

NYITRAI KONSTANTIN FILOZÓFUS EGYETEM
KÖZÉP-EURÓPAI TANULMÁNYOK KARA



Petres Csizmadia Gabriella

Kontúrkísérletek

A kortárs irodalmi mese vázlata

Nyitra
2021

© Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus
Egyetem, 2021

LEKTORÁLTA:

dr. Gajdó Tamásné dr. Gődény Andrea

Mgr. N. Tóth Anikó, PhD.

© Petres Csizmadia Gabriella, 2021

ISBN 978-80-558-1675-3

EAN 9788055816753

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	5
 1. A kortárs irodalmi mese poétikája.....	9
1. 1. A mese szemantikai hálója.....	9
1. 2. A műmese szemantikai hálója	12
1. 3. Az irodalmi mese mint műfaj	16
1. 3. 1. A mesei intertextuális háló sűrűjében	18
1. 3. 2. Az irodalmi mese nyelvezete	20
1. 3. 3. Az irodalmi mese műfajkontaminációs jellege.....	23
1. 4. Tipológiai vázlat	24
1. 5. Összegzés	28
 2. A modern mese	29
2. 1. Irónia és paródia a modern mesében	30
2. 1. 1. Ironikus-parodisztikus vonások a modern mese nyelvezetében.....	34
2. 1. 2. Ironikus-parodisztikus vonások a szereplőábrázolásban.....	36
2. 2. A modern mese pastiche-jellege	38
2. 3. Összegzés	40
 3. A szomorú mese	41
3. 1. A szomorú mese világképe, a halálesztétika elve	41
3. 2. A klasszikus magyar szomorú mese	44
3. 3. Kortárs szomorú mesék	48
3. 4. Összegzés	52
 4. A lirizált mese.....	53
4. 1. A lirizált mese határhelyzet-pozíciói	53
4. 2. Lirizált mesék a kortárs gyerekirodalomban	57
4. 2. 1. Máté Angi lirizált meséi	57
4. 2. 2. N. Tóth Anikó lirizált meséi	59
4. 2. 3. Finy Petra lirizált meséi.....	61
4. 3. Összegzés	62

5. A gyerekmese	65
5. 1. A novellizálódás útján.....	65
5. 2. A gyereknyelv-imitáció technikái.....	70
5. 3. A gyerekmesék megelevenedő fantáziavilága	71
5. 4. Összegzés.....	74
 Befejezés.....	 75
Rezumé.....	79
Summary	83
Felhasznált irodalom	87

BEVEZETÉS

A kortárs irodalomkritikai diskurzus egyre gyakrabban reflektál a gyerekirodalom státuszáról, presztízséről, értelmezési lehetőségeiről, és általában, a gyerekirodalom mibenlétéről folytatott problémafelvetésekre.¹ A gyerekirodalom iránti megnövekedett szakmai érdeklődés háttérében elsősorban az áll, hogy a modern és posztmodern gyerekirodalmi alkotások egy jelentős része ellenáll a gyerekirodalommal szemben hagyományosan elvárt pedagógiai funkciók működtetésének, és az esztétikum kidomborítására fókuszál. Ez a tendencia hozzájárul a gyerekirodalom egyenjogúsításához, és értelmezhetlenné teszi a „felnőtt” és a „gyerek” számára írt irodalom minőség, esztétikum alapján történő elválasztását. A gyerekirodalom „felnőtté válásában” – Lovász Andrea fogalomhasználatával élve – az is közrejátszik, hogy gyerekirodalmi művet írni ma nem „a büntetés” egy formája vagy a cenzúra kijátszásának egy alternatívája – ahogy ez a 20. században több nagy gyerekirodalmi alkotó esetében történt –, hanem számos (szülővé, nagyszülővé váló) „felnőtt író” természetes „belső kénysze-re”. A kortárs szerzők tehát természetes átjárást látnak a gyerek- és felnőtt irodalom szövegvilága között, és „ismertségük miatt a gyermekirodalom remélt rangját is erősítik az össz-irodalmi kánonon belül” (Lovász, 2015, 12). A gyerekirodalmi művek kánonba lépéséről a gyerekirodalom-kritika nyelvének átalakulása, az értelmezési szempontok újragondolása is tanúskodik, amely eltávolodik a pedagógiai-didaktikai jellegű interpretációktól, és irodalomtudományi szempontú vizsgálódással közelíti meg az alkotásokat.

