

Fekete Richárd

Moncsipancsi és az utazás

ADALÉK A MAGYARORSZÁGI GYERMEKIRODALOM-KUTATÁSHOZ

Michael Ende *Gombos Jim és a Rettegett 13* című csodás regényének főszereplői, Jim és a Lukács [a masiniszta] egy gőzmozdonnyal járnak a tengert. Mikor találkoznak Moncsipancsival, a tengeri sellőhercegnővel, és el kell magyarázniuk neki a rejtélyes gőzmozdony működését, a következő beszélgetés zajlik le:

– Szóval ez a zógoz... vagyis mőzdozgony olyasvalami, mint egy gőzhajó, csak épp a szárazföldön használják.

– Igazán találó – ismerte el Lukács vidáman pőfékelve –, sőt egészen pontos megfogalmazás. Maga rendkívül okos, kis hölgyem.

A sellőlánka ismét elégedetten kacarászott, majd így szólt:

– Szóval akkor ez a hajó, ami egyáltalán nem is hajó, mégiscsak valami hajóféle! – mondta örvendezve és tapsikolva.

A tengeri élőlények ugyanis kissé egysíkúan, úgy is mondhatnánk, hogy vízi szemszögből nézik a világot. És persze nagyon nyugtalanítja őket, ha ebből a vízi szemszögből nézve valami nem teljesen érthető. De ha végül sikerül ezt a számukra érthetetlen dolgot „megvizsíteniük”, akkor egyszerűen igen megkönnyebbülnek tőle.

Moncsipancsi tehát tisztességes vízi élőlényként korlátozott tudással bír a szárazföldi járművek működéséről, ugyanakkor képessé válik arra, hogy a gőzmozdonyt beillesse a saját világvképébe. Pusztán meg kell találnia a fogalmi hasonlóságokat, tapasztalati tudás híján csúsztatnia egy kicsit, és megnyugszik. Az alábbi rövid eszmefuttatásban napjaink, illetve a közelmúlt hazai gyermekirodalmi kezdeményezéseit veszem számba az intézményrendszer és a belső irodalmi dinamizmusok alapján. A fókuszban elsősorban a gyermekirodalom aktív és leendő kutatói előtt álló lehetőségek és nehézségek állnak. Az intézmények, illetve a diskurzus felvázolásához bizonyos szempontból kifejezetten passzol Moncsipancsi és a gőzmozdony esete: a változásra való törekvés, az új tudás elsajátításának igénye, illetve a „megvizsítés” aktusa egyaránt jellemzi a közelmúlt gyerekirodalmát.

Magyarországon az utóbbi másfél évtizedben kiváló gyermekirodalmi kezdeményezések jöttek létre, ám a gyermekirodalom reflexiójának – ha úgy tetszik: módszeres kutatásának – még mindig vannak adósságai. Ez megítélésem szerint leginkább abból ered, hogy a politikai rendszerváltással járó irodalmi rendszerváltás során meglehetősen kis figyelem fordult a gyermekirodalomra. A rendszerváltás környékén – az úgynevezett „irodalomelméleti boommal” – több olyan olvasási stratégia áramlott be az országba, amely a biografikus (különösképp a marxista) értelmezési eljárást gyanúperrel kezelte. Mivel a gyermekirodalommal foglalkozó kutatók nagy része a kilencvenes években reflexből alkalmazta a korábban berögzült befogadási mintákat (és nem igazán érdeklődött újfajta megközelítésmódok iránt),

így a gyermekirodalomnak, sarkosan fogalmazva, nem is nagyon alakulhatott ki irodalomelmélete.

A nyilvánosság létmódjának a rendszerváltással járó változásából az is következett, hogy a korábban kevésbé artikulált eszmék tematizálása, illetve a színesebb szépirodalmi beszédmódok alkalmazása oly mértékben felszabadítóan hatott az azóta ismertté vált szépirókra, hogy azoknak [ismét sarkosan fogalmazva] nem is nagyon jutott eszükbe gyermekirodalmat írni. A gyermekirodalom kapcsán ráadásul tovább árnyalja a helyzetet, hogy az irodalmi nyilvánosság szocializmus kori szabályozása – ahogy arra Arday Géza rávilágított – jóval kevésbé érintette a gyermekirodalmat, mint az ún. felnőtt irodalmat.¹ Nem véletlen, hogy a rendszerváltást követő nagyobb gyermekirodalmi teljesítmények számba vételekor a kilencvenes évek kvázi vakfolt-nak tűnnek.

