a füzetek első, Marci hétköznapijait bemutató darabjait a 20. század első felében uralkodó (ld. *Zsuzsi segít anyukának-típus*), de igényesebb, esz-

tétizáltabb formájában a 21. század második felében is népszerű (ld. Gazdag Erzsébet és követői) „rímes-mesés” gyerekversek hagyományához köti. Különbség köztük viszont, hogy a költőnő nem csempész a versekbe didaktikus nevelési szándékot, helyette egy új, szolidáris gyerekperspektívát használ (akár csak a svéd gyerekversek): Marci nem jó példát mutat, mikor mosogat, épp hogy csínytevővé válik a felnőtteket utánzó buzgalma: „lemossa a falat, széket,/ a szőnyeget meg a képet,/ hogy fog a mama örülni,/ már csak el kell majd törölni.” Mindemellett a gyerek környezet vagy a szülő-gyerek kapcsolat idillizálására sem törekszik: Gazdag Erzsébet (főleg ma már teljesen) hiteltelen falusi hangulatai helyett reális, 21. századi városi helyszínen vagyunk, ahol a Mama folyton telefonál, sminkel stb. és Marci is egy mai kisgyerek átlagos életét éli, anélkül, hogy ezt az ábrázolást akár egy felnőtt nosztalgikus kép becsúsztatása meghamisítaná. (Ugyanakkor előfordul a kötetben néhány mondókába forduló, hangszerelésében is kissé leereszkedőbb, „gügyögösebb” darab, mint pl.

A kötet verseit antimetaforikus, antiszimbolista látásmód jellemzi, a valóság konkrét, köznapielemeiből építkezik, amihez egy alulretorizált, köznyelvi szavakat használó beszédmódot választ. Tetézi mindezt fogyasztói világunk befolyása: a pénzen vásárolható dolgok központi, gondolatbénító szerepe, ám ezt inkább tényként könyvel el a szerző, nem konstruál áldozatot a gyerekekből, nem akarja megcsépíteni a körülötte való világot, sem pedig őt magát „jobb irányba” terelgetni. Nem tanít és nem esztétizál.

a *Kiscipők* („Lóg a fűző, háp-háp/ megy a kacsaláb-láb”) vagy a Marcipán („Hamm, bekapta valaki”), sőt, talán a címadó vers is ilyen („Itt van, itt van, itt van ez a mackóka,/ ki látszik a paplan alól az orra.”, de a versek alaptónusára nem ez jellemző.)

A füzetek verspárjai közül mindig a második helyen szereplő, általánosan az altató műfaját képviselő költemények alakzatosságra, költői képek sokaságára, ritmusra, zeneiségre épülve valóban a Weöres-hagyomány méltó, magas esztétikai igényről tanuskodó folytatói. Különösen figyelmet érdemel az *Altató* című, mely azáltal az őszinte magatartás által emelkedik ki a gyerekeknek írt, megszámlálhatatlan mennyiségű altatódal közül, hogy témaként egyszerre bátran és érzékenyen vállalni meri a halál és az elalvás közti párhuzamot.

Összességében Tóth Krisztina mint gyerekvers költő legnagyobb erénye talán az, hogy sikerül megvalósítania azt a nem is olyan könnyű feladatot, hogy úgy beszéljen gyerek nyelven, gyerek szemlélettel, hogy a kikerülhetetlen felnőtt interpretáció belesugárzása a

„gyerekeszédbe” ne legyen zavaró. Hiszen a kötetben többféle hang is megszólal: hol a gyerek őszinte, mindenre rácsodálkozó, a világot saját törvényei szerint értelmező hangja, hol a biztonságot nyújtó, megnyugtató anyahang, hol az önironikus női hang. Hangvétele pedig egyszerre játékos és lírai, humoros és intim. Tóth Krisztinának sikerül egyszerre gyerek és felnőtt tudással a gyermek és felnőtt látószöveget finoman egymásbaját szania azáltal, hogy a versben beszélő szerepének – akár egy versen belüli – váltakozása ellenére a hangvétel, a beszédmód, a tónus nem változik alapvetően – egy „kétszemélyes Én beszél” (*Reményi*, 2003) Marci hangján. A kötet tehát messze eltávolodott a hagyományos gyerekvers oktató stílusától, melyből teljesen hiányzott a lírai én önkifejezésének lehetősége.

