

LOVAS ANETT CSILLA**Mit olvasunk egyáltalán?**

Irodalmi crossover Fekete András és Grancsa Gergely

Kalasnyikov és Rózsafüzér című ifjúsági regényében

„[A]z egész olyan volt, mintha egy durván begombázott lakberendező összezavarodva nem tudta volna eldönteni, hogy templomot, görög szentélyt vagy múzeumot akar összehozni”¹ – az egyik főszereplő, Kala Gábor házának montázsszerű leírása Fekete András és Grancsa Gergely teljes szövegére is igaz lehet, amelyre a féktelen eklektika, a stílusok, regiszterek, műfajok közti határok megsértése jellemző. Másfelől az ajánlott életkor (16+) határait is átlépi a regény: számos olyan alkotásra utal, amelyek megidézésével elsősorban a felnőtt olvasóközönség előismereteire számít. A szöveg folyamatos határsértő gesztusait a crossover eljárások felől érdemes vizsgálni. Benyovszky Krisztián megfogalmazásában „az irodalmi crossover a narratív világalkotás egy sajátos módja, mely korábbi fikciós világok elemeinek, elsősorban szereplőinek kiválogatásán és újracsoportosításán alapul. Az elbeszélő szépprózán kívül a képregényekben, a mozi- és tévéfilm különféle műfajaiban, illetve a számítógépes játékok közegében is elterjedt, jellemzően határsértő fikcióképző eljárás. A szerző azzal, hogy kiszakítja a szereplőket ismert, megszokott környezetükből, és áthelyezi őket egy új, többé vagy kevésbé szokatlan milióbe, fellazítja az egyes zárt és önálló történetvilágok határait, és ezzel azok részleges fúzióját idézi elő.”² Benyovszky továbbá megjegyzi, hogy a fogalmat más értelmezésben olyan művek jelölésére is használhatjuk, amelyek korosztályi határokat lépnek át: az eredendően gyerekeknek vagy kamaszoknak szánt szövegek a felnőttek körében is népszerűvé válhatnak, vagy fordítva, a felnőtteknek szóló szépirodalom találja meg olvasóközönségét a fiatalok körében; ilyen értelemben a crossover az all-age irodalom vagy a duplafedelű könyvek szinonimájaként is használható. Rachel Falconer még tovább tágítja a definíciót: mivel az életkori határok állandó újrafogalmazásnak vannak kitéve (például kisgyermek vagy kilenc és tizenégy év közötti; fiatal felnőtt vagy felnőtt), ezért a crossover jelző vonatkozhat az elbeszélői kommunikáció különböző aspektusaira is: a szerzők és a szövegek közötti kapcsolatra, a szövegek belső tulajdonságaira, vagy a szövegek és az olvasók közötti kapcsolatra és így tovább.³ Ebben a tág értelemben a crossover a médiumok közötti átjárhatóságot is jelölheti. Minként Rachel Falconer is utal rá, az all-age és a crossover nem pontosan ugyanazt a jelenséget fedi: az utóbbi szóban benne foglalhatik valamiféle határátlépés, akár határsértés is.

A *Kalasnyikov és Rózsafüzér* több tekintetben is crossover szöveg: több korosztályt is megkísérel megszólítani, és más szövegek, filmek, (pop)kulturális alkotások szereplőit emeli át a saját világába. A határsértéssel együtt jár az olvasó folyamatos elbizonytalanítása: a regény több eljárásán keresztül is felveti a kérdést, ami az ifjúsági irodalomnak az irodalmi intézményrendszeren belül elfoglalt helyével kapcsolatban talán leggyakrabban felmerül: „magas” irodalomnak vagy inkább szórakoztató irodalomnak számít-e ez a szöveg? Ezt a kérdezési irányt jelöli ki a könyv alcíme is (*ponyvaregény*), amely egyúttal a könyv egyik leghangsúlyosabb popkulturális utalását, Tarantino azonos című filmjét is felidézi – mintha a rendezőhöz hasonlóan a szerzőpáros is „hozott anyagból” dolgozna, a kollázs-szerűen egymás mellé helyezett idézetekből (és azok kontextusaiból) egy új, eredeti alkotás jön létre. Ahogyan arra Takács Lajos tanulmánya rámutat, amelyben a képmutogatás hagyományát⁴ a ponyvairodalom terjesztésével kapcsolja össze, a magyarországi ponyvairodalom egy része tulajdonképpen már a 19. században háromféle médiumon keresztül jutott el a befogadóhoz: az írott és hangzó szövegen, valamint a képeken keresztül. Ez a mediális komplexitás, ha más módon is, de ma is jel-

lemzi a populáris kultúrát. Ahogyan H. Nagy Péter fogalmaz: „a popkultúra különféle *médiumok* szoros kapcsolatára épül, ezért ha az egyikkel foglalkozunk, akkor a többivel is kapcsolatba kerülünk”.⁵ A popkultúra leírására tett kísérletek nagyrészt figyelembe veszik a médiumok kapcsolatát és azok átjárhatóságát is, amelyek vizsgálatához H. Nagy az interpenetráció (eredetileg szociológiai) fogalmának bevezetését ajánlja:

