

VARGA EMŐKE

A látvány konceptualizálása

A CINEGE CIPŐJE ÉS ILLUSZTRÁCIÓI ÉRTELMEZÉSE

A prosperáló versszöveg

Móra Ferenc verse, *A cinege cipője* a magyar gyerekirodalom emblematisz műve. Több mint 100 éve tölti be – tankönyvekben, illusztrált könyvekben és újságokban, újabban pedig a mozgóképes médiában – az irodalmi nevelésre, a művészeti, az etikai, a szociális érzékenyítésre hivatott „alapszöveg” szerepét. A korosztálytól független kedveltség tartósságának nyilvánvaló feltétele és egyben eredője a mindenkori, a folyamatos szövegközlést lehetővé tevő oktatáspolitikai kánon léte és működése, ugyanakkor az is bizonyos, hogy olvasásszociológiai és recepcióesztétikai szempontból a filia okai ennél sokkal összetettebbek. Összefüggenek többek közt az irodalmi ízlést meghatározó kulturális és szociológiai jellemzőkkel, a történelem- és társadalom-szemlélet, a mentalitás- és gondolkodástörténet irányvonalait formáló kérdésekkel. Bár a jelen tanulmány a felsoroltaknál lényegesen szűkebb perspektívából kísérel meg az értelmezést – elsősorban a szövegre referáló képek (nyomtatásban megjelent illusztrációk) ikonikus teljesítményeit értékeli –, nem kerüli meg a pretextus interreferenciális szempontú, valamint a nyelvi orientációra fókuszáló bemutatását helyenként átható (szocio)kulturális kérdések felvetését sem. Innen tekintve azt kell hangsúlyoznunk, hogy *A cinege cipője* mint a magyar gyerekirodalom Weöres Sándor-i paradigmaváltása előtt bő három évtizeddel született, a huszadik század eleji poétikai kódok használatára épülő szöveg, ma is prosperáló: az állóképes multimediális reprezentációk (illusztrált könyv, leprellő, lapozó, kifestő és diafilm¹) mellett multimediális technomédiumokra hangolt adaptációk létrehozását is inspi-

¹ Az illusztrált közlések, melyekre a tanulmány a továbbiakban hivatkozik, a következők: MÓRA Ferenc, „A cinege cipője”, *Az Én Újságom* 23, 42. sz. (1912): 252. (ill. MÜHLBECK Károly); MÓRA Ferenc, *A cinege cipője* (Budapest: Polygon, 1991) (ill. KOHL Attila); MÓRA Ferenc, *A cinege cipője. Verses-dalok könyve az állatokról* (Debrecen: Aquila, 1999) (ill. BERA Károly); MÓRA Ferenc, *A cinege cipője. Gyereversek* (Debrecen: Tóth Könyvkereskedés és Kiadó, 2005); MÓRA Ferenc, *A cinege cipője* (Budapest: Móra, 2012) (ill. KESZEG Ágnes); MÓRA Ferenc, *A cinege cipője* (Szeged: Könyvmolyképző, 2015) (ill. SZŐNYI Gergely); MÓRA Ferenc, *A cinege cipője* (Kisújszállás: Pannon-Literatúra Kft., 2020); MÓRA Ferenc, „A cinege cipője”, *Csodacseruza*, 48. sz., (2010): 35. (ill. NEMES Aurélia); MÓRA Ferenc, „A cinege cipője”, in *Hétszínvarázs – olvasókönyv 2. osztály*, szerk. NYÍRI Istvánné, (Budapest: Oktatási Hivatal, 2020) 21. (ill. KISS Gábor Norbert); További állóképes kiadványok (kifestő és diafilm): MÓRA Ferenc, *A cinege cipője* (Budapest: Magyar Diafilmgyártó Vállalat, 1990), 20 diakép, (ill. PALÁSTI Erzsébet). MÓRA Ferenc, *A cinege cipője. The Titmouse's Shoes. Kifestő* (Budapest: Papius Book Könyvkiadó, 2012) (ill. RyDa). (A kiadványokat a teljesség igénye nélkül soroltuk fel.)

rálja, elérhető interaktív könyv² és animációs film³ formájában. A jelenkori értelmezésnek tehát nemcsak *A cinege cipője*-szövegek közlések és sokszorosításai mára szinte felmérhetetlenül nagy mennyiségével, valamint az ezekkel az adatokkal összefüggésben álló ismertséggel és népszerűséggel kell számolnia, de az illusztrációk figyelemfelkeltő szerepével, a képeknek a vers el- és befogadását megkönnyítő, illetve fokozó hatásával is. Köztudott ugyanis, hogy a gyermekirodalmi művek kulturális és könyvpiaci jelenlétét kvantitatív és kvalitatív szempontból is egyre inkább meghatározza a vizualitás, mely ugyanakkor nem jelenti evidensen a magas esztétikai értékek képek általi szolgáltatását, sőt, különösen a népszerű és közismert szövegek esetében figyelhető meg leginkább a vizuális sémák popularizálódása és kommercializálódása. Vajon az a tény, hogy e tendencia érvényesül *A cinege cipője* és illusztrációi interreferenciális viszonyainak tekintetében is, pusztán a hivatkozott kulturális kontextusból következik-e, avagy működésében bizonyos szövegimmanens jellemzők is szerepet játszanak?