Lackfi János: *A buta felnőtt* (2004) és a *Bögge család* (2005)

Lackfi János és Tóth Krisztina gyerekverseit nemcsak a hagyománnyal szembeni afirmatív magatartás köti össze, vagy az ún. „szülői gyerekvers” típusjegyeinek felmutatása, hanem mindenekelőtt az a fajta beszédmód, mely Lackfi első kötetének címében is tematizálódik. Arra az attitűdre gondolok, melyet Weöres Sándor nyilatkozataiban már többször is megfogalmazott, s melyet gyerekversként (is) kiadott költeményei hüen igazolnak, miszerint (ahogy már korábban is idéztem): „a gyermeket kristályosan egyszerű, kozmikus lénynek ismerem és felemelkedni igyekszem az ő értelmén kívüli, ősi fantázia-világába. Szerintem nem a gyerek a még-tökéletlen felnőtt, hanem a felnőtt a már-tökéletlen gyermek.” Vagyis Lackfi kötetcíme a modern gyerekfelfogás alapvető diskurzív jellegzetességére való utalás, a pszichológiai diskurzust integráló esztétikai irányultságú beszédmódnak határozott felvállalása, ami egyfajta értelmező, összegző magatartást is tükröz. A kötet nyitóverse ki is fejtí ezt a tételt: a gyerekek valami olyat tudnak, amit a felnőttek már nem, vagy egyszerűen csak lusták felfedezni, s így csak a gyerekeken keresztül tudják megélni újra titoknak, érdekesnek a világot. („A sok felnőtt egyre butább,/ és nem értik a világot./ Egyszerűen élnek bele”, „Majd egymás mellé leülünk,/ lábunk ázik a világvégi/ tóban, és a fiam nekem/ a mindenséget elmeséli.”) Vagyis ezekben a versekben a felnőttek zárt világa áll szemben a gyerek mindenre nyitott világával. Az Apa, mint költői én itt köztes helyzetben van: egyszerre buta felnőtt és kíváncsi gyerek, „aki lassan egyre kevésbé gyerek,/ féltőn törpe és óriás között” – idézhetjük a záróvers (*Törpe és óriás között*) utolsó sorait, mely az *Árnyékszínházzal* együtt a felnőtt gyerek-kori énjére és élményeire való visszaemlékezés. Ez az értelmezés így a kötet nyitó és záró darabját keretversekként olvassa, a versek az immár apaként megszólaló egykori gyerek alapattitűdjét tükrözik: a gyerek még korlátokat nem ismerő képzeletével a világ láthatatlan arcát próbálja megközelíteni. A tipikus „megosztási alakzatban” a szerepek felcserélődnek: a tudás nem a felnőtté, hanem a gyereké van!

A buta felnőtt Huzavona című ciklusának egyik érdekes jellegzetessége a lírai én szerepének változatossága, mely sorozatos (de mindig követhető) nézőpontváltásokkal jár. Itt is megjelenik az a fajta „ál-gyerekvers”, melyben egy gyerekről (egy másik felnőttnek) mesélő apa hangját halljuk, vagyis miáltal a szerző el akarja kerülni a „gügyögő” gyerekversek ismérveit, olyan helyzetbe kerül, melyben nem mer mesélni a gyerekeknek, csak a gyerekről, tehát a gyerek inkább csak szereplője a versnek. Ilyenek például *A buta felnőtt, Lézerlámpa, Dinók és emberek* című versek. Ugyanakkor megjelenik a gyereket megszólító apa is, aki pl. a *Bújócskában* (József Attila képét kölcsönkérve) Istenről mesél. A ciklus más verseiben pedig maga a gyerek (pl. *Kiutálás, Fiúk dala, Szerelem*), illetve gyerekek (pl. *Kocsikázás, Lányok dala*) birtokolják a lírai én szerepét. A gyereket körülvevő világról szólnak ezek a versek, általában konkrét élményeket saját szavaikkal elbeszélve, erősen magukon viselve a svéd típusú gyerekversek jegyeit (ugyanerre a kapcsolódásra utal a már említett nyelvi egyszerűség és szókimondó felnőtt kritika is). Hét-

köznapri gyerek-szótár és felnőtt szleng keveredik nyelvezetében, mind nyelvi, mind tematikus szinten szemérmeskedés nélkül.