¹ Kiemelt figyelmet érdemelnek a következő művek: Kiss Judit: *Bevezetés a gyermekirodalomba* (2008); Lovász Andrea: *Jelen idejű holnemvolt* (2007) és *Felnőtt gyerekirodalom* (2015) című kötete, valamint a Fiatal Írók Szövetsége Mesebeszéd című szimpózium-sorozatából és a Károli Gáspár Református Egyetem posztgraduális gyerekirodalmi képzéséből kinőtt konferenciák, tanulmánykötetek, tematikus gyerekirodalmi lapszámok – Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Mészáros Márton, Szekeres Nikoletta (szerk.): *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve* (2017); Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Mészáros Márton, Szekeres Nikoletta (szerk.): „...kézifékes fordulást is tud”, *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról* (2018); a debreceni Studia Litteraria *Gyerekvilágok* című, 2019/1-es száma vagy a Prae *Gyerekirodalom* című, 2019/2-es száma.

A megváltozott presztízsű gyerekirodalmon belül a legnagyobb figyelmet a meséről szóló diskurzus képezi, aminek a háttérében – Komáromi Gabriella szerint – a mesélő hang, meseszerűség kortárs irodalmon belüli általános felértékelődése húzódik (Komáromi, 2004, 28). A növekvő irodalomkritikai érdeklődésnek köszönhetően a meseértelmezés egyre tágabb teret nyit a műmesék felé. Ez a túlságosan széles jelentésű terminus azonban nem kínál kellő kiindulási pontot az érzékeny szövegelemzések számára, sőt a *Világirodalmi lexikon* meséről szóló szócikke a műmese körülírása során arra a konzekvenciára jut, hogy ezek a művek egyéni szerkesztettségük, nyelvhasználatuk, a sztereotípiáknak való ellenállásuk révén kevésbé alkalmasak a modellezésre, típusalkotásra, rendszerezésre, mint a népmesék (Martinkó – Szepes – Szerdahely – Voigt, 1981, 275). A műmese poétikai szempontú megközelítése azonban magával hozza az árnyalt szövegértelmezéshez szükséges rendszerezési kísérletek iránti igény megjelenését – még akkor is, ha tudatában vagyunk az alapfogalmak képlékenységből, sok szempontú megközelíthetőségéből adódó nehézségeknek. Az előttünk álló monográfia a műmese-rendszerezési kísérletekről szóló diskurzusba kapcsolódik bele, és abból a hipotézisből indul ki, hogy a műmese fogalmának szétszalazására produktív útnak minősülhet a genológiai megközelítés, amely során a komplex kategóriaként kezelt műmese-korpuszt műfaji csoportokra bontva próbáljuk körüljárni. A monográfia ezért a szemantikailag terhelt *mese* és *műmese* fogalmainak problematizálásából indul ki, majd a műmese-vizsgálatot egyetlen kisépikai műfajra, az *irodalmi mese* poétikájának vázolására szűkíti le. A kötet fejezetei kontúrkísérletek: a kortárs, magyar nyelven megjelent irodalmi mese korpusza kapcsán született gondolatok rendszerezését tartalmazzák, melyek elvezetnek az irodalmi mese egyes típusainak – a műfaj mint absztrakt logikai séma idealizált, univerzalizált jellegét tudatosító – körvonalazásához. A monográfia kategorizálási kísérlete ezért nem kínál árnyalt és színekben tobzódó teljes képet az irodalmi mese szövegvilágáról, inkább a műfaj összetevőinek egy-egy domináns aspektusát emeli ki, és azon keresztül artikulálja az egyes típusokat. Arra kíván rámutatni, hogy az irodalmi mese gazdag korpuszán belül körülrajzolódni látszik néhány visszatérő tendencia, amely éles határokat ugyan nem tud vonni az egyes irodalmimese-típusok között, jellegét, kontúrvonalát mégis próbálja megrajzolni. Így bontakozik ki előttünk fokozatosan az irodalmi mese rendszerezése, amit a mesei ha-