A gyermekpróza legfontosabb szerzői közül Lázár Ervin lényegében 1985-ig, *A Négyszögletű Kerek Erdő*ig bezárólag megírja a legnagyobb hatású műveit (a kilencvenes évek terméséből csupán *A manógyár* emelkedik ki). Janikovszky Éva esetében hasonló a helyzet. A rendszerváltást követő könyvei közül csupán a *Cvikkedli* illeszkedik inhereus módon az életmű legismertebb darabjainak sorába. Békés Pál gyermekirodalmi életművének szintén nem a rendszerváltást követő évtized a csúcsa. A *kétkézkes varázslóhoz* [1984] és *A Bölcs Hiánypótlóhoz* [2005] hasonló remekműként maximum *A Félőlényt* lehet említeni 1991-ből. Bálint Ágnes és Csukás István gyermekprózai életművének a krémje szintén egyértelműen 1989 előtt keletkezett, ahogy Szabó Magdáé is. A kétezres évek fordulóját követően viszont határozottan beindult a minőségi gyermekpróza gyártása. A meseregények közül Békés Pál már említett művén kívül 2000 és 2010 között jelent meg a *Szuromberek királyfi* Szijj Ferenc tollából, Darvasi László Trapiti-regényei, Berg Judit *Ruminijének* első három része, Péterfy Gergely *Misikönyve*, Lackfi János Kövér Lajos-kötetei, a *Csoda* és *Kósza Czigány Zoltántól*, illetve Bagossy László mesebeszédként jelölt sikerkönyve, *A Sötétben Látó Tündér* is.²

A gyermekköltészet terén nagyon hasonló a helyzet. A kilencvenes években a modernnek hívott magyar gyerekköltészet kanonikus szerzői közül csak kevesen élnek: a legismertebb szerzők közül a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján hunyt el Kormos István, Zelk Zoltán és Tamkó Sirtó Károly, a rendszerváltás környékén pedig Weöres Sándor és Nemes Nagy Ágnes. A kétezres évektől viszont sorozatban jelennek meg a fontosabbnál fontosabb könyvek, a néhol műfaji és korosztályi tévesztésekkel bíró *Friss Tintál-tól* kezdve az *Aranysityakon* át az autonóm, egyszerűs gyerekverskönyvekig. Csak pár példát említve: Kiss Ottó *Csillagszedő Mária*ja, Tóth Krisztina *Álltságok* című kötete, Lackfi Jánostól *A buta felnőtt*, Kovács András Ferenctől *A Hajnali csillag peremén*, Kántor Pétertől *A kétszáz lépcső föl és alá* vagy frissebb, pár évvel ezelőtti példaként Kollár Árpádtól *A Milyen madár és Keresztesi Józseftől a Mit eszik a micsoda?* kivétel nélkül produktív módon tudtak hozzájárulni a gyerekköltészeti hagyományokhoz. A gyermeklíra kilencvenes évek-

1 Arday Géza, *Gyermektelen írók a diktatúra idején*, L'Harmattan – Könyvpont, Budapest, 2013, 9–22.

2 Gombos Péter, *A 21. század magyar gyermekprózája = Gyermekkönyvek vonzásában*, szerk. Gombos Péter – Lipóczi Sarolta – Pompor Zoltán, Pont, Budapest, 2011, 54–58.

beli minőségi lauffja a gyermekprózáéhoz hasonló: nem nagyon találni említésre méltó gyerekverskötetet.