Gyanakvásunk jogosságát egy másik, szintén ikonikus Móra-mű, *A didergő király* illusztrációira – mint az esztétikai minőség kérdésének ellenpéldáira – hivatkozva indokolhatjuk. A verses mese Kass János és Békés Rozi alkotta, a nemzetközi és a hazai szakmai közönség díjait elnyert illusztrációsorozatai⁴ ugyanis kétségtelenül bizonyítják a referencialitásba vont pretextusnak a képi sémák ellen ható ereje és kvalitásai meglétét. S noha e magas minőségű alkotások létezése korántsem jelenti azt, hogy a szóban forgó verses mese minden illusztrációja esztétikai és interreferenciális szempontból is minőséghordozó, *A cinege cipője* képi reprezentációinak vonatkozásában a mérleg – összességében, azaz a mennyiség tekintetében is – *A didergő király*-képek felé billen ki. E relatív egyensúlytalanság oka, úgy véljük, nem a két szöveg esztétikai-stiláris vonatkozásaiban keresendő, inkább olyan „külső” tényezőkben, mint a – könyvtárgynak mint materiális hordozónak a megformálására is kiható – szövegterjedelem és közlésmód. Praktikusan fogalmazva, ez egyrészt a több szöveg, több kép, kevés szöveg, kevés kép kiadói metódus alkalmazását, azaz *A cinege cipője* esetében, a nyolc rövid strófányi vers jellemzően egyoldalas, avagy pusztán szövegek közötti képpel történet együtt közlését jelenti: a vers leprellő-képsorozatba transzformálódásának megkezdődéséig (a kilencvenes évekig) jellemzően egyjelenetese az illusztrációk. Másrészt viszont a szövegterjedelem nem függetleníthető a nyelvi

² MÓRA Ferenc, *A cinege cipője* (Budapest: Móra – Bookr Kids, 2017) (ill. KESZEG Ágnes)

³ Lásd többek közt: MÓRA Ferenc – RADVÁNYI Balázs, *Cinege cipője* (Mese tv) <https://www.youtube.com/watch?v=5mrqQ8v6ws0>

⁴ MÓRA Ferenc, *A didergő király* (Budapest: Móra, 1980) KASS János rajzaival; MÓRA Ferenc, *A didergő király* (Budapest: Scolar, 2014) BÉKÉS Rozi illusztrációival; Az aranyplakettel (BIB, Pozsony) való kitüntetés alkalmából Kass Jánost a zeneművészek klubjában köszöntötték. (Hír) *Magyar Nemzet*, okt. 26. (1973) 6; Átadták a Szép Magyar Könyv 2014 verseny díjait. <https://ujszo.com/kultura/atadtak-a-szep-magyar-konyv-2014-verseny-dijait>.

orientáció bizonyos eljárásaitól, éppen nem azoktól a nyelvi perspektíválási eljárásoktól, melyek a mindenkori illusztrátor mint a vers reprezentálója mentális képeinek megképzésére közvetlenül is hatást gyakorolhatnak. E tekintetben ugyanis, mint ezt a továbbiakban a tér konceptualizása, a nézőpont, az időviszonyok, valamint a mozgás a térben kognitív metafora szempontjából bizonyítani törekszünk, a pretextus a mozgásdimenziók, az irányultság és a séma tekintetében határozott irányokat tartalmaz, míg a konkretizációk vonatkozásában jórészt szabad valenciákat. A versbeli történéseknek mind a minőségghordozó, mind a kommerszközeli, olykor a szövegtől elhajló vizuális narratívával is kibővített képsorozatokba történő „szétíródása”, úgy véljük, ezekkel a poétikai jellemzőkkel összefüggésben áll.

A téri konceptualizálás és a mozgásdimenziók

A *cinége cipőjének* a vizuális ábrázolhatóság és ábrázoltság vonatkozásában történő vizsgálata először is azzal a kérdéssel szembesíti az értelmezőt, hogy a versszöveg mint a kognitív struktúrák rendezését nyelvi eszközökkel megvalósító pretextus, jellemzően mi módon biztosítja a vizuális ábrázolásba is átvezethető képzetek létrejöttét? E kérdés megválaszolásával, az egyes aspektusok számbavételével, majd a vizsgálat irányának a megfordításával válik lehetővé azután annak taglalása, hogy az illusztrációk miképpen transzponálják a szöveg indukálta elképzelhetőket a láthatóba.⁵

Ahhoz, hogy egy kép, akár egy versben fikcionált látottság, mint *A cinége cipője* „tájképe”, képként jelenjen meg, előbb meg kell jelennie egy szemlélőnek, aki néz, megismer, strukturálja a látvány elemeit, aki konceptualizálja a dolgokat.⁶ Teheti ezt, mint a Móra-vers beszélővel azonos szemlélője, anonim és omniprezens nézőpontból, ahonnan nemcsak a tájat, a benne létező és mozgó figurákat, illetve azok cselekedeteit monitorozhatja, de láthatja mindazt, amit a tájat benépesítő lények. Mivel a beszélő – noha a dolgok közti összefüggések megértéséhez szükséges kontextust (bázist) a befogadói képzet számára elérhetővé teszi – a szemlélése eredményeit erősen szelektálja, a konceptualizált dolgokat (szereplőket) jelzőtlen főnevekkel szignálja (illetve általános jelentéstartalmú mellénevekkel, mint *kis, nagy, szomorú*),⁷ és

⁵ A tanulmány a kognícióelméleti kérdéseket elsősorban Bańczerowski koncepciójára támaszkodva tárgyalja. Lásd Janusz BAŃCZEROWSKI, „Az ábrázolás fogalma a kognitív nyelvészetben”, *Magyar Nyelvőr* 123, 1. sz. (1999): 196–205.

⁶ BAŃCZEROWSKI, „Az ábrázolás fogalma a kognitív nyelvészetben”, 197.

⁷ Sík Sándor Móra lírájáról általában szólva írja, hogy a költő „a legtisztább lírai eljárást” alkalmazza: „a tárgyat minden részletezés nélkül, egyszerű mondat formájában veti elénk”. Sík Sándor, „Móra Ferenc, a költő”, *Katolikus Szemle* 49, 1. sz. (1935): 32. E megállapítással egybehangzóan írja Borbély Sándor, hogy Móra „nem hivatkozik írásművészetével, nem halmozza a jelzőket, nem cicomázza a stílusát”. BORBÉLY Sándor, „Mondák, legendák, történelmi elbeszélések”, in *Gyermekirodalom*, szerk. KOMÁROMI Gabriella, (Budapest: Helikon Kiadó, 1999), 108.

a köztük lévő viszonyokról csak a téri séma legabsztraktabb szintjén informál – ezért, mint az alábbiakban ezt részletesebben is bizonyítjuk, a mentális képek megképzését bár direkt, valójában kevés támponttal segíti elő. Más oldalról fogalmazva, ez ugyanakkor azt jelenti, hogy az alakformálás részleteihez reprezentációs szabadságot biztosít.