gyománnyal parodisztikus-ironikus kiforgatása vagy pastiche-ként artikulálódó imitációja révén született *modern mese*; a hangulatokat, mikroeseményeket rögzítő, metaforizálódási folyamatokat működtető *lirizált mese*; a halált, elmúlást, veszteségtapasztalatot tematizáló, mesei eukatasztrófa modalitását felülíró *szomorú mese*; valamint a novellizálódás útjára lépő, a mesei csodát álom-, illúzió- és fantáziaképekkel helyettesítő *gyerek-mese* alkot. A monográfia végigkíséri a tipologizálási folyamat megszületését, kiemeli az egyes irodalmimese-típusok sajátosságait, majd egy-egy esettanulmány segítségével, példákon keresztül igyekszik igazolni a koncepcióját.

1. A KORTÁRS IRODALMI MESE POÉTIKÁJA

1. 1. A mese szemantikai hálója

A mese az egyik legösszetettebb, legtöbb tudományterület felől értelmezett fogalom – filozófiai, néprajzi, pszichológiai, antropológiai, szociológiai, irodalmi stb. érdeklődés tárgyát képezi –, ezért rendkívül széttartó módon és különböző szempontból történik az interpretálása.

A kifejezés rétegzett szemantikai kiterjedtségéről tanúskodik, hogy a hétköznapi beszédben használt „mesélés” a történetmondás szinonimájaként is használatos, ami azzal – a narratív identitás elméletéből kiinduló – tapasztalattal hozható összefüggésbe, mely szerint az egyén a történetmondásban önmagát elbeszélő, egzisztenciális igényét megélt szubjektumként értelmezhető, vagyis a történetekben élő ember nem csupán történeteket talál ki, hanem történetekben és történetek által létezik (Erős, 2004, 295–299; László, 2005, 10–23; László, 2011, 3–18). Paul Ricoeur szerint „azt a narratív identitást, amely bennünket alkot, nem kívülről magunkra erőltetni, hanem felfedezni igyekszünk” (idézi Tengelyi, 1998, 529). Erre az önfeltáró aktusra kerül sor a mesemondás során is, amikor a mesehőssel azonosuló mesemondó egyben önmagát is színre viszi. Bálint Péter szerint „Az identitás »megtalálása« (persze) nemcsak a hős feladata; a mesemondó »ön-elbeszélése« (melynek egyként része az értelelem-összefüggések teremtése a narratívumban és a sajátlagos beszéd-megnyilvánulások kialakítása a mondás során), maga is narratív identitást konstruáló tényező” (Bálint, 2011, 8). Az ebben az értelemben használt „mesélés, el-mesélés” (Bálint, 2010, 22) jelentéskörét Nagy Gabriella Ágnes a mese orális formájához, a mesemondás szóbeli létmódjához mint performatív aktushoz kapcsolja, és a mesélést, mesemondást kulturális eseménynek (Nagy, 2017, 169–170) tartja, amely elsősorban a népmesék vagy – ahogy Lovász Andrea nevezi – hagyományos mesék (Lovász, 2007, 7) korpuszára vonatkozik.