A rendszerváltást követő gyengébb szépirodalmi termésnek persze nem csupán irodalmon belüli okai voltak. Ráadásul a gyermekirodalom-kutatás jelene előtt álló nehézségek azért sem írhatók le pusztán a kilencvenes évek következményeként, mert közben a gyermekirodalom – egyszerűen fogalmazva – elkezdte utolérni önmagát. Egyrészt javult a szövegminőség, másrészt elkezdett kiépülni az intézményrendszer. A kétezres évek első évtizedének közepe táján keletkezett a folyóirat-kultúrában tátongó úrt betölteni hivatott *Csodaceruza*, a legnívósabb címetek szállító gyerekkiadó pedig – a Móra kivételével – 2001 és 2012 között jöttek létre: időrendi sorrendben a Pagony, a Csimota, a Manó Könyvek, a Naphegy, a Vivandra, a Betűtésza, a Cerabella és a Libri Csoport részeként működő Kolibri. A felsorolás szépen mutatja azt is, hogy kiadói szempontból jóval kecsegtetőbb a helyzet, mint a folyóiratok terén. Ezt nagyban elősegítette az is, hogy az illusztrátorok és velük együtt a gyerekkiadók – részben a 2006-os Bolognai Könyvvásár hatására – vizuálisan is frissítették a könyvpalettát. Összességében elmondható, hogy a rendszerváltást követő években hirtelen zúdult a szakmára a szabadversennyel járó piaci keret, és a felocsúdáshoz jó másfél évtized kellett, ám az is igaz, hogy a felocsúdás leginkább a minőségi munka (egyben a könyvpiaci fejlődés) kezdeteként írható le.

A magyar gyerekirodalomból ugyanis a mai napig hiányzik több fontos szegmens: nem alakult ki a gyerekkiadók és az illusztrációkritika, általában hiányoznak a kielégítő alapvető kutatások, egyben továbbra is nagy igény volna egy olyan fórumra, mely módszeresen foglalkozik a gyermekirodalom-kutatással. Az utóbbi másfél évtizedben hosszabb-rövidebb időre létrejöttek ilyen platformok, ám ezek sajnos nem váltak hosszútávúvá. A rendszerváltással járó intézményszerkezeti változások során tehát nem épült ki az a fajta intézményrendszer, amire a szisztematikus és módszeres munkához nagy szükség volna, pedig Sándor Csilla, a később megalakult Magyar Gyermekirodalmi Intézet tervében, 2014-ben imponálóan foglalta össze, hogy az autonóm intézményrendszer miért is lehetne gyümölcsöző.³ Néhány összefoglaló igényű munka ugyan számba vette a fontosabb gyermekirodalmi intézményeket, de tulajdonképpen csak attitűdkérdésnek tűnik, hogy a funkcionáló intézmények összességét egy reményteljes történet elejeként állítjuk-e be,⁴ vagy egy folyamatos krízisben lévő szakma hősiességüké.

Jelenleg a kiadói aktivitást, illetve a Károli Gáspár Református Egyetem kiválóan működő „Gyermek- és ifjúsági irodalom” szakirányú továbbképzését leszámítva a fent említett Magyar Gyermekirodalmi Intézet, illetve az Ifjúsági és Gyermekirodalmi Centrum (IGYIC) képviseli a legmagasabb intézményi nívót, továbbá fontos kiegészítő tevékenységet végez a HUBBY, az OPKM, a HUNRA és az alkalmazott mesekutató (leginkább a Népmesekincstár-projekt és Metamorphoses Meseterápia Egyesület). Az IGYIC állami háttere és az utóbbi 3-4 évben észlelhető módszeres és koncepciózus építkezése komoly reményekre ad okot, legyen szó a Csimborasszó-projektről, a Both Gabi főszerkesztésében működő Mesecentrumról vagy a – HUBBY, Miklya Luzsányi

3 Sándor Csilla Mária, *Magyar Gyerekkiadó Intézet*, Fordulópont 2010/3., 48.

4 Ruppel Zsuzsanna, *A felnőttségé váló magyar gyermekirodalom*, Szépirodalmi Figyelő 2012/5., 53–62.

Mónika, illetve Bajzáth Mária közreműködésével kidolgozott – Vadlazac-program-sorozatáról. Az állandóságot biztosító programok mellett az alkalmi jellegű események is nagy hatással vannak a gyermekirodalomra. Magas nívót képvisel a 2019-ben indult Budapesti Illusztrációs Fesztivál, illetve a Nemzetközi Könyvfesztivál gyermekirodalmi szegmense, továbbá a tudománykultúra szempontjából kiemelt jelentőségű esemény volt, hogy a 2021. tavaszi OTDK Humántudományi Szekciójában első alkalommal rendeztek Gyerek- és ifjúsági irodalom tagozatot.