„Interpenetrációról (azaz kölcsönös áthatásról) akkor beszélünk, ha egy rendszer komplexitása egy másik rendszer felépítéséhez rendelkezésre áll, és fordítva, de úgy, hogy azok nem olvadnak össze. [...] Ez a modell alkalmasnak látszik a Storey-féle kontextusok működésmódjának leírására is, amennyiben a popkultúra és a vele kapcsolatba kerülő rendszerek különbözősége úgy marad meg, hogy azok egymásból is építhetnek. A popkultúra innen nézve olyan komplex rendszerként fogható fel, melynek működését számos más rendszer biztosítja, akár azzal is, hogy az elhatárolódást képviseli, vagy tagadja annak összetettségét.”⁶

A *Kalasznyikov és Rózsafüzér* is hasonlóan komplex rendszerként épül föl: egyszerre épít a mese, a kalandregény, a trash- és popkultúra hatásmechanizmusaira, szervesülnek benne a Szindbád-film és a ZS-kategóriás akciófilmek allúziói is, mindemellett a klasszikus szépirodalom egyes műveire is utal. Befogadását tehát intermedialis kontextusok szervezik.

„ÜRES” KARAKTEREK

Fekete András és Granca Gergely regénye egy a kortárs magyar ifjúsági irodalom leginkább felforgató alkotásai közül. Nemcsak a gyakran obszcén nyelvezet vagy a szerhasználat nyílt színrevitele miatt, hanem azért is, mert rendkívüli kreativitással vált hangszínek, regiszterek, műfaji kódok között, hogy a regény végére az addig megismert cselekmény szinte teljes visszavonásáig jusson el. A könyv ideális olvasói tizenhat év felettiek a kiadó ajánlása szerint; a regény főszereplői is tizenhat évesek,⁷ akik aktívan használják a közösségi oldalakat és a YouTube-ot, utóbbit nemcsak zenehallgatásra vagy videók nézésére, hanem tartalom feltöltésére is. Ha valamit nem tudnak, első dolguk beírni a Google-keresőbe vagy a Wikipédiára, okostelefonjuknak köszönhetően állandóan online vannak. Tizennyolc év alatt az alkohol még tiltott gyümölcs, de a baráti ivászatok során épp a határok feszegetése az izgalmas. A könyv rájátszik ezekre a – felnőtt szemszögből megképződő – sztereotípiákra, s a tizenhat éven felüliek nagy része magára ismerhet a regény hosszú kocsmatúrákat abszolváló hőseiben, akik gyakran posztolják is élményeiket. Az ironizáló-parodisztikus tendenciák a teljes regényt végigkísérik, így a kamaszok sztereotípiák mentén történő jellemzése egyben paródiaként is olvasható; a szereplők által működtetett nyelv és attitűd ezáltal egyszerre lehet ismerős a megcélzott olvasóközönség számára, de egyben elidegenítő is: „valóban ilyennek látnak minket a felnőttek?”

Ahogyan a szerzőpáros egy interjúban⁸ elmondta, először közösen kigondoltak egy történetet, majd felváltva írták a regényt, ebből adódóan nem tudhatták, mit fog lépni a másik, merre viszi tovább a cselekményt. Ennek ellenére kevésbé érződik, hogy két szerző dolgozott a szövegen, legfeljebb kisebb stiláris eltérések akadnak, ami részben abból is adódik, hogy a két történeteszl két különböző szerelmespárt állít elénk. Az egyik főszereplői, Kala Gábor és Nyikov Vera hobbizenészek, de számaik helyett YouTube-csatornájuk válik népszerűvé, ahova saját készítésű prank-videókat töltenek fel, amelyekben idegen embereket hoznak kínos helyzetbe. A másik cselekményszálban Rózsa Bíborkát és Füzér Richárdot ismerhetjük meg, akik az emberek keresztény hitre terelését tűzték ki célul, és térítői munkájukról ők is videodokumentációt készítenek. Első látásra nem is különbözhetne jobban a két páros, azon-

ban összeköti őket, hogy mindannyian átélnek valami megmagyarázhatatlant: Kaláék egy könyvesboltban videóznak, amikor az üzlet teljes személyzetével együtt két beszélő pegazust látnak leszállni az égből, Richárd és Bíborka pedig két, börtönben ülő rabbal beszélget, mikor megjelenik nekik Jézus, Szűz Mária, egy leprából felgyógyult szent alakja és egy tanárnő, Klári néni. Mindkét páros lencsevégre kapja a természetfeletti eseményt, de mikor újranéznék a videókat, már nem találnak semmit.