Az irodalmi kutatás tárgyát képező meseelmélet az *írott mese-szöveg-vizsgálatra* szűkíti a figyelmét, ám a mese kifejezést továbbra is túlságosan dinamikusan, ezáltal kevésbé produktív módon használja. Komáromi Gabriella a mese fogalmának artikulálási kísérlete kapcsán így fogalmaz: „A mese meghatározása például az irodalomtudományra, a folklórra és a gyerekirodalomra egyszerre tartozik. Mégis mi a vég-

eredmény? Meg tudjuk határozni a tündérmesét (a strukturalizmus jóvoltából), és nem tudjuk meghatározni a mesét. Legfeljebb megadjuk a nemfogalmat (epikus), a differencia specifikát (a csoda, amely természetes) és a rá jellemző műformát (többnyire prózai)” (Komáromi, 2002, 46). A monográfia tárgyául szolgáló irodalmi mese fogalmához azonban csak akkor kerülhetünk közelebb, ha előbb problematizáljuk a *mese* fogalmát. Az irodalomtudományi diskurzusban legmarkánsabban – az értelmezési mélységeket nyitottan kezelve – háromféle, egymásnak akár ellentmondó jelentéskörben találkozunk a mese terminusával: megjelenhet műfajokat átítató modalitásként, az összes típusú mesét integráló műfajcsoportként, valamint a népmese műfajával történő azonosításként.

Tág értelemben a mese egyfajta műfajokat átívelő kategóriát, *móduszt* jelent, amely Pavel Šidák elmélete szerint egy mű bizonyos aspektusát, jellegzetes rétegét emeli ki, azonban nem uralja a teljes szöveget (Šidák, 2013, 91–92, 222–223). Ebben az értelemben az ún. mesei jegyek vagy mesei motívumok (Čapek, 1984, 99–100) – például az állandósult szókapcsolatok használata, a természetfeletti lények szerepeltetése, a csodás elemek szövegbe építése, a pozitív zárlat biztosítása, stb. (Šidák, 2013, 73, 91–92) – más műfajok ízesítéseként jelennek meg, és egyfajta *meseszerű hangulatot* teremtenek. A magyar irodalomban ebben a jelentésben használják például Szini Gyula vagy Csáth Géza szecessziós alkotásai kapcsán a *meseszerű novella* (Vargha, 1963, 13–14) fogalmát, amely a novella mesei jegyekkel történő színesítésére utal. Bordás Sándor Csáth meseszerű novellái kapcsán – David Riesman kommunikációelméletére alapozva – a mese kifejezést kiterjeszti minden meseszerűen színesített elbeszélésre, és a mesét mint „karakterformáló tényezőt” kezeli, amely a „nyelvhatalom összefüggései mentén” jut szerephez (Bordás, 2001, 1–2).

Némileg szűkített jelentéskörében a mese *népmesét és ún. „műmesét” is magába gyűjtő műfajcsoportként* jelenik meg, melynek esszenciája – Lovász Andrea meseelméletéből kiindulva – a mesei világlátás megalkotásában található. Lovász kiemeli, hogy a mesei világlátást – mind a népmesékben, mind a műmesékben – az analógias gondolkodás, kettős látásmód határozza meg, melynek értelmében az ember számára elérhetetlen és láthatatlan dolgok vizualizálódnak vagy animizálódnak. A kettős látásmódban gyökerezik a mese két-

osztatú világképe: a jó és rossz egymást feltételező pluralitása, illetve a racionális és irracionális világ egységbe kapcsolása. A műfajcsoportként értelmezett mese olyan autonóm, normatív jellegű, referenciamentes varázsvilágot képez, amely-ben a lehetséges világ, a túlvilági lényegrégió egyenrangúan jelenik meg a hétköznapi világ mellett, és a Rendet, az áttekinthetőséget, az ellenőrizhetőséget képviseli (Lovász, 2007, 6–13). Boldizsár Ildikó a mesei világlátást a mesei metamorfózissal, a csoda világteremtő erejével azonosítja (Boldizsár, 1992, 948).