A teljesség igénye nélkül felsorolt kezdeményezések a kutató nézőpontjából is ígéretesek, ugyanakkor diszciplináris értelemben további nehézséget okoz a kilencvenes évek gyermekirodalom-kutatásának „irodalomtörténeti” öröksége. Egy szimptomatikus példával világítom meg, hogy miért tettem idézőjelbe az irodalomtörténeti kifejezést: a modern magyar gyermekköltészetet a rendelkezésre álló szakirodalom az ötvenes évek elejétől a rendszerváltásig három szakaszra szokta osztani. A hivatkozási alap az ezredforduló tájékán Komáromi Gabriella által szerkesztett és többek által írt *Gyermekirodalom*, mely egyrészt pontosan tudósít a gyermeklírás rendszerváltást megelőző évtizedeiről, másrészt jól mutatja a szakirodalommal kapcsolatos kétkedések okait is. A vonatkozó fejezet szerzője, Rigó Béla a modern magyar gyerekvers első fontosabb évtizedeként a minőségileg paradox módon működő ötvenes éveket jelöli, amikor a Rákosi-éra cenzurális működése miatt a gyermekirodalom kényszerpályáján mozgó költők (Nemes Nagy Ágnes, Kormos István) már alkotnak (az első *Vackor*-kötet például 1956-os), és amikor a kommunista ideológiát hordozó gyermeklírás még szintén termékeny időszakát éli. Rigó az 1960–80-as évek közé helyezi a második etapot, amit – megítélésem szerint helyesen – a magyar gyerekköltészet történetének csúcsteljesítményeként határoz meg elsősorban Nemes Nagy Ágnes, Weöres Sándor, Zelk Zoltán és Kormos István műveinek minősége, illetve a kultúrpolitika engedékenysége miatt. A '80-as évektől a rendszerváltásig tartó időszak a szerző értelmezésében inkább hanyatlásként mutatkozik, az évtized egyetlen hozományaként a svéd gyerekversek beszüremkedését említi Rigó Béla.⁵

Az idézett szövegrészlettel kapcsolatban egy probléma mindenképp felmerül. Úgy látom, a gyerekköltészeti kontextus felrajzolását és megítélését korrektül végezte el a szerző. Nemes Nagy Ágneset idézve a Rigó Béla által említett második időszakban a költészet presztízsértéke (értsd: elismertsége) és önértéke valóban azért tudott találkozni, mert olyan szerzők írtak gyerekverseket, akik kiemelkedően tehetségesek voltak.⁶ E szűk negyven év elbeszélésmódja viszont tünetértékű jelenségre világít rá. A kronologikus irodalomtörténeti elbeszélések létmódjából adódó leegyszerűsítések (a kiemelés-elfedés kettőssége, a kánonalakítási igény, az időkezelés, a konceptualizálás stb.) nagyon nehezen kivédhetők (ha egyáltalán kivédhetők), így a magam részéről nem foglalkoznék velük. Az érvelés és a konkrét szövegpéldák viszont más jellegű problémát vetnek fel. Egyrészt az látszik, hogy Rigó Béla narratíváját erősen meghatározza a költők recepciója. Mivel a gyerekköltészetükről nincs sok kritikai szöveg [és ami van, az sem túl acélos], ezért a felnőtteknek szóló lírájukkal kapcsola-

5 Rigó Béla, *A magyar gyermekvers fél évszázados jelenkora = Gyermekirodalom*, szerk. Komáromi Gabriella, Helikon, Budapest, 2001, 173–176.