A kontextus konceptualizálására vonatkozó jellemzők számbavételéhez célszerű „rekonstruálnunk” a szemlélő-beszélő által látott tájat, amely a figyelmi keretet adó „ablakból”⁸ tárul elé, és amelyben végrehajtja a táj (mint séma) konkretizációit, vagyis látatja, azaz megnevezi annak figuráit. Bár a látószög kiterjesztett voltáról a vers kezdete nem ad egyértelmű információt, feltételezhető, hogy a szemlélői tekintet a nyárvégi tájat széles ívben pásztázza. Erre két poétikai megoldásból következtethetünk. Egyrészt abból a konceptualizátori eljárásból, amely a tájat mint sémát nagyvolumenű, de legalábbis nagyobb kiterjedésű természeti „figurákban” konkretizálja: *szél, út*, illetve *nyár(vég)* (az időjárás változását makroszinten jelző évszakváltás), *fűzfafahegy* (fa teteje)⁹. Másrészt a vers fikcióreális világának a virtualitás (az elképzelt, a vágyott) irányába történő kinyitásából, azaz – a láthatóvá tétel szempontjából nézve a kérdést – a nézőpont mentális áthelyezéséből. A szemlélő-beszélő ugyanis nemcsak azt nevesíti, amit az „ablakból” közvetlenül lát, hanem azt is, amit a táj „főszereplő” figurája, a cinege elképzeli. Márpedig a cinege által elképzelt dolgok (útra kelés, elmenetel) vágykeltő voltának éppen a tér megnyílása, tágassága, átvitt értelemben maga a szabadság a forrása.

A vers 3. versszaka a nézőpont, illetve a szemlélői figyelem fókuszálásának a helye. A mozgás iránya ugyan nem következtethető ki, de az új lokusz nevesítődik: a cinege egy konkrét helyre, *fűzfafahegyre* repül, és útja egy kvázi zárt tér, *Varjú Varga Pál* lakhelyének eléréséig tart. E térről némi fogalmat a varjú tapasztalatait közvetetten tudtunkra adó elbeszélő szavai alapján alkothatunk, mégpedig a (lényegében csak) felsorolásszerűen említett konkretizációk (egy cselekvés: *varrás*; négy figura: *csizmák, daru, gólya, bölömbika*) alapján: a műhely berendezése és méretei feltételezhetően alkalmasak „vendég”-fogadásra, eszközök tárolására, használatára. Majd újabb, a konceptualizált figurák mozgásának alárendelt nézőpontváltás következik. Ha a fikcióreális

⁸ TOLCSVAI NAGY Gábor, *A nézőpont szerepe a mondatban, Doktori előadások*. 2006. Magyar Tudományos Akadémia. I. Osztály. Archivum, Doktori előadások. <http://www.mta.hu/nytud/>

⁹ *A cinege cipője* szövegközlései többsége kisbetűsen, azaz köznévként közli a *fűzfafahegy* szót. Mivel az első megjelenés (*Az Én Újságom*, 1912.) minden sora nagybetűvel kezdődik, és a *Fűzfafahegy* főnév sorkezdő helyzetben van, így az írásmód nem erősíti meg azt a feltételezést, hogy Móra a virtuális világ egy konkrét helyére, nem pedig általában valamiféle kvázi-domborzati viszonyra utal itt. Az írásmódok közti különbségnek jelentésképző szerepe lehet, hiszen abban az esetben, ha „földrajzi névről” van szó, akkor a rajzi megjelenítés számára nem feltétlenül előírnyozott egy fűzfa hegyének, azaz tetejének a reprezentálása. Ellenkező esetben azonban igen.

sík az imént a vágyott, az elképzelt nevesítése révén, egy jövőben megnyíló messzeség, tágasság felé terjesztődött ki, akkor most, az omnipotens elbeszélő (illetve a varjú) szavai által egy múltban már megnyílt távoli táj felé. Ebből pedig az következik, hogy a történet jelenének főhőse sem a messzeséget, sem a felé repülő (az úton már elindult) madarakat nem láthatja (a számára ezek vagy a múltba vagy a [képzelt] jövőbe zártak). A látószög ezután (7. versszak) hirtelen beszűkül (csak a cinege „látható”), majd az utolsó versszakban újra kitágul, amikor a szemlélő-beszélő egy folytonos, szakaszosan ismétlődő, ide-oda tartó, irányváltó mozgást szignál.

Összegezve az eddigieket, úgy véljük, bizonyítható, hogy a versbeli események menete kommentálható a „mozgás a térben fogalmi metaforával”.¹⁰ Ez egyrészt az *el* igekötő szignálta irányhoz kapcsolódó és markáns mozgások metaforizálását jelenti, melyek erőteljessége vagy a megtörténtség (visszavonhatatlan befejezettség) tényével van kapcsolatban (a madarak már elrepültek), vagy a vágy intenzitásával (a cinege szeretne *el*-menni, illetve (el)-szalad a vargához). Másrészt a vers, a *jár-ke*l igepár szemantikai oppozíciójára építve, az ide-oda tartó mozgások jelentésátvitelét valósítja meg. Eféle metaforával már a vers legelején találkozhatunk, amikor is a mozgásdimenziót kifejező fogalom pár egyik tagját (*járnak*) deklarálja a mondat, hiszen a beszélő, ahelyett, hogy azt mondaná, 'fúj a hűvös szél', többes számú főnevet és ikonikus szórendet használ (*hűvös szelek járnak*) – ezzel pedig a mozgás megsokszorozottságának és a szelek által folyamatosan uralt térnek a képzetét kelti.