Harmadik értelemben a mesét szűkebb jelentéskörrel ruházzuk fel, és a folknarratívákkal, pontosabban csupán a *népmese műfajával* azonosítjuk. A mese és népmese fogalmak szinonimaként történő használata a műfaji definiálás időbeli horizontjairól, histogramikus beágyazottságáról tanúskodik, és nagy valószínűséggel Propp mesemorfológiai munkásságára (Propp, 1995, 2005) vezethető vissza. Ebben az értelemben a mese az ősi közösségi tapasztalatok releváns tartalmainak közvetítésére (Sperbert idézi Ivaskó – Pap, 2019, 86), egyfajta kódolt komplex tudás átadására (Boldizsár, 2010, 13) összpontosít. Lukács György az élet metafizikai lényegének megragadásával azonosítja a mesét (Lukács, 1977, 710), Biczó Gábor pedig egy olyan elbeszélésfajtának tartja, amely a létértelmezés egy eredeti formája (Biczó, 2006, 12). Dinamikus terminológiahasználatról tanúskodik Nagy Gabriella Ágnes *Magyar (nép)mese* című kötete (2018) is, amely a mese fogalomértelmezését már a címben is a folknarratívák felé tereli. Ez a mesefelfogás abból indul ki, hogy a (nép)mesét az ember metafizika iránti igénye hívja elő, amely egy olyan birodalom/világ utáni vágyában gyökerezik, ahol felfüggesztésre kerülnek a hagyományos értelemben vett logikai, erkölcsi alapelvek – ezáltal a mese az abszolút szabadság világát szimbolizálja. Ez a szemlélet kiemeli a mese archaikusságából fakadó rokonságát a mítosszal, hiszen a csodás, fantasztikus világ, az emberi léptéket túlnövő univerzumfelfogás mindkét műfaj sajátossága (Čapek, 1984, 99–103; Andrásfalvy et col., 2001, 20). A (nép)mese a mitikus fantasztikum jegyeit hordozza magán: mitikus idő- és térábrázolással rendelkezik, animisztikus, totemisztikus, mági-

kus képzetekkel telítődik, világképét egyfajta elfeledett tudás mágikus világlátása uralja (Lovász, 2007, 13, 27).²

A monográfia során a mese kifejezést gyűjtőfogalomként, a népmesét és „műmesét” felölelő műfajcsoportként értelmezzük, melynek közös pontját az alapvető mesei jegyeket integráló intertextuális háló képezi.

1. 2. A „műmese” szemantikai hálója

Az írott meseszöveg-kutatás jelentős hányadát képező műmese-vizsgálat kiindulópontját a műmese fogalmának körüljárása és a népmeséhez fűződő viszonyának feltérképezése alkotja. A mese fogalmához hasonlóan a „műmese” kifejezés is nehezen megragadható, szét-szóró jelentésképzetekkel rendelkező terminus. A fogalmi dilemmáról tanúskodik, hogy kiterjedt terminológiai hálózattal rendelkezik, a szakirodalom számos szinonimával helyettesíti a bizonytalan szemantikájú kifejezést: hol írott mesének, gyerekmesének (Lovász, 2007, 5), hol irodalmi mesének, mesenovellának, meseszerű novellának, zárt formájú fantasztikus történetnek, misztikus elbeszélésnek, új mesének, ellenmesének (Boldizsár, 2003, 10) nevezi. A sokféle terminus jelzi, hogy a „műmese” gyűjtőernyője alá kerül az összes, szerzői névvel jegyzett gyermekpróza alkotás. Ennek a túlságosan széles korpusznak az egységes felölelési szándéka nem vezet produktív terminushasználathoz, inkább ellehetetleníti a „műmeséről” szóló diskurzus kialakítását. Az elméletírók valószínűleg azért döntenek mégis a terminus használatára mellett, mert a műmesét elsősorban a népmese metamorfózisaként, a műfajspecifikálódástól elhatárolódó meseiség hordozójaként – tehát a kis- és nagyepikai alkotások eltérő jegyeinek, a műfaji különbségekből fakadó sajátosságok vizsgálatától függetlenül – értelmezik.