A korábbi gyerekköltészeti tabuk figyelmen kívül hagyása, a prudériával való leszámolás egyébként Lackfi mindkét kötetére jellemző. Hogy csak egy-két példát említsek: „Ha beülünk a kocsiba/.../ hányni kell és rosszul vagyunk.“, vagy az erőszak: „Az összes lány dilis,/ azt, hogy miről susog,/ hiába is vered,/ nem mondja meg: titok.“, vagy: „mind nyelvet nyújtogat,/ s ha felrúgod ezért,/ bög és árulkodik: még te kapsz büntetést.” (*Fiúk dala*) A *Bögre családban* még inkább jellemző ez a szokimondó, őszinte magatartás: problematizálódik a fiúvécé és lányvécé közti választás („A vécé nem szól, mindegy neki,/ fiúpisi vagy lánypisi.“), sőt a nyilvános illemhelyekkel kapcsolatban még a pedofília jelensége is bekerül a szövegvilágába („de Mama nem engedi be,/ mert sok rossz bácsi jár ide”). (4) Lackfi tehát nem úgy képzeli el a gyerekverset, hogy annak feltétlenül valami szépről, magasztosról, tanulságosról kell szólnia, ő azt a valóságot írja le, amit lát – a gyerekekkel megélt szituációkból adódóan persze többnyire humorosan, játékosan. Pl. a röptében leütozt és az ablakon szétmázolt légy, a légyvéres asztal nem megszózott képei a gyerekköltészetnek, pedig mindig is része lehetett a gyerekek által megélt világnak, s ezért bár „Kicsit gusztustalan,/ De nagyon érdekes.”

Az első kötet második, *Mesterkedők* című ciklusában ugyanakkor egy olyan szürrealisztikus képi világot tár fel előttünk a költő, mely a hétköznapiak egy-egy személyiségét, tárgyát, élőlényét kiemeli a valóság keretei közül és egy varázslatos fantáziavilágba helyezi, vagyis mégis mer mesélni! Például az újságok kis lapozható házak, „rajtuk a színes ablakok, mindegyiken kivigyorog/ egy miniszter vagy egy színész...“, s bár ezek az alakok zajos éjszakai életet élnek „A szorgalmas betűbogarak/ mindezt észre sem veszik,/ araszolnak csendben tovább/ végtelen hosszú/ sorokon át.” (*Lapozható házak*) (5) Itt már nem a felnőtt élményeinek leírásával van dolgunk, mégcsak nem is a gyerekelmények rekonstruálásával. A költő allegorikus úton a körülöttünk lévő világ elemeinek az ember számára láthatatlan életébe enged bepillantást: hogy mit csinálnak az újságban szereplő figurák éjszakánként, hogy táncol az aranytetejű házban „sok lángoló alak” míg mi a tűznél melegszünk, vagy hogyan utazik a bor a pohárig, melynek „gömbjébe beleül/...mint kettévágot/ óriás szőlőszem mosolya”. A teljes ciklus Weöres szürrealisztikus látásmódját idézi meg, azzal a különbséggel, hogy a költőelőd mitikus, sejtelmes világa helyett Lackfié hétköznapiabb, képi világa pedig teljes kifejtettségével zártabb. Mára már közhely, hogy a gyerekek mennyire fogékonyak az efféle vizualitáson alapuló allegóriákra, képzeletjátékokra, hiszen „Amikor a költő megeleveníti a tárgyat, megszemélyesíti a fogalmat, egy ősbib információs csatornán közlekedik értelmünkhöz, melyen ma is könnyebben, gyorsabban halad a gondolat.” – írja Fónagy Iván (2001, 281.) az allegória, mint kifejtett, folyamatos metafora kapcsán. A metafora ontogenezisével összefüggésben kifejti azt is, hogy az óvodás gyerekek már tökéletesen értik és használják a metaforákat, ugyanis szemléletük, gondolkodásmódjuk eleve „metaforikus”. (Fónagy, 2001, 174.) (Kukorelly viszont épp ennek a tételnek megy ellene.)