6 Nemes Nagy Ágnes, *A gyermekversek minősége*, Könyv és Nevelés 1981/3., 96.

tos reflexiók kerülnek előtérbe. Nemes Nagy Ágnes gyerekírájáról értekezvén Rigó például a költő lírai életművének fogadattörténetét uraló „tárgyas költészetről” ír, ami a gyerekversek esetében nehezen indokolható.⁷ A recepció diszfunkcionális használata mellett a modern magyar gyerekversről alkotott narratíva a túlzott rajongás okán is problémássá válik. Zelk gyerekverseinek taglalásakor például a képalkotást emeli ki az értekező, a költő – néhol valóban pazar – szövegszervezésére viszont a *Sírály*ból hoz példát, aminek azon kívül semmi köze nincs a gyerekköltészethez, hogy páros rímű nyolcasban (tehát kedvelt mondókaformában) íródott.⁸ A *Sírály* a magyar költészet egyik legsúlyosabb gyászszövege, a házastárs elvesztésének traumatikus elbeszélése, mániásan ismétlődő retorikával és erős indulatossággal írt – 82 négy soros strófából álló – nagyvers. Nem gyerekvers.

A fenti gondolatmenet egyáltalán nem azt a célt szolgálja, hogy megpróbáljam érvényteleníteni a korszak gyermekírájának elbeszélését (főleg, hogy az 1960–80-as évekre vonatkozó alapállítással mélyen egyetértek). Az utóbbi tíz évben viszont, amióta a szekszárdi tanítóképzőn a leendő tanítóknak gyermekirodalmat tanítok, folyamatosan hasonló jelenségekkel találkozom. A gyermekirodalom szintetizáló igényű szakkönyveinek az idézett kötet az alapja. A magyar tanítóképzés hagyományainak megfelelően ilyen jellegű kötetek legtöbbször főiskolai (az intézményszerkezeti változások miatt most már inkább egyetemi) jegyzetként funkcionálnak, olyan szerzők tollából, akik egyébként is tanítják a gyermekirodalmat. A rendelkezésre álló jegyzetek általában úgy működnek, hogy az 1999-es kötet alapállításait átveszik (maximum árnyalják), illetve részben, a szerzők kutatói érdeklődésének megfelelően bővítik. Így tartalmaz például nagyon korrekt fantasy-fejezeteket, illetve a szerzők által részletesen leírt meseregény-konceptióra alapozva életkori olvasmányajánlást Bárdos József és Galuska László 2013-as kecskeméti könyve [*Fejezetek a gyermekirodalomból*]. Mindazonáltal az ő munkájukat is a műfajelméleti, illetve a szerzőelvű megközelítésmód szervezi, ami egyáltalán nem baj, csak a többi jegyzet ismeretében nem is túl izgalmas.

Ennek a fajta anomáliának a gyakorlatban az a következménye, hogy az egyetemi kurzusokon az előadók vagy elmondják a szintetizáló szövegekben leírtakat, vagy a saját ízlésüknek és preferenciáiknak megfelelően megpróbálják felülvizsgálni azokat. Utóbbi megoldásnak legalább annyi előnye van, hogy a kritikai gondolkodás klasszikus bölcsészkompetenciáját erősíti a hallgatókban, a szövegdiskurzusok felmutatásával viszont ezt a fajta gondolkodásmódot nem tudja megtámogatni, mert egymással érdemben vitatkozó szakirodalmak egész egyszerűen nincsenek. Persze, hogyan is lehetnének egy olyan közegben, amelynek az önreflexív irodalomelmélete ki sem alakulhatott?

A kérdés, úgy látom, még távolabbra vezet. Egyrészt felmerül, hogy ilyen feltételek között egyáltalán érdemes-e irodalomtörténészkedni, pontosabban: jól körülhatárolt fogalmi és módszertani (lényegében irodalomelméleti) keretek nélkül lehet-e jó irodalomtörténetet írni? A kérdést persze könnyű megválaszolni, de ennél jóval fontosabbnak tűnik, hogy ilyenfajta módszerességre csak kivételes esetekben mutatkozik igény a kutatók körében: szoros értelemben irodalomról szóló, tisztessé-

7 Rigó, *l. m.*, 186.

8 *Uo.*, 188.

gesen reflektált elméleti alapú szövegeket Kérchy Anna, Lapis József, Lovász Andrea és Gesztelyi Hermina tollából lehet olvasni. Ez persze nem jelenti, hogy ne lennének kiváló kutatók és kiváló könyvek Hermann Zoltántól kezdve Petres Gabriellán át Pompor Zoltánig, az elméleti módszeresség viszont – mely a saját irodalomelméleti prekonceptiók kritikai kezelése által képes mintát nyújtani – kevésbé jellemző (ilyen szempontból örvendetes az illusztrációelméletben Varga Emőke és Révész Emese munkássága).