A regény karakterei bahtyini értelemben vett „meghatározhatatlan” szereplők.⁹ Bár mindkét párosnak van valamilyen karakteres sajátossága – Kala és Nyikov életszemléletét inkább a nihilizmus, míg Rózsa és Füzér világlátását a kereszténység orientálja –, mégsem válnak plasztikus, „hús-vér” karakterekké. Céljaikat az „örök emberi természet” feladatai szervezik: beszédes neveik sugallják, hogy az egyik párost az emberek üdvössége, a másikat viszont a minél több rajongó megszólítása, vagyis a dicsőség iránti vágy motiválja. A regény címe a párok vezetékneveinek összevonásából (Kala és Nyikov, Rózsa és Füzér) áll össze, mindegyik szó egy-egy tulajdonnévként, nagybetűvel szerepel a címben. A nevek „összeolvasztása” is azt sugallja, mintha nem párokról, hanem egy-egy személyről lenne szó – ezzel is nyomatékosítja, hogy „üres” karakterekkel találkozunk, akik akár ketten, akár egyedül vannak, nem rendelkeznek szilárd tulajdonságokkal. A szereplők a kalandregények hőseihez hasonló utat járnak be, számukra azonban a végkifejlet másféle sorsot tartogat, mint a „hagyományosabb” narratíva. A műfaj népmesei gyökerei csak korlátozottan érvényesülnek: a(z anti)hősök nem hagyják el otthonaik biztonságát, inkább csak megszokott köreiket futják (templom, plébánia, próbaterem, kocsmák), ellenben különféle próbatételekkel szembesülnek (a Rózsafüzér-szálban Ricsi gyakran hivatkozik arra, hogy Isten megpróbálja a hitüket), amelyek végül olyan végkifejletbe torkollnak, amelyben mindannyian győzedelmeskedhetnének a nehézségek fölött – az elbeszélő azonban megfosztja őket ettől a lehetőségtől.

KONTEXTUSOK

A kötet alcíme, ahogyan már említettük, nemcsak a ponyvairodalomhoz fűződő olvasói elvárásokra, hanem az azonos című Tarantino-filmre is utal. H. Nagy Péter a populáris irodalomban végbemenő popkulturális „klasszikusképződésről” a film kapcsán így fogalmaz:

„[H]a a tömegfilm történetére úgy tekintünk, mint különféle dramaturgiai szabályrendszereket és speciális hangulatszabályzó effektusokat kialakító zsánerek összességére, akkor láthatóvá válik, hogy az adott zsánerre jellemző eljárásokat meghonosító alkotások szintén elláthatók a klasszikus címkével. Sőt, érdemes továbbmennünk, ugyanis minden zsánért és klisérendszer (automatizálódott megoldásokat értve ez alatt) általában kulcsfontosságú szerzői filmek reflektálnak, melyek megújítják az adott műfajhoz való hozzáférésünket. Ha filmről (és filmtörténetről) van szó, akkor ez a jelenség nem tárgyalható korrekt módon például Quentin Tarantino említése nélkül. A *Pulp Fiction* csúcsra járhatja azt a technológiát, amely a megszokottat (a tömegkultúra bevett sémáit) ironizálja (a gengszterfilmtől kezdve a sportfilmen át a melodrámáig) annak érdekében, hogy rálássunk a történet-szervezés említett klisészerű zsákutcaira, és azokra a kanyarokra, kacskaringókra is, melyek éppen ezeket teszik meg- vagy kikerülhetővé. Mindez nem volna lehetséges a popkultúra archívumának aktualizálása és a tömegkultúra illékony elemeinek destrukciója nélkül. (És még nem is beszéltünk arról, hogy mi van a táskában[.]”¹⁰

Miként a *Ponyvaregény* című film, úgy a *Kalasznyikov és Rózsafüzér* is többféle módon forgatja fel a hagyományt, illetve saját műfaji kódjait. Ez a törekvés már a címlappal elkezdődik: a borító

egy rongyosra olvasott könyvet imitál, rajta fekete, sárga és piros színekkel, ezzel felidézve a *Pulp Fiction* ikonikus Uma Thurman-plakátjának színvilágát, „rontott” textúráját és tárgyi környezetét (mindkét képen látható fegyver). Míg a plakáton piros háttér előtt olvasható a sárga felirat, addig a kötet borítóján épp fordítva – mintha ez a megoldás is utalna a történet „kifordítottságára”. A jobb alsó sarokban megbújik a Tilos az Á Könyvek logója, ami azt sugallja, hogy a szöveg átment a (jobb) kiadók gyakorlatában szükséges szerkesztésen, korrektúrán, tehát professzionális csapat van mögötte, a kötet külleme mégis az „alsó polcos” irodalmat idézi. Bár számos példa van akár a gyerek- és ifjúsági irodalomból is arra, hogy egy művet ketten jegyezzenek, azért mégsem ez a megszokott, formabontó tehát a két szerzői név megjelenése is. Emellett a *ponyvaregény* alcím maga is ironizáló, eltávolító gesztus, amely önbejelentő jelzés is egyben – a borítóval együtt azt az előzetes elvárást hívja elő, hogy valamiképpen a műfaj paródiáját fogjuk olvasni.