Az elmúlt években született gyerekköltészeti művek közül különösképp kiemelhetőek azon szerzők munkái, akik az esztétikai diskurzus fő jellegzetességének felmutatásával eleve elutasítva a „felnőtt” – „gyerek” megosztáson alapuló paradigmát, kötetüket a „Versek kicsiknek, nagyoknak” (Kovács András Ferenc: *Vásárhelyi vásár, Vig toportyán*), illetve „Versek felnőtt és fel nem nőtt gyermekeknek” (Szilágyi Ákos: *Cet ecetben, Kuszi-Muszi-Alamuszi*) alcímmel látták el. Ez az ún. „kettős olvashatóság” egy olyan beszédmódot tesz lehetővé a költeményekben, mely elkerüli azt a gyerekirodalomban gyakran (elbeszélő és költői szövegekben egyaránt) problematikus helyzetbe kerülő kérdést, amit a „felnőtt beszél gyerekeknek felnőttnél” / „felnőtt beszél felnőttnak gyerekekül” / „felnőtt beszél felnőttnak gyerekről” típusú, nem egyszer csupán rejtőzködő formában fellelhető alakzatok okozhatnak, amennyiben a szövegek maguk valami másnak a kommunikálására vannak berendezkedve.

Kovács András Ferenc: *Vásárhelyi vásár* (2003), *Víg toportyán* (2005)

Gyerekversként is olvasható köteteiben Kovács András Ferenc figyelme – s ez költészetéről általában elmondható – elsősorban az intertextuális és architektonikus kapcsolatok, az archaikus beszédmód és a dialogikus nyelvhasználat által kifejeződő „versnyelv-művelés” (*Kulcsár-Szabó Zoltán*, 1997, 140.) felé irányul. Vagyis mikor a legklasszikusabbnak számító, ám a kortárs gyereklírában egyre gyakrabban kritika alá vett, ironikus szerepkörbe kerülő tájleíró költeményeket ír, állat-, vagy gyerekszereplőket alkalmaz, rajtuk keresztül „helyes” vagy „helytelen” élethelyzeteket mutat be, nem akar nevelni, sem gyerekbőrbe bújni, csupán „felkeresi” ezeket az élményeket, „ritmikai idézetek” segítségével újratermeli a hagyomány ezen pontjait, megismétli „hangzásukat”, átéli, eljátsza vagy humoros megvilágításba helyezi klasszikus szerepeit. S teszi ezt anélkül, hogy szövegei bármiféle, a vélt befogadó felé irányuló „szándékolttságot” hordoznának. A határozott esztétikai irányultság valamiféle „kulturális memória” (*Kulcsár Szabó*, 1994, 190.) fenntartásának lehetőségét kívánja megteremteni, mely a klasszikus folklorisztikus és gyereklírai műfajok (mint a rimes állatmese, népdal, zsánereköltemény stb.) továbbírhatóságának szószólója. A *Víg toportyán* legtöbb versének középpontjában például egy-egy megszemélyesített állatfigura áll: pl. *Libuka meg a taliga*, *Taligás kandúr*, *Egérnóta*, *Szegény egér nótája*, *Cimpike*, *Peppino Paviani*, *Víg toportyán* stb. (Mindazonáltal az antropomorfizált állatszereplők életének általában humoros – gyermekirodalomban meglehetősen szokványos – jeleneteit leíró sorok közé is becsémpész néhányat, melyek azzal hatnak újszerűen hogy technikai világunk tipikus tárgyait, pl. a számítógép egerét is életre keltik: ld. az *Óreg egerek tánca*, vagy a *Jackie, a számítógép egeré* című verseket).