A táji és a téri, makroszinten metaforizálódó, ide-oda tartó mozgás mikroszinten megismétlődik, mégpedig a cinege cselekvéseiben (*kapkod fűhöz-fához; keresi-kutatja; repül gallyrul-gallyra*). A mondatoknak a mozgás tényét, illetve folytonosságát kiemelő szórendje e párhuzamosságot hangsúlyossá teszi (például a 'fűhöz-fához kapkod' helyett *kapkod fűhöz-fához*;¹¹ 'a vargához szalad' helyett *szalad a vargához*), és ezzel a mozgásdimenziók rejtettebb metaforikus szintjén a nyárvégi táj és a cinege összetartozásának mintegy az eredendőségét jelzi.

¹⁰ BAŃCZEROWSKI, „Az ábrázolás fogalma a kognitív nyelvészetben”, 197.

¹¹ „A fűhöz-fához kapkodás eredetileg (...) a bajba jutott embernek a szó konkrét értelmében fűhöz és fához: 'mindenféle növényi orvosszerhez', illetőleg tényleges 'fűszálhoz' való kapkodását jelentette.” O. NAGY Gábor, „Fű-fa”, *Magyar Nyelv* 49. (1953): 419–423. Bár a versben a konkrét értelem általánosítódik, a mozgás folyamatáról alkotott képzeiteinket ez nem változtatja meg (sőt, az elsődleges szemantikai tartalom ismeretében inkább mentális képeink intenzívebbé válásáról beszélhetünk), azaz úgy vélhetjük, hogy a 7–9. sor mozgásdimenzióját a folyamatos irányváltások határozzák meg.

A „főhős” nyelvi figurálása

A versbeli történetek középponti figurája a minden törekvése ellenére céljait elérni nem tudó, kéréseiben visszautasított cinege. Egy hierarchikus rend kárvallottja, akinek „személyes” kondíciói nem adnak reményt semmiféle jövőbeli változásra. A biológiai törvényszerűség, tudniillik, hogy ellentétben a versben felsorolt madarakkal, a cinege nem költöző madár, pszichológiai és szociokulturális indoklást kap: a cinege a környezete, illetve az azt képviselő varjú diszkriminációja miatt nem kelhet útra. A vers fikcióreális világán átsejlenek az 1910-es évek társadalmának jellemzői és minden bizonnyal Móra patriarchális emberi viszonylatokról őrzött gyermekkori élményei is. Iserrel szólva, „a fikcióreális szöveg nagyon sok azonosítható realitásfragmentumot tartalmaz, amelyek a szöveget környező szociokulturális világ és a szöveget megelőző irodalom szelekciójával kerülnek bele. Ennyiben tehát a fikcióreális szövegben egy világosan felismerhető világ tér vissza, amely azonban magán viseli a fikcionalitás jegyeit.”¹² A „felmerülő világ” *A cinege cipőjében* tehát jelentős részben premodern és patriarchális jellegű, melyet az egyén társadalmi hierarchiának való alávetettsége jellemez és „az ehhez a hierarchiához való alkalmazkodás kényszere, mely állandóan ható, folyamatos meghatározottság.”¹³ A patriarchális rendre utaló „valóságfragmentumok” a vers konceptuális alapsémájának (a madár mint olyan fogalmának) konkretizációi (azaz az egyes madárfajok megnevezései) és antropomorfizálásai (a madár emberszerűvé tétele, a madarak világának az emberi társadalom szerinti leképezése) révén épülnek be a fikciós térbe. A magát a cinege helyzetébe beleképzelő olvasó úgy vélheti, és „véli” ezt minden bizonnyal a vers „főhőse” is, hiszen másképpen nem indulna el segítséget kérni a varjúhoz, hogy az egyén (azaz ő maga) egy „valóságos közösség tagja,” hogy ez a világ „a maga urait és szegényeit is egybefogó, érzelmileg telített, az egyenlőtlenséget is némileg temperáló emberi viszonylatokkal írható le.”¹⁴ E feltételezést megerősítik a beszélőnek a konceptualizált világhoz való érzelmi odatartozását deklaráló szavak – úgymint a másodlagos jelentésben használt, a sajnálat érzését közvetítő főnevek, *árva, szegény*; a közvetetten a cinegére vonatkoztatott kicsinyítőképzők (*nincsen cipő-cs-ké-je máig se szegénynek*); a cinege bánatának és szomorúságának hangsúlyozottsága – melyekkel e világ értékrendje mellett tesz hitet.

Azonban az, hogy a vers végül nem szolgáltat igazságot, a beszélő tapasztalatainak megváltozásáról árulkodik, vagyis arról, hogy érzékeli, a patriarchális rend megroppant, és a mindennapokat is áthatja az emberi viszo-

¹² Wolfgang ISER, „A fikcionalitás aktusai” in *Az irodalom elméletei IV.* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 70.

¹³ LENGYEL András, *A „másik” Móra*, (Szeged: Bába Kiadó, 2005), 80.

¹⁴ LENGYEL, *A „másik” Móra*, 80.

nyok „nyers és ugyanakkor rafinált kíméletlensége.”¹⁵ E felismerés meglétét¹⁶ a szöveg már akkor előjelzi, amikor a szemlélő-beszélő a varjú nézőpontjából, az ő értékrendjének megfelelően és az ő mentális képeit közvetítve kezdi szkennelni a látottakat. Először, ikonikus szórendben, a (cinege számára pótolhatatlan és ezzel felértékelődött) varrás ténye említődik, majd következik a nagyurak nevének a testméret, a szárnyak fesztávja szerinti rangsor alapján való felsorolása, végül a fizikális valójában legkisebb „megrendelő”, a cinege gúnyos megnevezése (*akárki fia*), akinek a magányossága és elszigeteltsége a felsorolásba beékelődő – a szövegtestet szinte felsértő – szóssorral (*kár, kár, kár*) látványosan és akusztikusan is jelződik.