A történetstruktúrában is számos ironizáló eljárással találkozunk. Az elbeszélő gyakran elidőzik olyan apró, a cselekmény előrehaladását illetően nem túl jelentős részleteknél, mint egy fiktív film ismertetése (*Vadzsuksizijov Ének a tevéért* című filmjéről nem találtam egyéb referenciát) vagy egymondatos mellékszereplők foglalkozásának leírása (egy öreg hölgyről teljesen mellékesen kiderül, hogy a kerületi Gyermekjóléti Szolgálat tiszteletbeli elnöke). A történet egyik lehetséges tétje, a természetfeletti események magyarázata azonban mellékessé válik – a fiatalok minden mással foglalkoznak, csak ezzel nem. A regény ezen a ponton kapcsolódhat a „vallási szempontból releváns gyerekirodalomhoz”¹¹ annyiban, hogy ez esetben annak újragondolását olvashatjuk. Ezekben a művekben jellemzően az Isten–ember kapcsolat válik hangsúlyossá, a regény is gyakran emlegeti Istent különféle kontextusokban: Kala és Nyikov cselekményszálában (obszcén felhangoktól sem mentes) baráti beszélgetésekben merül fel Isten fogalma, a Rózsa és Füzér szemszögéből írt fejezetek pedig azt mutatják meg, hogyan próbál két fiatal Isten nevében térítőmunkát végezni – e történetzál egyik kiemelt helyszíne a templom, ahol Mihály atya szolgál. A fiatalok különbözően gondolkodnak vallási kérdésekben, és négyük párbeszédeiből, töprengéseiből egyfajta skála is kirajzolódik: Ricsi a keresztény prédikációk paneljeit (bűn és kegyelem viszonya, az üdvösség elérésének lehetőségei, a kárhozat fenyegetése és így tovább) mondja fel, az ő „kánaáni nyelve” áll legközelebb a paródiához. Bíborka is közel áll a „dogmatikus” vallásértelmezéshez, de már képes arra, hogy megkérdőjelezzen stabilnak tűnő igazságokat. Gábor a regény vége felé kezdi el olvasni a *Bibliát*, neki egyelőre csak kérdései vannak, válaszok nélkül. Végül Vera a leginkább távolságtartó, ami az Istennel kapcsolatos témákat illeti. Négy fiatal, négyféle hozzáállás, amelyek az olvasóban is felvethetnek bizonyos vallási dilemmákat, a regényben viszont csupán a „kereszténynek” és az ebből a perspektívából „világinak” tartott beszédmódok felidézése történik meg, a válaszkérés valós szándéka nélkül. Ezen a ponton érdemes Bahtyinnak a komoly-nevettető irodalomról szóló fejtegetéseihez fordulnunk – ugyanis bár a kalandregényként történő olvasásmód nem működik maradéktalanul, úgy gondolom, a regény a Bahtyin által felállított kritériumok szerint a karnevalizált irodalom¹² egyik izgalmas kortárs példája lehet. A szüzsé rejtett tétje ugyanis egészen komoly: a transzcendensnek a létét kellene igazolni. Richárd és Bíborka elkötelezett katolikusok, ők Isten létezését nem, legfeljebb a kereszténység erkölcsi normáit kérdőjelezik meg. Vera szkeptikusan áll a kérdéskörhöz, míg Gábor egy idő után mindenhová magával viszi a *Bibliát*, társai gúnyos megjegyzéseivel kísérvé. A bibliai utalások a magas- és a popkultúra szövetét egyaránt átszövik, gondoljunk csak Samuel L. Jackson karakterének Ezékiel próféta egyik bibliai passzusát újrairó monológjára a *Ponyvaregény*ből. Miként a film, úgy a könyv is egy komoly tárgyat közelít meg komikus, olykor parodisztikus módon, ironikusan viszonyul az előzményekhez és a hagyományokhoz, valamint különféle irodalmi és filmes regiszterek keverednek bennük.

MÚFAJI HIBRIDITÁS

A regénynek az ifjúsági irodalomhoz, illetve az ifjúsági kultúrához mint hagyományhoz fűződő viszonya is ironikus. A kalandregények és kalandfilmek egyik népszerű változata, az indiántörténet műfaja például Ricsi, Bíborka és segítők, Mihály atya közös látomásában idéződik fel, amely először egy indiánfilm részletének tűnik, majd egy szurreális, horrorisztikus látványba torkollik (mindezt egy templomba helyezve). Az indiántörténetek hazánkban a 20. század második felében az ifjúság kedvelt szórakoztató tartalmi voltak, könyv és film formájában egyaránt, a kortárs kamaszkultúrában azonban a horror, az erőszakos tartalmak fogyasztása vált meghatározóvá; a jelenet tehát olvasható úgy is, mintha a fiatalok befogadói attitűdjének, kedvelt tartalmainak változását képezné le. A *Kalasznyikov és Rózsafűzér* emellett egy másik, a rendszerváltás előtt népszerű műfajhoz, a vakációs regényekhez is köthető. Ennek egyik legismertebb képviselője Csukás István, akinek *Keménykalap és krumpliorr* (1973) című regénye maga is műfaji hibrid, egy vakációs regénybe oltott detektívtörténet. Miként Csukásnál, a cselekmény nagyobb része Fekete és Granca regényében is a vakáció idején játszódik; idill helyett azonban a következőket olvashatjuk a nyári szünet kezdetéről:

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

A fanyar ironia mögött a szövegben megjelenített generáció bírálata is hangot kap, nem egy idealizált gyermek- vagy kamaszképpel találkozunk. A vakáció nem a közös, vidám kalandok időszaka, mint a legtöbb vakációs regényben:¹³ a *Kalasznyikov*-szálban bulikkal, szexszel és drogokkal mulatják az időt a fiatalok, míg a *Rózsafűzér*-szál hősei köztörvényes bűnözőket próbálnak megtéríteni „a cél szentesíti az eszközt” mondás jegyében pornóújsággal, vodkával és fűvel. A kortárs mű ezáltal a vakációs regényről való tudásunkat, az ahhoz fűződő olvasói elvárásainkat egyszerre megerősíti és újrendezi: a vakációhoz társított gondtalanság, az iskola nyugjaitól történő szabadulás, a szórakoztató kalandok ígérete Fekete és Granca regényében is megjelenik, de nem társul hozzájuk az a derűs, önfeledt, optimista világszemlélet, ami a műfaj korábbi darabjaiban megfigyelhető. A szórakoztató irodalomra a kezdetektől fogva jellemző a hibriditás és (egy idő után) a bűnügyi történetek túlsúlya.¹⁴ Büntényekből itt sincs hiány, sőt: a cselekmény egy óriási lövöldözésbe torkollik egy bankban, ahol mindenki meghal, majd Klári néni, Fűzér Richárd matematika–fizika tanára támasztja fel a halottakat a *Brian élete* című film leghíresebb dalával: „Always look on the bright side of life...” A lezárás az ifjúsági regényekre jellemző happy end-konvenció paródiájaként is olvasható (bár inkább csak egy közepesen sikerült geg).

SZINDBÁD ÉS KALASNYIKOV

A regény nemcsak a szórakoztató alkotások, hanem a magaskultúra területéről is válogat. A Huszárik Zoltán rendezésében, Latinovits Zoltán főszereplésével készült *Szindbád* vendéglői jelenete – amely a magyar filmtörténet egyik csúcsteljesítménye – abban a kontextusban idéződik fel, amikor Kala és Nyikov egy olyan videót készítenek, amelyben Pablo

Escobar unokáinak adják ki magukat, és egy fényűző étteremben beszélgetésbe elegyednek a pincérrel, akit megtéveszt a két fiatal. A filmben Szénási Ernő által játszott Vendelin és a főhős párbeszéde lassan, komótosan halad, míg ki nem derül, hogy mindketten ugyanazt a nőt szerették; a regényben két fiatal beszélget Vendelinnel, hasonlóan ráérős modorban, és miként a filmben, úgy a könyvben is ez az egyik legterjedelmesebb jelenet. Mihail Bahtyin hangsúlyozza, hogy bármilyen műfaj, direkt nyelv célpontjává válhat a paródiának.¹⁵ A *Kalasznyikov és Rózsafüzér* jelen esetben egy kultikus magyar művészfilmet parodizál, olyan aspektusokat kiemelve, amelyeket az eredeti alkotás – formanyelvéből adódóan – nem mutathatott fel. Itt Szindbád mintegy megkettőződik, ezáltal még hangsúlyosabbá válik az eredeti hős valóságidegensége, olykor irreálisnak tűnő elvárásai. A párbeszéd nyelve is parodisztikus: az eredeti dialógus enyhe mesterkélttsége túlhajtottan modorossá válik, a távolságtartó, mégis valamiképpen meghitt, már-már baráti beszélgetés a regényben a bizalmaskodás határát súrolja. A kamaszok dikciója is felidézi a filmet („abból fogyasztanék el egy decinyit” – „Most már meginnék egy fél liter jó bort!”; „Óh, remek, az a másik kedvencem!” – „...kifejezetten a kedvencem” és így tovább), a Dictador rum Vendelin általi leírása, valamint az ételek bemutatása, továbbá a filmbeli Szindbád, illetve az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!* című novella főszereplőjének, Privát úrnak a megszólalásait is imitálja. Ugyan Krúdy Vendelinje csak néhány szóval utal a felszolgált ételekre, a regényben a pincér a vendégekhez hasonlóan, aprólékos részletezéssel jellemzi az italokat és ételeket.¹⁶ A paródia Gábor monológjában csúcspontot ér el: a fiú az egyszerű póréghagyma-krémlevest Klasszikus Vichysoisse-ként aposztrofálja a művelt és kifinomult vendég szerepét játszva, Vera (Manuela) menstruációjának emlegetése pedig világossá teszi, hogy az eredeti szöveg komikus utánzásáról van szó. Az elbeszélő megadja az intertextus megoldásának kulcsát is: „a hideg málnafelfújt olyan forró volt, mint Szindbád babájának szíve”. A Krúdy-novella végén kiderül, hogy Privát úr, Gáborhoz hasonlóan, szerepet játszott környezetében bosszantásában: azt állítja, ismerte azt a Patience/Paszziánsz nevű hölgyet, aki Vendelin szeretője volt, de „[p]ersze, nem volt igaz, amit Privát úr mondott, mert dehogy is ösmerte leánykorában Patience-ot, de valamivel meg kellett keseríteni ezeket a férfiakat, akik még enni tudtak és örvendeni tudtak egy méltatlan nő emlékének”.¹⁷ Mindezt a kortárs regény kapcsán így fogalmazhatnánk át: persze, nem volt igaz, hogy Gábor és Vera Pablo Escobar unokái, de valamivel meg kellett keseríteni a jámbor pincért és a „rohadtul puccos hely” gazdag vendégeit. Tulajdonképpen mindhárom szereplő célja a megtévesztés, ezzel együtt a polgárpukasztás. A jelenet a H. Nagy Péter által leírt popkulturális interpenetráció működését is jól példázza: két komplex rendszer, a film és a regény hat egymásra úgy, hogy mindkét rendszer megőrzi a saját szerűségét. Itt a film a maga komplexitásában áll a regény rendelkezésére, hiszen szereplőit, jelenetkezési technikáját és az adott jelenet modalitását is átdolgozza, újragondolja a szöveg. Ha a filmet a regény ismeretében tekintjük meg (akár újra), akkor a befogadói tapasztalatot árnyalni fogja mindaz, amit a szövegben olvastunk, és az éttermi jelenet a paródia felől is olvashatóvá válik. Mindeközben a regény a paródia eszközével a kamaszok számára is elérhetővé teszi az általuk feltehetőleg kevésbé széles körben ismert alkotást: míg a vajtűlű, akár felnőtt olvasó legkésőbb a pincér nevének említésekor rájön az intermediális utalás forrására, addig a fiatalabbakat nemcsak Vendelin, hanem az elbeszélő által megidézett Szindbád nevének említése vezetheti el a filmhez vagy akár a Krúdy-novellához – ez utóbbi esetben a megidézett filmjelenet befogadását árnyalhatja mindaz, amit a szövegben olvas.¹⁸ Mindez azért izgalmas, mert a kortárs ifjúsági regények szerzői jellemzően inkább olyan popkulturális, multimediális utalásokat működtetnek, amelyek által „becsalogathatják” a szövegbe a fiatal olvasókat, itt azonban ennek épp az ellenkezője történik: az írott szöveg ismerteti meg a (véltetően) ismeretlen audiovizuális alkotást, Huszárik klasszikusát a kamasz befogadóval.