A régies, illetve erdélyi tájnyelvi kifejezések gyönyörű szavakkal gazdagítják a mai posztmodern költészet által kedvenc humorforrásként kiaknázott, amerikanizálódó, köznyelvi, populáris regiszter által elárasztott költői nyelvet. Olyan szavakra, kifejezésekre gondolok, mint: „zsinatolnak”, „berbécs”, „csikásznak a csikaszkok”, „pincegádor”, „kétkedden”, „szuszék”, „vadcsitkó”, „nyakásszon”, „vincellér”, (a Toldiból már ismerős) „toportyán”, „bucsálódhat”, „ángyó”, stb. Ugyanilyen az erdélyi táj- és településnevek sorozata, különösen a *Vásárhelyi vásárban* (Gernyeszeg, Sáromberke, Háromszék, Küküllők, Bögöz, Egeres, Toldalag, Pürkeréc, Gagy stb.), illetve a *Víg toportyánban* is szerepel két vers, mely kimondottan a helységnevből származó nyelvi humorra épül (*A gagyi atyafiak*, *Tetítleni atyafiak*) Mindemellett fontos megjegyezni, hogy a falusi környezetnek nem idillként, nem nosztalgikus hangnemben, hanem jelenkori valóságként való megidézése is egyedülállónak számít a mai gyereklírában.

Szilágyi Ákos: *Cet ecetben* (2003), *Kuszi-Muszi-Alamuszi. Dalok a holdbéli nyúlról* (2004)

Szilágyi Ákos mindkét kötete a posztmodern gyerekköltészet remeke: Kovács András Ferencnél is feltűnőbben nélkülözi a didaktikus és a pszichológiai diskurzus elemeit, tekintve, hogy verseiben a szavak pusztán hangzása által keltett örömet használja fel fő hatáskeltő eszközként. A különféle állatnevek variálásával szerveződő szövegek – mely variációk a szavak hangalakjával való játékból keletkeznek – kizárólag a versritmussal, a zeneiséggel, az alakzatos formaisággal hatnak Weöres (gyerek)verseit, illetve a neoavantgard fonikus költészet hangzásvilágát megidézve. A versek titka, hogy nem megosztó szerepkörökben gondolkodva, s nem mímet játékossággal, hanem keresetlenül őszinte gyermeki látásmóddal idézik meg a gyerekek világteremtő nyelvkísérleteit/nyelvtermelő világmegismerésük felnőtt számára is izgalmas útjait.

Az első kötet versei kivétel nélkül valóságos és képzeletbeli halak (illetve a hal formai tulajdonságait magukon hordozó élőlények, mint a cet vagy a delfin) megszemélyesített

alakjához kapcsolódnak. Ugyanakkor egy más olvasatban a szöveg maga is rávilágít (ld. *Könnyhalak* c. verset), hogy a halak metaforaként is funkcionálnak, vagyis leginkább „szóhalakról” és „rímhalakról” van szó, melyekre az jellemző, hogy kizárólag a „a nyelv és a poézis határozza meg mozgásukat.” (...) „szó-halakkal van dolgom, akár a gyerekeknek. A költői képesség szerintem nem is más, mint a gyermek nyelvi érzékelésmódjának és világerzékelésének megőrződése valakiben és tudatos-tudattalan formai alkalmazása. Ennek a szemléletmódnak a lényege az, hogy a szavak és a dolgok azonosak egymással, s hogy szavainkkal teremtjük a világot. ... Minden versben szó-halak úszkálnak, virgonckodnak, bukfenceznek, ahány rím, annyi csobbanás.” (*Fenyő*, 2003, 5.)