A vers időviszonyai

A történéseket alapvetően lineárisan közvetítő vers középtájon lelassul: a nyárvégi szelek *járását* és az ősz megérkezését utalásszerűen, mintegy összefoglaló jelleggel bemutató narráció (1. versszak) a 2-3. versszakban ugyanis egyre inkább kiterjesztődik, sebessége a varjú beszédének közvetítésekor jelenetszerű lesz, vagyis a narráció és a történet ekkor ugyanannyi időt vesz fel. A 6. versszakban azután szignálódik egy 5. és 6. versszak közti időbeli ugrásról tanúskodó ellipszis, mely azáltal képződik meg, hogy a beszélő-szemlélő – az *azóta* időhatározó használatával időbeli distanciát képezve – már nemcsak a varjú által elmondottakra (a varjú csizmákat varr) hivatkozik múltidőben, de a madarak *útra kelésének* tényére is. Az ellipszistől fogva azután a narráció kivonatossá válik: a cinege folytonosan ismétlődő *gallyrul gallyra* szállongását végül egyetlen – a történet és az elbeszélés közti távolságot hirtelen lecsökkentő – egyenes beszédként tolmácsolt mondatba tömörítve jeleníti meg a vers („*Kis cipőt, kis cipőt!*” – *egyre csak azt hajtja*”).

Az illusztrációk időképzése szempontjából sem mellékes ugyanakkor, hogy az omniprezens elbeszélő a 7. versszakban még egy szöveghelyen megtöri a szigorú lineáris rendet: a deiktikus szerepű határozóval (*máig*) kilép és kivezet a vers fikcióreális időkereteiből – utat nyitva ezzel az aktuális tartalmú, a versolvasó mindenkori jelen idejéhez tartozó képi elemek reprezentálásának.

¹⁵ Uo., 80.

¹⁶ Móra gyermekirodalmi műveinek viszonylatában az igazságszolgáltatás elmaradásáról a kritika elsősorban a *Csilicsala Csalavári Csalavér* mesei funkcióit értelmezve fogalmazza meg, hogy „szó sincs igazságról: győz a furfangosabb, győz a hazugság (BÁRDOS József – GALUSKA László Pál, *Fejzetek a gyermekirodalomból* (Budapest: Nemzedékek Tudása, 2013), 148); „Rólunk szól a mese. Az erdei mikrotársadalom az emberi makrotársadalom torz tükré.” (BORBÉLY, „Mondák, legendák, történelmi elbeszélések”, 107–108); A *Csalavér* „a kíméletlen ragadozó erkölcs állatmesei torzképe, az ember embernek farkasa, a dzsungel-erkölcs társadalomkritikája. Csalavér törvényei az emberi erkölccsel egy tőről fakadnak, a csalavéri csalafintaság és kíméletlenség Móra osztálytársadalmának morális tükré.” (CS. NAGY István, *Gyermek- és ifjúsági irodalom* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1984) 93.)

Az illusztrációk térképzése és nézőpontrendszere

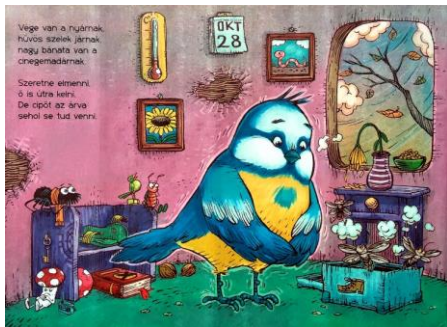
A fikcionált látottság és a konceptualizátor perspektíválási eljárásainak fentebb a versszöveg viszonylatában vizsgált módjait az illusztrációkra vonatkoztatva, az előbbi reprezentáltságának sokféleségére, míg az utóbbi viszonylagos homogenitására mutathatunk rá.

A *cinege cipője* illusztrációi a képi észlelési folyamataink keretét adó háttér-figura viszonyokat – a séma kvázi-megképzettségétől annak túlrészletezettségéig – különböző módokon képzik meg. Az időrendben első illusztráció, Mühlbeck Károly grafikája például a papír fehérségét, azaz a kép fizikai hordozójának adottságait kiaknázva formálja meg a figurákat, tehát a képi jeleket (a madárfigurákat) a jellé nem alakított, de a séma funkciójába helyezett anyagi hordozón mint kontrasztképzésre alkalmas felületen formálja meg (1. ábra). Ezt az eljárást követi Keszeg Ágnes képsorozata, sőt, lényegében azok az illusztrációk is, amelyek a háttérrel a jelölői szerep felé csak útban lévő, de szemantikai tartalmat nem hordozó



1. ábra

színekkel teszik érzékletessé (lásd a kék szín szerepét Kiss Gábor Norbert és a Pannon Literatura Kiadó, valamint a rózsaszín-lila árnyalatok szerepét Kohl Attila képsorozatán, továbbá Bera Károly, valamint a Tóth Könyvkiadó által közzétett egyjelenetes illusztrációkon). A versbeli szemléllő-beszélő által látott tájat és annak nagyvolumenű természeti elemeit, csak a lapozó, valamint a leporellók illusztrációsorozataiból egy-egy kép teszi a befogadó tekintete számára közvetlenül elérhetővé. A *szelek járását* (1. versszak) íves vonalakkal, gomolygó felhőkkel és szál-longó madártollakkal, a messzeséget (6. versszak) pedig napkoronggal és dombívekkel – a megfelelő szöveg-helyekhez kapcsolódva (tehát szövegrefrens módon) – ábrázolják e kiadványok. Ugyanakkor Szőnyi leporelló-illusztrációi meg is fékezik, mintegy domesztikálják a természetet, hiszen vagy egy „biztonságos”