Az intézményrendszer, illetve a módszeresség hiányával együtt járó tudományelméleti frusztráció szintén gátként működik. Aki járt már gyermekirodalmi konferencián, tapasztalhatta, hogy nem egyszerű kötelező közhelykörről van szó, hanem általános kutatói közhangulatról. A magam részéről a gyermekirodalom történetének műfaji és szerzői szempontból történő, meglévő megírási kísérleteit egyszerűen kisebbségi komplexusból adódó megfelelési kényszernek látom (monografikus alapon Pompor Zoltán Lázár-könyve a legkomolyabb kivétel). Ugyanazon mechanizmusok alapján működnek ezek a narratívák, mint például a régi akadémiai irodalomtörténet, csak épp jóval sommásabban, kevésbé részletgazdagon és arányaiban sokkal több asszociációval. A kisebbségi komplexus az élőszóbeli diskurzusokból is látszik, a megfelelési kényszer pedig a – jobb kifejezés híján – felnőtt irodalomról szóló nagytörténetekhez hasonló (és egyébként tényleg reflektálatlan) narratívák alkalmazásából.

A gyermekirodalommal való foglalkozás során egy sajátos szempontrendszer kialakítása tűnik célszerűnek. A gyermekirodalom, illetve a gyermek- és ifjúsági irodalom működésével foglalkozó alapszövegek legtöbbször már fogalmi szinten alapvető problémákról tudósítanak a „gyermek” meghatározásától kezdve a „gyermek és ifjúsági irodalom” egybevonásáig vagy épp elkülönítéséig.⁹ A Komáromi-féle *Gyermekirodalom* definíciója szerint például olyan irodalomról van szó, amely a nemzeti irodalom része; amely sajátos témákkal és szerkezettel bír, de saját eszközökkel nem rendelkező alkalmazott irodalom; és amelynek a gyermek a címzettje és a fogyasztója.¹⁰ A szintetizáló igényű meghatározás sem problémamentes. Sok felnőtt olvas kedvtelésből (vagy épp szülői gyakorlatból adódóan) gyermekirodalmat, sőt, számos olyan gyermekirodalmi alkotás létezik, amely felnőtteknek íródott és kvázi használati instrukciókat tartalmaz. Strukturális szempontból nem látok nagy különbséget egy gyerekeknek készült alkotás és egy nem gyerekeknek készült mű lehetőségei közt. A jó gyermekirodalommal kapcsolatos alapkritériumok például nagyon sok esetben működésképtelenek. A jó gyerekvers leírása kapcsán biztonsággal állítható, hogy Szabó Lőrinc Lóci-verseinek alig-rímei¹¹ egyáltalán nem felelnek meg a csengő-bongó esztétizmusnak, Kiss Ottó svéd gyerekversei pedig még annyira sem [ráadásul sok esetben fogalmi szinten maradnak vizuális láttatás nélkül], de Kormos István *Vackor*-sorozatának didaktikusságát sem nevezhetjük mintajellemzőnek [a nonszensz költészetről nem is beszélve]. Végül csak arról lehet szó, hogy a gyermekirodalmat tisztán irodalmi megközelítésmóddal nem igazán lehet leválasztani a nem gyermekirodalomról. A következtetés ennek megfelelően

9 Arday, *I. m.*, 23–33.

10 Komáromi Gabriella, *Mi a gyermekirodalom? = Gyermekirodalom*, 7–11.

11 Lengyel Balázs, *Kettős arckép [Szabó Lőrinc Babitsról a Tücsökzenében]* = *Uő, Zöld és arany*, Magvető, Budapest, 1988, 181.

az lehet, hogy olyasfajta alkalmazott irodalomról van szó, mint például a biblioterápia esetében [alighanem nem véletlenül lett a gyermekirodalom kitüntetett pontja a meseterápia]. Ennek tükrében még inkább paradoxnak tűnik az irodalomtörténeti szemlélet érvényesítése.