Szilágyi egyik gyerekvers kötetében sem bújik gyerekszerepbe hogy megidézzé sajátos világukat, még csak az sem mondható, hogy mesélő felnőttként szól. Versei visszavezetik a nyelvet annak még kialakulóban lévő, kísérletező jeleihez, még képlékeny állapotához, a világmegismerő szándék tapogatózó (s ezáltal gyakran humoros féleredményekre támaszkodó) időszakához, mely a gyerekekben a felismerés, a felnőttekben az új-

raélés élményével járhat. Az emberiség őslapota és a gyerekkor közt párhuzamot vonó, illetve a gyermeki fejlődést az emberiség fejlődésének miniatürizált másaként feltételező ún. ontogenetikus elméletek motívumai is megidéződhetnek olvasatunkban. Ezt erősíti a második kötet témaválasztása is, Szilágyi ugyanis Jorge Luis Borgestől idéz egy vallásos-mitikus történetet: mikor Buddha éhezett, egy nyúl tűzbe vetette magát, hogy megehesse, s ezért Buddha kárpótlásul a holdra küldte a lelkét, ahol az egy varázsmozsárban a halhatatlanság elixírjének alkotórészeit tördeli.

Leleményes nyelvi játékoságon és köznyelvis fordulatokon alapuló humora, ritmikailag megformált, néha már-már nyelvtörővé tekert szófüzérei ellenállhatatlanul magukkal ragadják hallgatóságát. Hallgatóságát, mivel az első kötethez sajátos módon egy CD melléklet is társul, melyen maga a szerző mondja, éneklő költeményeit.

Sikerül megoldania azt a nem is olyan könnyű feladatot, hogy úgy beszéljen gyerek nyelven, gyerek szemlélettel, hogy a kikerülhetetlen felnőtt interpretáció belesugárzása a „gyerekbeszédbe“ ne legyen zavaró. Hiszen a kötetben többféle hang is megszólal: hol a gyerek őszinte, mindenre rácsodálkozó, a világot saját törvényei szerint értelmező hangja, hol a biztonságot nyújtó, megnyugtató anyahang, hol az önironikus női hang.

Azzal, hogy ily módon hangzóvá teszi a verset, nemcsak egyfajta interpretációját adja annak, de visszavezeti a költészetet az élıszóhoz, az énekléshez, a ráolvasáshoz, a kántáláshoz. A líra (s a gyereklíra még inkább) egyébként is „követeli” a megszólaltatást, hiszen a költői forma hatása amúgy is elválaszthatatlan a hangzástól, az artikulációtól, az intonációtól. Ebben különbözik a vers a prózától: a gyerekek is rögtön meg akarják szólaltatni, megtanulják kérés nélkül is és csak mondják, mondják....

A *Kuszi-Muszi-Alamuszi* ugyanígy a szó és hangzás rítusának költészete, melyet egymással ellentétes irányú mozgások tartanak feszültségben: míg a kötet mottójában előrejelzett történet egyre inkább széthullik az egymásra következő versekben, s az egyes fragmentumok egyre távolabb kerülnek egymástól, addig a szertelen rímek által teremtett ritmus egyre inkább elengedve a szavak béklyóját, mind határozottabban egy zenei alakzattá kezd összeállni. A folyamat csúcspontja a *Jön a Rettentő* című vers, melynek végkifejlete erősen ritmizált, jelentés nélküli hangutánzó effektusokban oldódik fel („diri-dim-bum-bum diri-dim-bum-bum/ diri-dim-diri dim-bum-bum...”).