2. ábra



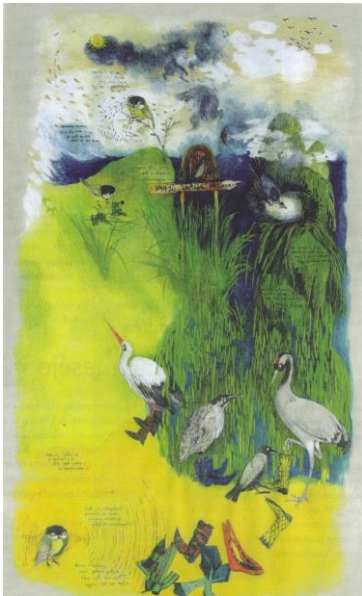
3. ábra

a természeti történéseket kompozíciójuk révén a vers főhőisére mint a konceptualizált világ fókuszára tudják vonatkoztatni (3., 4. ábra). Nemes Aurélia pluriszcenikus akvarelljének komplexitása és vertikálisan kiépített térszerkezete, mely a tekintetnek biztosítja a jelenetek közti szabad pásztázást, vagyis azt, hogy a befogadói ér-

ablakból tesszik láthatóvá (1. tábla) (2. ábra) vagy a szereplők közelképeivel fedik el, takarják ki és szorítják vissza couleur local szerepbe (5–7. tábla). Kohl és Keszeg sorozatának első táblái éppen azért tarthatók Szőnyiénél e tekintetben szöveghűbb képi reprezentációknak, mert – bár a nyárvégi tájra csak jelzésszerűen utalnak –, ám



4. ábra



5. ábra

telemképzésben az egyes szituációk háttere, más szituációk háttérének részévé is váljon, az ősz beálltának eseményét a versbeli történések teljes folyamatára vonatkoztatottan is érzékelhetővé teszi (5. ábra).

A 3. versszak helyszíneit, a *fűzfahegy*hez vezető utat és a *varga* lakhelyét, illetve ezek valamelyikét, Mühlbeck Károly illusztrációját kivéve, minden kiadvány ábrázolja. Kiss Gábor Norbert szövegtől elhajló (sík-képzetet keltő) tankönyvillusztrációja, valamint a csak belső teret ábrázoló egyjelenetes képek (Bera Károly; Pannon Literatura Kft.; Tóth Könyvkereskedés) kivételével a lakhely-reprezentációk mindegyike a magaslattal metaforizálja. Abból a szempontból ugyanakkor nem egységesen, hogy a lakhely specifikációját a házszerűség fogalmához kapcsolják-e,¹⁷ azaz, másképpen fogalmazva,

¹⁷ Kohl Attila az utóbbi megoldással él, a „lakhelyet” a faágak egyik elágazásánál, a nyílt természetben jelöli ki, Szőnyi Gergely házként reprezentálja, és egy fűzfa lombjának tetején helyezi el, Keszeg Ágnes egy lakótorony felső szintjén, míg Nemes Aurélia egy faodúban.

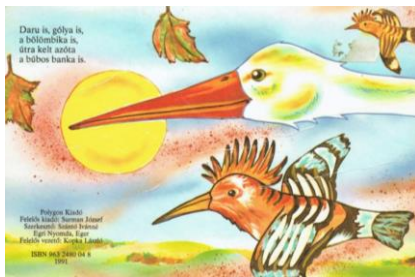
a vers fikcióreális világába beépített realitásfragmentumokból inkább a szociokulturális vagy inkább a természeti-biológiai jellegűeket erősítik-e fel. Az előbbi ötletes példáját adják Keszeg Ágnes épületek megnyíló ablakréseibe applikált, a hűmán-antropomorf szférára egyértelműen utaló, könyvtárszobát és templombelsőt ábrázoló montázsai (6. ábra).



6. ábra

A belső tér megképzésében a szövegreferencia szolgálatában azok az illusztrációk állnak leginkább, amelyek nem lépik túl önelvűen a szöveg által előírányzott tartalmat, mint teszik ezt Bera Károly, Szőnyi Gergely és a Tóth Könyvkiadó mesekönyvének illusztrációi, melyek nem szövegreferens tárgyakkal és játékos-humoros elemek sokaságával „dúsítják” fel szöveg és kép interreferenciális köztesmezejét. Szőnyi böngészőkönyvekből ismert képi megoldásai (lásd az apró, a témához inkább csak asszociatív kapcsolódó tárgyak, bogarak, rovarok stb. figurálását) (2. ábra) minden bizonnyal szórakoztatják a gyermek befogadót, sőt, a varga eszközeinek ábrázolásával akár taníthatják is, ám a szövegértést aligha segíti elő.

A vers omniprezens szemlélőjének a szereplők által látott dolgokra is kiterjedő, továbbá a látószöveget többször módosító nézőpontrendszerét elsősorban a sorozatot képező illusztrációk „hivatottak” rekonstruálni. E rekonstrukció, összességében megállapítható, hogy többé-kevésbé valósul meg, mert a képsorozatok főként a beszélő által perspektivált főhőst és környezetét mutatják be (Szőnyi minden képére ez jellemző), és csak néhány esetben azt, amit a főhős lát. A Kohl-képsorozat – a 6. versszak tartalmának és látószövegének megfelelően – a vonatkozó illusztráción (5. tábla) az *útra kelt* madarakat ábrázolja (7. ábra), a Keszeg-sorozat pedig, ezen felül, a 2., a 4. és az 5. versszak megjelenítésében is, belső nézőpontot használ, azaz a cinegét. Feltételezhetjük persze azt is, hogy olyan külső nézőpontot, amelyből