Keresztesi József híres, Janikovszky Éváról szóló, recenzióknak indult cikkében már 2011-ben komolyan tematizálta a problémát. Két, egymással szorosan összefüggő alapállítása szerint a gyermekirodalom-kritika akkor tudna legitim módon működni, ha lenne önálló kritikai nyelve, és ha ezt a nyelvet nem csupán az irodalomtudomány, hanem a pszichológia eszköztárának segítségével hozná létre: „A gyerek számára ugyanis a művészet elsősorban nem kulturális, hanem pszichológiai tény. Az értékek és fogalmak bonyolult hálója, mely a kultúra szövetét alkotja, az ő számára még nem eleve adott, s ennél fogva a műalkotás sem arra szolgál, hogy elhelyezze ebben a hálóban, esetleg továbbcsöze-gazdagítsa azt. [...] A kritikai gyakorlatban érvényesíteni kell azt a belátást, miszerint a gyermekirodalomról szólva nem csupán az irodalmi szöveg poétikájával, hanem egy igen speciális pszichológiai hatásmechanizmussal is számot kell vetnünk.”¹² Hasonló következtetésre jut Vojtek Sándor is, mikor a *Lehet-e gyerekregényt értelmezni?* című, *Ruminiről* szóló dolgozatában a gyerekirodalmat két szempont alapján különíti el a nem gyerekeknek szóló irodalomtól. Az első állítás szerint a gyerekeknek szóló szövegeket nem igazán lehet többféleképpen értelmezni, a második állítás pedig azt hangsúlyozza, hogy a gyerekirodalom a szórakoztatás mellett hangsúlyosan hasznos is kíván lenni, azaz nevelni akar.¹³ Mindkét állítás a Keresztesi által meghatározott pszichológiai megközelítést erősíti. A polarizált világrendet preferáló befogadói észlelés [amit gyakran gyermeki percepciónak hívunk] a határozott, egyjelentésű értelmezéseket támogatja a cizellált magyarázatok helyett. Az interpretációk korlátozása az irodalomesztétika vagy épp az irodalomtörténet területére szűk értelmezési kereteket hoz létre [arról nem beszélve, hogy a monodiszciplinaritás – az örvendetes kivételek dacára – még mindig irodalomtudományi alapvetés]. A *hasznos és szórakoztató* irodalomfelfogás a gyermekirodalom esetében tényleg annyit jelent, hogy a kritikai szövegben jó esetben a nyelvi megformáltság, a műfaji kapcsolatok és például a fokalizáció alapfogalmai jelennek meg, a gyermekirodalmi szövegek hatásához viszont mélyen hozzátartozik az érzékiség, illetve az identifikáció – pszichológiai – alapfogalma. A szenzoros funkciók által vezérelt befogadásmódot legutóbb Lapis József alkalmazta a kortárs magyar gyerekköltészet poétikai lehetőségeinek számbavételekor,¹⁴ az identifikáció kérdésköre viszont – akár a narratív pszichológia, akár a recepcióesztétika eszköztáráról van szó – egyelőre kevésbé foglalkoztatja az értekezőket.¹⁵

12 Keresztesi József, *Janikovszky-jegyzetek*, Élet és Irodalom, 2011/31.

13 Vojtek Sándor, *Lehet-e gyerekregényt értelmezni? [Berg Judit: Rumini]* = <http://arkadiolyoirot.hu/index.php/6-gyermekirodalom/146-lehet-e-gyerekregeny-ertelmezni-berg-judit-rumini> [utolsó hozzáférés: 2023. 01. 30.]

14 Lapis József, *Challenge accepted – avagy a kortárs gyerek líra kihívásai* = <https://www.igyic.hu/esszektanulmanyok/challenge-accepted.html> [utolsó hozzáférés: 2023. 01. 30.]