A hangzás bővölete teszi mellékessé azt is, hogy számtalan olyan utalás van egyes versekben, mely a gyerekeknek nem valószínű, hogy kinyílik (pl.: „delfinszagú rokonság”, „odaadnám – de miért/országom egy kifliért?”, „száját tátja hiszen már/ az a delfin vizen jár” a *Napdelfinből*, vagy a Weöres kőbékájával indító kép: „kőbeka ül s néz – kábakő!/ koppan a kőkobak -/ üsd le hát idő hú bakó/ míg új kockát dobok” a *Bölcs ebiből*). Emellett a szövegek intertextuális mezejében számtalan gyerekmondóka („Hej, pacatánc, pacatánc,/ Pacasógor, mit kívánc?// Nem kívánok egyebet,/ Hogy egyem a begyedet“), gyerekdal („pacsatánc“), szólás-mondás („Kot-kot-kot-kot, tok-tok-tok -./ Minden napra egy titok!“), nyelvtörő („Mit kérsz, kárász, kis kárász,/ Mit báméskodsz, tán ráérsz?“) átírása is szerepel, mely kimondottan a gyerekbefogadót szólítja meg. Sőt, a naprakész olvasónak a „kék tőfűzetben élő pocakos pacahallal“ való találkozáskor bizonyosan Varró Dániel meseregénye jut eszébe. A jelentés egyébként is másodlagos szerepet játszik ebben a költészetben, hiszen az értelemadás általában csak utólagos. Igazán „mondani-valója” talán egyedül a „zöld daloknak” van, ahogy ő nevezi azokat a darabokat, melyek a természeti katasztrófák veszélyére és a környezetvédelem fontosságára hívják fel a figyelmet: ilyen pl. a *Kárász-hivogató*, a *Piranha*, vagy a *Vízafogó* („Vízafogó Duna-víz,/ Most zománcíz kátrányíz,/ Tisztítsuk meg izibe,/ Viza legyen vizibe!”).

Úgy gondolom, hogy összességében ezeknek a kortárs gyerekvers köteteknek nagy szerepük lehet abban, hogy eldöntsék, a megváltozott esztétikai kritériumrendszerben élő (a posztmodern nyelvi tapasztalatokat, illetve a neoavantgard poétikai technikákat integráló), általában alulretorizált, alsó nyelvi regisztereket is megjelenítő, gyakran ironikus beszédmódban megszólaló, mai technikai világunk kontextusába helyezett költészet képes lesz-e áttörni a gyerek-befogadókat is kontroll alatt tartó olvasói előítéleteken, vagy a *Cini-cini muzsika* sokadik kiadása lesz a 21. század gyerekköltészeti alapműve is? (Kérdezem ezt anélkül, hogy az említett antológia értékeit kicsinyíteni akarnám.) A kérdés nyitott, de annyi bizonyosan állítható, hogy a tanulmányban vizsgált művek mindegyike magas szintű kísérlete annak a vállalkozásnak, hogy a mai gyerek befogadó is kapcsolódási pontokat találjon a költészeti művek és saját világa között. A mindenki által ismert és elismert klasszikus gyerekköltészeti művekkel szemben előnyük lehet a kortárs referenciák megszólaltatása, a humor hangsúlyos (nem egyszer akár versszervező) szerepe, mely tényezők ráadásul tudatosan figyelmen kívül hagyják a korábbi diskurzusokat sújtó társadalmi „tilalmakat”. Emellett vonzó lehet bennük a tradicionális „felnőtt-gyerek” típusú „megosztási alakzat” egyre gyakoribb felbontása, illetve a hierarchikus szerepek felcserélése is – amennyiben hiteles gesztusokon alapul – s termékeny lehetőségeket láthatunk bennük a sajátos gyermeki gondolkodásmód és a még nem automatizálódott gyereknyelv megragadására vonatkozólag is.

Jegyzet

(1) Megállapítást nyert, hogy a gyerekirodalomként kezelt szövegegyüttes nem állandó, mibenléte kulturálisan programozott elvek szerint meghatározott, vagyis végkövetkeztetésként kimondható, hogy „gyerekirodalom az, amit akként kezelnek”. (Dobszay, 2004)

(2) A gyerekirodalom diskurzusain keresztül értelmezhető lenne az a folyamat is, hogy a szerző és kommentár nélküli mondókák, dajkarímek köréből a még mindig nagyrészt névtelen, vagy legalábbis nem kiemelt szerzői pozícióból megszólaló didaktikus gyerekköltészetből hogyan jutunk a ma már határozottan szerzői „presztizsértékkel” (Nemes Nagy Ágnes kifejezése) funkcionáló és a pedagógiai, illetve pszichológiai tudományterületekhez való besorolás után egyre inkább irodalomelméleti érdeklődésre is számot tartó gyerekköltészethez.