7. ábra

csak azokra az eseményekre enged rálátást, melyeknek a cinege elszenvetője vagy szemlélője, de nem cselekvő részese. Mindenesetre a Keszeg-illusztrációk nézőponthasználatát objektíváló, tárgyiasító hatást kelt, ellenben a Szőnyi-képek nézőpontrendszerével, mely utóbbi inkább beleélésre és együttérzésre készíteti a befogadót. Kiemelendő, hogy a Kohl-képsorozat második



8. ábra

táblája a vers mentális áthelyezésének képi reprezentálására is kísérletet tesz: megkettőzve a cinege alakját, a „főhóst” egyazon képen a fikcióreális és a virtuális világ szereplőjeként is láttatja. (Igaz, a virtuális világot jelző képzeletbuborék piros lufira emlékeztető figurálása nem győz meg bennünket a képi kivitelezés sikerességéről.) (8. ábra)

A vers nézőpontjának vertikális tengely mentén történő mozgását a képsorozatok azzal teszik kényelmesen követhetővé, hogy a látványt a befogadó szemmagasságához igazítva reprezentálják (azaz süllyesztenek vagy emelik a nézőpontot), így minden esetben kanonikus helyzetben láthatjuk az ábrázolt (akár a fent, akár a lent szféráját képviselő) dolgokat – nincsenek tehát az illusztrációkon madártávlatból vagy békaperspektívából láttatott, „torzított” figurák.

Az előre-hátra tengelyen a nézőpontot csak Keszeg Ágnes képei mozgatják (azaz váltogatják a közelképeket a távolképekkel), a Kohl- és a Szőnyi-sorozatok esetében a szemlélő ábrázolt tárgyhoz viszonyított távolsága nagyjából ugyanannyi.

Az illusztrációk mozgásábrázolásai és időviszonyai

Mint láthattuk, a versbeli események menete a mozgás a térben fogalmi metaforával kommentálható: egyrészt az *el* igekötővel jelezhető irányok, másrészt az oda-vissza tartó mozgások szövegi kiépítettsége dominál. Az illusztrációk, állóképi medialitásukból következően, az *elfelé* irányt egyértelműbben tudják kifejezni, elsősorban előre haladó mozgást végző figurákkal (lásd a képeken a többnyire balról jobbra vagy diagonálisan felfelé haladó, lépő, repülő alakokat), ezért bizonyára nem véletlen, hogy a 3. versszak illusztrálásánál, amikor a szöveg felkínálja az oda-vissza tartó mozgás (*kapkod fűhöz-fához*) és az elfelé irányuló mozgás (*szalad a vargához*) reprezentálásának lehetőségét is, az alkotók az utóbbi mellett döntenek. A mozgás tétovaságát, illetve eredménytelen ismétlődéseit (lásd a *gallyrul-gallyra* szállongó cinegéről nyelviileg konceptualizált képet) ugyanakkor a Kohl- és a Keszeg-sorozat képi mellékfigurák alkalma-



9. ábra

zásával sikeresen vonja interreferencialitásba. Az előbbi a magatehetetlenül kilendülő ruhadarab, a sál figurálási módjával (tudniillik az előre haladó madártestnek határozott ellenpontját képezi a látványi szempontból vele egyenrangúsodó, hátrafelé tekerdő sál); az utóbbi pedig az egyszerű faágakat és dombíveket jelölő barna vonalívvel, amelyek a testét megfeszítve repülő cinege elé – láthatóan – sokszoros, az ismétlődő mozgást kikényszerítő akadályt állítanak majd (9. ábra).

A mozgások és általában a versbeli temporális tényezők nyelvi reprezentáltására legkomplexebben Nemes Aurélia pluriszcenikus illusztrációja referál: szinte saját határait túllépően pontos. A lineáris időszerkezetet a kép felső szegmenséből elinduló íves vonalszerkezet mentén projektálja, és a referenciális pontokat a vers szövegfoltjainak applikálásával egyértelműsíti. A képi teljesítőképesség maximális kihasználtsága nem pusztán evvel a megkettőzöttséggel áll összefüggésben, de a síkszerkezeti és szcenikus kompozícióval is, melyeknek révén a kép a temporális ritmust is az interreferencialitás részévé teszi. A sík felületen megfigyelhető ugyanis az apró jeleneteknek a felső szegmensekben való relatíve sűrű, míg az alsó szegmensben való egymástól viszonylag távoli elhelyezése, mely összefüggésben állhat a vers kiterjesztő (2-3. versszak), illetve kivonatos narrációjával (7. versszak). Az akvarell középvonala mentén megképződő ürességet, a képi jelölők részleges öndestruálását, a tér és a sík egymásba omlását pedig hajlamosak vagyunk a versszerkezet 'kihagyásának' – vagyis az 5-6. versszak közti ellipszisnek – megfeleltetni (5. ábra).

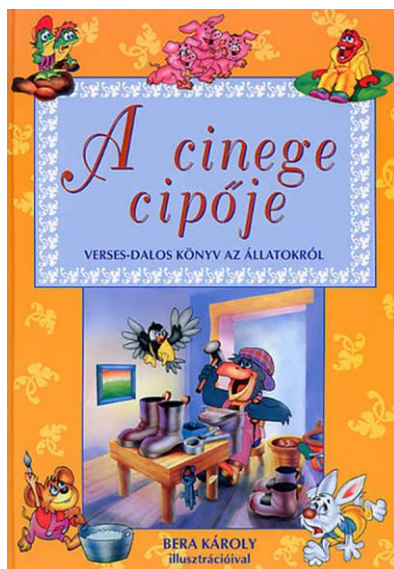
Keszeg Ágnes képsorozatának „ráadás képei” (az első és a hátsó borító) egy, a vers fikcióreális időkereteiből kivezető szöveg helyre (*maig*) referálnak: az alkotó saját korát aktualizáló tárgyakat jelenítenek meg. A repülőtér felé mutató tábla, a bőröndök, a táskák mint a kép mellékelemei mind arra hivatottak, hogy még határozottabban érzékeltessék a néző-olvasóval, hogy a büszkén és határozottan lépdelő madarak vonulási iránya *maig* ellentétes a magára maradt cinege lépteinek irányával.