15 A kultúratudományok szerszámosládája persze más lehetőségeket is tartogat a médiatudománytól az újhistorizmusig, ahogy arra 2021 végén Harmath Artemisz rámutatott, ld. Harmath Artemisz, *Mindenki valakié – a gyerekirodalom is? Egy fiatal intézmény vezetőjének jegyzetei* = <https://www.igyic.hu/esszektanulmanyok/mindenki-valakie-a-gyermekirodalom-is.html> [utolsó hozzáférés: 2023. 01. 30.]

A magyarországi gyerekirodalom-kutatás minden nehézség ellenére is halad. Ahogy én látom, egyre kevesebb „megvizesítés” zajlik, miközben megkezdődött az élő nemzetközi kutatási tendenciák adaptálása. Ettől függetlenül számos rejtélyes *jármű* közlekedik a gyermekirodalom tengerén, ami zavarba hozhatja a kutatókat, ám meggyőződésem, hogy az új technológiák (ha úgy tetszik: módszerek) megismerése és főleg alkalmazása Moncsipancsi kutatói percepcióját is alakítja, az attitűdjével együtt – és ez a korábbiaknál is jóval izgalmasabb utazást jelent.

Gesztelyi Hermina

Gondolatok a gyerekirodalom fogalmáról

A Budapest Bábszínház a 2014/2015-ös évadban választotta mottójául „A báb nem korosztály, hanem műfaj!” felkiáltást, amely a mai napig ars poeticaként szerepel a programfüzetükben, illetve használata általánosan elterjedt a bábszínházi – és remélhetőleg egyre inkább az azon kívüli – szcénában. E markáns hitvallás grammatikai nyomatékossá tétele – a tagadás és állítás szerkezete, valamint a felkiáltójel révén – még inkább kiemeli a benne megfogalmazódó paradigmaváltást. Igazán revelatív a bábszínházról műfajként gondolkodni, elszakadva az életkori felfogástól és a gyerek–felnőtt dichotómiától. Jó ideje próbálják ezt a gondolatot eljuttatni a szakemberek a köztudatba a gyerekirodalommal kapcsolatban is, ám még mindig gyakori a rácsodálkozás, hogy ezek a művek nem csak a gyerekkorúaknak szólnak. Ezen a területen is igen komoly elmozdulások történtek – különösen a 2000-es évek óta –, amelyek felsorolásától most eltekintek, hiszen sokan megtették már,¹ ám nem született hasonlóan deklarált, mottószerű megfogalmazás, amely segíthetné a(z) [újra]definiálást, kijelölhetné annak irányait és elősegítené a szemléletváltás elterjedését.

Azt a paradoxont sem lehet azonban elhallgatni, hogy a bábszínház és a gyerekirodalom egyaránt megteszi az életkori ajánlásait (mégiscsak korosztályhoz kötve így az alkotásokat), valamint mindkét esetben továbbra is döntően gyerekkorúak a befogadók – a felnőttkorúak pedig gyakran inkább kísérőként vagy közvetítőként vannak jelen. Hamar eljutunk ahhoz az alapvető dilemmához tehát, hogy miként határozzuk meg az alapfogalmakat, a továbbiakban elsősorban a gyerekirodalom-terminust. A definiálási kísérlet eleve kudarcra van ítélve, ha általánosságban szeretnénk valamit állítani a gyerekirodalomról, hiszen megalkotottságukban, beszédmódjukban

¹ Ld. Hermann Zoltán, *Előszó = Mesebeszéd – A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Mészáros Márton, Szekeres Nikoletta, FISZ, Budapest, 2017, 7–13.; Lapis József, *Szerkesztői előszó*, *Studia Litteraria* 2019/1–2, 3–8.; Baranyai Norbert, Gesztelyi Hermina, *Előszó = Őibeli játékoktól az iskolai játékmáig. Gyerek- és ifjúsági irodalom a közoktatás különböző szintjein*, szerk. Baranyai Norbert, Gesztelyi Hermina, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2020, 7–9.