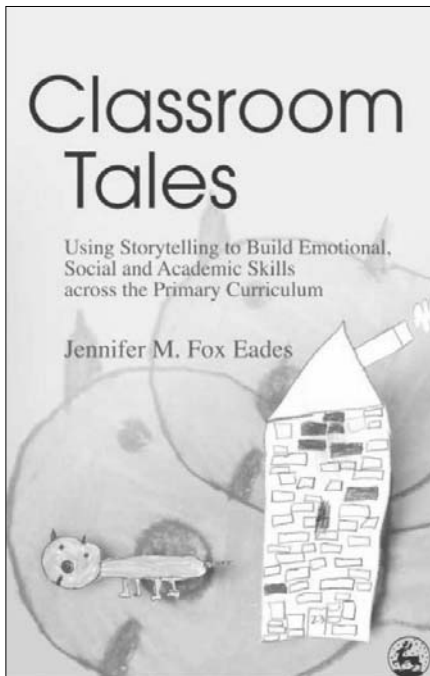
(3) Ki ne gondolna rögtön a szerzőre – főleg miután tudható, hogy barátai gyerekeinek, Hankának és Samunak ajánlotta kötetét – „de beazonosítása tulajdonképpen mellékes. Maga Kukorelly is több helyen reflektál a nyelv önállóan működtető mechanizmusára, illetve magára az írásfolyamatra. Például a *Kicsit majd kevesebbet járkálok* című kötetben (2001) „És nem teszek különbséget köztem meg a szöveg beszélője közt,/ a különbség, ez jéghideg törvény, magától áll be.” (Leírások (4)). (Egyébként Varró ugyanígy beleírja magát könyvébe.)

(4) Ez nemzetközi tendencia egyébként: külföldön tematikusan osztályozzák a gyerekirodalom termékeit, s a fent említett témaköröket mind alaposan körbejárták már.

Irodalom

Dobszay Ambrus (2004): Gondolatok a gyermekversek megközelítéséről. *Új forrás*, 2.
 Farkas Zsolt (1996): *Kukorelly Endre*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.
 Fenyő D. György (2003): Szilágyi Ákost kérdeztük. In: *Csodaceruza*, 11. 5–8.
 Fónagy Iván (2001): *A költői nyelvről*. Corvina Könyvkiadó, Budapest.
 Foucault, M. (1991): A diskurzus rendje. *Holmi*, 7. 868–887.
 Foucault, M. (2000): *A szavak és a dolgok*. Osiris Kiadó, Budapest.
 Foucault, M. (2001): *A tudás archeológiája*. Atlantisz Kiadó, Budapest.
 Gadamer, H. G. (1990): Szöveg és interpretáció. In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest.
 Kulcsár Szabó Ernő (1994): Poesis memoriae... In: *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*. Balassi Kiadó, Budapest. 190.

Kulcsár-Szabó Zoltán (1997): A líra (olvasás) lehetőségei a '90-es években. „Hangok, jelek” Kovács András Ferencről. In: *Az olvasás lehetőségei*. Kijárat Kiadó, József Attila Kör, Budapest. 140.
 Reményi József Tamás (2003): Megy a kezem. *Népszabadság*, március 14.
 Szegedy-Maszák Mihály (1995): Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről. In: *„Minta a szőnyegen”*. Balassi Kiadó, Budapest.
 Szigeti Csaba (1993): A himfarkas bőre. In: *A himfarkas bőre*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 205.
 Weöres Sándor (1993): A magyar gyerekvers. Gergely Ágnes beszélgetése Weöres Sándorral. In: Domokos Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 225.
 Weöres Sándor (1998): Levél Trencsényi-Waldapfel Imréhez 1944. február 11-én. In: Bata Imre – Nemeskéri Erika (szerk.): *Egybegyűjtött levelek*. Pesti Szalon, Budapest. II. 417–418.



A Jessica Kingsley Publishers könyveiből