ÖSSZEZÉS

A fentiek alapján világossá válhat, miért tekinthető több értelemben is crossover irodalomnak Fekete és Granca regénye. Szereplőket „utaztat”, határátlépő a médiumok közötti, valamint az életkori határok tekintetében (számos utalását, poénját inkább a felnőtt olvasók fogják érteni, például „a németalföldi festők lázálma”, „Hobóék előzenekara”), és crossover a műfaji határsértés értelemben is: számos regényműfajt megidéz, de szabadon bánik a műfaji kódokkal, és következetesen kibújik mindenféle műfaji besorolás alól. Az ironikus-parodisztikus olvasatot erősíti a regény zárlata, amelyből kiderül, hogy a szövegben valójában egy film cselekményét követhettük nyomon Késmárki Márkkal együtt, aki végül elégedetlenül csapja földhöz a DVD-t:

„– Hát ezt nem hiszem el, baszd meg! – üvöltött Késmárki Márk magából kikelve a laptopja monitorjába. – Hogy a picsába lehet ilyen filmet csinálni?! Ki beszél már így, mint ezek a faszok? [...] Rádásul nem is derül ki semmi az egészből! A végén kinyírnak mindenkit, aztán meg jön az a csaj, és mindenki énekelni kezd! [...] Sikerült elbasznia ezeknek a seggfejeknek két órát az életemből! Remek, csináltak egy teljesen értelmetlen filmet! Gratulálok! – azzal egy gyors mozdulattal kivette a meghajtóból a DVD-t, és hangos csattanással belevágta a tokjába. – Anya, anyaaaaaaa! – üvöltött le a szobája ajtajából a földszinten sertepertelő édesanyjának.

– Igen, kicsim?

– Már megint milyen szar filmet adtál? Komolyan, szívatni akarsz ezekkel a szarokkal, vagy mi? Hát az agyam kettéáll ezektől a baromságoktól!

– Sajnálom, kicsikém, azt hittem, ez tetszeni fog. Olyan vagány a borítón az a kép, meg azt írták, hogy ez nektek szól. A kamaszoknak. Bocsika, ne haragudj, picinyem!”