A szereplők képi figurálása

A vers „szereplőinek” megjelenítése szempontjából az illusztrációk leginkább akkor szöveghűek, ha az ábrázolásban szignálni képesek a biológiai és az antropomorf jellemzők versbeli kontamináltságát. Az alakrajz és a méretarányok tekintetében is, a valóságűsre törekvő Mühlbeck Károly és Nemes Aurélia illusztrációját jellemzi leginkább, valamint részben Kiss Gábor Norbertét; a méretarányok vonatkozásában a madárfigurákat absztraháló (Keszeg Ágnes) vagy karikatúrisztikusan megjelenítő képek (Pannon Literatura Kiadó) pedig kvázi-realisztikusnak mondhatók.

Az illusztrációk ugyanakkor kivétel nélkül antropomorfizálók, főként a csizmahúzás mozzanatának ábrázolásában törekszenek szöveghűsre.

Többnyire azonban más ruhadarabokat és emberi tárgyi kellékeket is (bútorok, varróeszközök, bőrönd stb.) megjelenítenek, nem mindegy azonban, hogy mennyire a szöveg-képi szemiózis, vagy mennyire csak a képi jelentés (avagy csak a puszta érzékletesség tétele) érdekében tesszik ezt. Az utóbbi „megoldásra” Bera Károly és a Tóth Könyvkiadó illusztrátorának munkája hozható fel példaként, mivel ezek a képek a figyelem fókuszálását akadályozó tárgyi elemekkel és mellékfigurákkal népesítik be a képet (egér és egérlyuk, elnagyolt tájkép a falon; keretező funkcióba helyezett függönycsíkok színházi álarcokkal), mindemellett erősen átírják a cinege és a varjú karakterét (a Bera-illusztráción a varjú kalapácsát felemelve fenyegeti meg a cinegét, aki erre a gesztusra egyszerűen riadtan és támadón reagál) (10. ábra).



10. ábra

A madarak humán-antropomorf jellemzők szerint konstruálódó, fikcioreális társadalmát, és benne az egyes szereplők funkcióit, az illusztrációk első sorban a szcenikus viszonyok kialakításával teszik érzékletessé. Ebből a szempontból legfőképp a versbeli történések két szöveghelyére referálnak: a varjúval folytatott párbeszédet tartalmazó 4-5. versszakra és a cinege magára maradottságát ábrázoló sorokra (7. versszak). Jelentéshordozó szerepet ekkor jellemzően a következő ikonikus összetevők és viszonyok kapnak: a szereplők testméretének arányai, a madarak tollazata színezettségének mértéke, a tekintetek iránya, a mimika, a gesztusok és a poszturális jellemzők. Kohl Attila illusztrációsorozatának vonatkozó képei (3. és 4. tábla) a cinegét a varjúval egy magasságban ábrázolják, a két madár tollazatának színe hasonló árnyalatú, csakúgy, mint a ruházatuk, továbbá egymást ismétlő a testtartásuk is (mindkét madár gerincvonala íves). A varjú kissé ijesztően megrajzolt szemén kívül semmi nem utal tehát arra, hogy a varga kioktatná vagy a társadalom többi tagjától elszigetelné a cinegét. Annál inkább ez a benyomásunk Szőnyi Gergely illusztrációinak szemlélésekor, mégpedig elsősorban a varjú ébenfekete, a képfelület jelentős részét lefedő tollazata miatt, továbbá azért, mert szárnyát fenyegetően felemelve, az álló helyzetben ábrázolt cinegére tekintve magyaráz (csőre nyitott). A következő illusztráción pedig, megszeppent beszédpartnerét hatalmas portrék elé állítva, szemlélteti neki a nagyurak



11. ábra

Kohl Attila is (képsorozata 6. tábláján a zsebkendővel itatgató cinegét) (12. ábra). Keszeg Ágnes illusztrációsorozatának vonatkozó képeleme viszont szép példája a szöveget szigorúan ugyan nem követő, de annak értelmét a kép eszközeivel mégis megerősítő ábrázolásnak. A hivatkozott illusztráción a cinege egy fa tetején megácsolt, egyszerre pályaudvarként és templomként funkcionáló épület ajtajában üldögél – magányosan és mezítlábasan, a távolodó repülőket nézve (6. ábra).

különb voltát¹⁸ (11. ábra). Lényeges, hogy a Szőnyi-könyv végül mégsem hagyja magára a hőst, az egyenlőtlenséget temperáló szociális viszonyokra enged ugyanis következtetni az, hogy elkülönözve a szövegeredetétől, Szőnyi mesei segítőtársat figurál: az ághegyen billegő cinege mellé egy mókust ültet, aki vigasztalja és meleg ruhába öltözteti a szomorú madárkát. Ugyanezzel a „megoldással” él



12. ábra

A cinege cipője illusztrációi mind a képi típusok és technikák, mind az esztétikai, mind a szövegreferenciális minőségek szempontból jelentősen különböznek. A versszöveg interreferencialitásba vonását éppen ezért sokféle eszközzel és módon valósítják meg, de a befogadó-néző szempontjából értékhardozóvá elsősorban akkor válnak, ha az értelemképzést olyan strukturális mélyrétegek vonatkozásában is segíteni tudják, mint a tér konceptualizálása, a nézőponthasználat, az időszerkezet vagy a mozgásdimenziók kiépítése.

¹⁸ A Szőnyi-sorozat 4. táblája egyébiránt kétségtelenül ötletes megoldással él, tudniillik a nagyurakat kettős észleleti képet használva, hatalmas portrékkal jeleníti meg, de úgy, hogy a képkereteket ablakkereteknek, így a madarakat „élő” madaraknak is láthatjuk (a varjú és a cinege párbeszédének ideje alatt a nagyurak tehát jelen is vannak, meg nem is).