A lezárással újraértelmeződik, megváltozik a történet mediális regisztere, valamint a *ponyva-regény* alcímmel jelzett, a szöveg (gyenge) minőségét jelölő, bejelentő gesztus is megismétlődik, azonban ezúttal a kamasz befogadó felől. Innen olvasva a regény paródiájává válik mindannak, amit ifjúsági regényként (pontosabban az ifjúságnak gyártott, nekik célzott kultúráként) gondolunk el. A kortárs ifjúsági regények főszereplői jellemzően tinédzserek, akik komoly döntéseket hoznak, gyakran megoldhatatlannak tűnő problémákat oldanak meg a felnőttek asz-szisztenciája nélkül (vagy minimális segítségükkel); a szövegek gyakran építkeznek a pop- és/vagy a trashkultúra értelmezői kontextusaira, fordulatosak, izgalmasak, humorosak, és az olvasók szépirodalmi beavatódását is segíteni kívánják. Mindez igaz a *Kalasznyikov és Rózsafűzér*-re is, de leginkább travesztikus kifordítással. A kamaszok megoldandó problémái kisszerűek, az egyetlen fajsúlyos problémával, Isten mibenlétével csak ötletszerűen foglalkoznak; az utalások sok esetben nem létező kulturális termékekre mutatnak; a film nézője (aki implicit olvasóként is értelmezhető) a fordulatokról úgy vélekedik, hogy „még akció sincs, csak négy totál bekarmolt kretén!” Ami pedig az irodalomesztétikai akkulturációt illeti, nos, nem vagyok benne biztos, hogy találunk-e olyan kockázattűrő magyartanárt napjainkban, aki bevinne irodalomórára egy regényt, amelyben csak úgy röpködnek a válogatott trágárságok. A zárlattal még egy fricskát kap az olvasó – és vele együtt a gyermekeinek könyvet vásárló szülő, sőt talán egyenesen a teljes gyerek- és ifjúsági irodalmi könyvpiac is.

JEGYZETEK

¹ FEKETE András, GRANCSA Gergely, *Kalasznyikov és Rózsafűzér*, Tilos az Á Könyvek, Budapest, 2015, 95.

² BENYOVSZKY Krisztián, *Keresztül-kasul a szövegeken. Szempontok az irodalmi crossover meghatározásához*, Helikon, 2006/3, 388–389.

³ FALCONER, Rachel, *Crossover literature= International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. HUNT, Peter, Routledge, London–New York, 2014, 557–558.

⁴ Takács Lajos amellett érvel, hogy a képmutogatás nem önmagában álló szokás volt, hanem a képmutogatónál található röplapok terjesztésének egyik eszköze. E szövegek két részből álltak: az első rész prózában, részletesen ismertet egy-egy eseményt; a második pedig az eseményt összefoglaló pár strófás vers, amely a képmutogató énekszövegeként szolgált. A szövegben leírt eseményt egy nagyobb vászonlapra festett képsoporton ábrázolták, egy-egy képkocka a verses szöveg egyes strófáira vonatkozott. A képmutogató népes helyeken (például templom előtt, búcsún, vásárokon) jelent meg, a képet valamilyen állványra vagy bódéra akasztotta, a hozzá kapcsolódó szövegeket pedig egy ponyvára terítette. A képmutogató tehát egy személyben volt előadó és szövegterjesztő, a képmutogatás így átmeneti műfajjává válik: az előadó énekelve közli a híreket, történeteket, de ugyanakkor már kinyomtatva is árusítja őket. TAKÁCS Lajos, *A képmutogatás kérdéséhez*, Ethnográfia, 1953/1–4, 90.

⁵ H. NAGY Péter, *A popkultúra rétegei. Dance In The Dark = Poptechnikák. Komplexitás a népszerű kultúrában* (MA Populáris Kultúra Kutatócsoport monográfiák 3.), szerk. H. NAGY Péter, L. VARGA Péter, Prae, Budapest, 2022, 24. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶ *Uo.*, 30.

⁷ Az ifjúsági próza gyakori eljárása, hogy a szereplők közel egyidősek a megcélzott olvasóközönséggel, ezáltal felkínálva a karakterekkel való azonosulás lehetőségét.

⁸ URFI Péter, „Mindenkiben van kettősség, nem?“, Magyar Narancs, 2015. 12. 16., <https://magyarnarancs.hu/konyv/mindenkiben-van-kettosseg-nem-97349> [Letöltés dátuma: 2024. 09. 01.]

⁹ Bahtyin szerint a kalandszüzsé nem épít a meglévő személyes és társadalmi kapcsolatokra, hanem azok ellenében bontakozik ki; az összes társadalmi és kulturális intézmény, előírás, családi viszonyrendszer pusztán szituáció, amelybe az önmagával azonos ember belekerülhet. A kalandszüzsét véleménye szerint „az örök emberi természet – az önmegtartás, a győzelem és a diadal vágya, a birtoklási vágy, az érzéki szerelem – által diktált feladatok határozzák meg”. Elméletének középpontjában egyfajta „üres” karakter áll, aki különféle szituációkba kerül, amelyek megoldását az „örök emberi tulajdonságok” segítik vagy akadályozzák. Úgy véli, a kalandregények hősről nem lehet megmondani, ki is valójában: „[N]incsenek szilárd, társadalmilag tipikus és individuálisan karakterisztikus tulajdonságai, melyekből kialakulhatna jellemének, típusának vagy temperamentumának stabil képe.” Ha a főhősnek lenne meghatározott karaktere, az a kalandban rejlő lehetőségeket korlátozná, hiszen a kaland során bármi megtörténhet, a főhősből bármi lehet; egyfajta befejezetlen karakterként áll előttünk. BAHTYIN, Mihail, *A műfaj és a szüzsé-szerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben*, ford. SZÓKE Katalin = Uő, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Osiris, Budapest, 2001, 129.

¹⁰ H. NAGY, *A popkultúra rétegei...*, i. m., 22–23.

¹¹ Magda Motté a „keresztény gyerekkönyvek” terminust a „vallási szempontból releváns gyerek- és ifjúsági irodalomra” váltja fel, s három csoportra osztja a kérdéses korpuszt. Az elsőbe azok a könyvek tartoznak, amelyek „erkölcsi-egzisztenciális” mondanivalóval bírnak, általános emberi témákkal foglalkoznak. A második csoport az a fajta „vallásos irodalom”, amely nem kötődik kifejezetten egy valláshoz vagy felekezethez sem, de az emberi tapasztalatokat a transzcendens dimenzió felől értelmezi. A harmadik csoport „az explicit zsidókeresztény üzenetet közvetítő” könyveké, amelyekről Motté megállapítja, hogy gyakran didaktikusak, esztétikailag kevésbé értékelhetők. Vö. MOTTÉ, Magda, „ethisch-existentiell” / „transzendental-religiös” / „christlich”. *Dimensionen moderner Literatur für Kinder und Jugendliche = Gestatten: Gott! Religion in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*, hrsg. LANGENHORST, Georg, Sankt Michaelsbund, München, 2011, 146–157.

¹² Bahtyin a komoly-nevettető irodalom három sajátosságát ismeri fel. Elsőként kiemeli, hogy a művészi képstruktúrájának az „axiológiai-temporális” zónája változik meg gyökeresen, vagyis az értékekhez és időbeliséghez való viszony módosul. (Bahtyin szerint először az antik irodalomban történt meg a komolyság tárgyának epikus vagy tragikus távolságtartás nélküli ábrázolása a jelen idő szintjén. A mítoszok szereplői és a múlt alakjai szándékosan modernizáltak, és a még történő jelenben, a családi kapcsolatok kontextusában cselekszenek és beszélnek.) A második sajátosság szorosan kapcsolódik az elsőhöz: a komoly-nevettető műfajok nem a hagyományra, hanem főként a (még nem teljesen beérett) tapasztalatra és a fantáziára hagyatkoznak. A hagyományhoz való viszonyuk gyakran kritikus, sőt olykor cinikusan leleplező, tehát itt jelenik meg először a hagyománytól szinte egészen felszabadított, a tapasztalaton és a fantázia szabadságán alapuló kép. A harmadik sajátosság pedig a műfajok több-stílusossága és többszólamúsága. BAHTYIN, *A műfaj és a szüzsé-szerkezet...*, i. m., 135–136.

¹³ OZSVÁTH Sándor, *Helyzetjelentés az ifjúsági irodalomról*, Alföld, 1988/12, 83–93.

¹⁴ Vö. KATONA Imre, VOIGT Vilmos, *Ponyvairodalom = Magyar Néprajzi Lexikon 4. (N–Szé)*, szerk. ORTUTAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1981, 261.

¹⁵ „Az ilyen kifigurázás mintegy elszakítja a közvetlen megnevezést a tárgytól, különválasztja őket, és kimutatja, hogy a közvetlen műfajok nyelve – akár epikus, akár tragikus – mindig egyoldalú, korlátozott, nem meríti ki a tárgyat; a parodizálás a tárgy azon oldalainak érzékelésére ösztönöz, amelyek az adott műfaj, az adott stílus keretein belül nem mutathatók be [...], állandóan korrekciókat hajt végre a valóság talajáról, amely mindig lényegesen gazdagabb, és – ami a legfőbb – ellentmondásosabb és sokrétűbb, mint amennyit az emelkedett közvetlen műfaj magába fogadni képes.” BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A regény nyelv előtörténetéhez* = Uő, *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 231.

¹⁶ A Krúdy-szövegben Privát úr is átfogó ismeretekkel rendelkezik az ételekről, melynek hangot is ad: „Én például nagyon szeretem a csipős házimustárt, amelyet a jó gazdasszonyok otthon maguk készítenek, de nem velem meg a francia mustárt sem. Az angol mustár pedig a kedvencem. Elő a mustárokkal, Vendelin barátom, de

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

¹⁷ Uo.

¹⁸ Miként Mizsur Dániel felhívja rá a figyelmet, a kérdéses jelenet nem Szindbád-novellán alapul: MIZSUR Dániel, *Szindbád Vendelinnél. Az Isten veletek, ti boldog Vendelinek! című elbeszélés helye Huszárik filmjében*, Kalligram, 2022. február, 83–86.

GONDI MAGDOLNA, Tűz Keresztben II., 2024, akril, farost, 100x100 cm