² Hana Šmahelová a fent kifejtettekhez hasonló mesefogalom-értelmezésekkel operál, és többféle horizontból közelíti meg a fogalomfelfejtést – egyrészt az eredetinek tartott *folklorkörnyezetben*, a mítoszok, rítusok világában helyezi el a mesét, amely idővel átvette a mágikus funkcióját veszített mítosz szerepét (ez az interpretáció a mese népmesei korpuszra szűkítésének elméletére rezonál), másrészt az *irodalmi szövegtérbe* ültetve más műfajokba beépíthető sztereotipikus, rögzült formák, motívumok rendszereként értelmezi a mesét (ez pedig a mese móduszként történő felfogását idézi) –, harmadrészt *pedagógiai horizontból* közelíti, amely normatív, didaktikus funkcióval rendelkező szövegtípusnak minősíti a mesét (Šmahelová, 2002, 114–117).

A műmeséről szóló beszéd további dilemmáját képezi, hogy a „műmese” terminus stigmatizált kategóriánév, melyben a *–mű* előtag az utánzás, a másodlagosság, a mesterségesség bélyegét hordozza magán, és a népmesével szemben alávett pozicionálásra ösztönző összevetésre serkenti az olvasót, mivel az imitáció-jelleg hangsúlyozásával a népmese motívumainak hiányára, szerkezetének, világképének módosulására utal. Tímárné Hunya Tünde ugyan kiemeli, hogy a műmese megnevezésében nem feltétlenül a népmese művi utánzása tükröződik, hanem a művészi igényesség, a nyelvi megformáltság preferálása (Tímárné, 2006, 125), a műmese kifejezés szemantikájában – éppen a népmese műfajához tapadása, intertextuális viszonyának kialakítása révén – mégis tapasztalhatók bizonyos negatív konnotációk. Érdeemes azonban megfontolnunk, hogy a népmese és „műmese” közti összefüggések nem feltétlenül alárendeltségi viszonyon nyugszanak, hanem a kollektív mesevilág egyénire való fordításának folyamatát mutatják be. Zóka Katalin ezt azzal magyarázza, hogy az említett műfajok között „nem kronológiai rend, hanem korrelatív viszony feltételezhető” (Zóka, 2006, 7). Jeney Zoltán szintén kiemeli, hogy a hűség elve mentén létrejövő adaptáció-elmélet túlságosan leegyszerűsített formában prezentálja a népmese és „műmese” közti viszonyrendszert, mivel a folknarratívák is gyakran táplálkoztak egy-egy közismert szépirodalmi alkotásból: a nép- és műmeséket szerinte kultúrák közt mozgó vándormotívumok (közégek, terek, személyek) alkotják, melyekben – Ipolyi Arnold elméletével ellentétben, mely szerint a magyar népmesék alapanyaga változatlan – a népi és művi alkotások megfertőzik, átítatják egymást. Az intertextuális kapcsolat, az egymásból táplálkozás a két szövegvilág között tehát a kölcsönösség elvén alapul. Jeney hangsúlyozza: „Az nem meglepő, ha egy adott irodalmi műről kiderül, hogy népmesei elemekből építkezik. Azt azonban kevesebbszer halljuk, hogy egy-egy vers, regény, novella vagy műmese él tovább a népmesei közegben. Mégis biztosra vehető, hogy a motívumok átöröklődése nem egyirányú folyamat, vagyis nem csupán a népiből kerülnek át a művibe fontos történetalkotó elemek, hanem a folyamat fordítva is megvalósul” (Jeney, 2017, 224–225). Nagy Boldizsár Jeneyvel egyetértve állítja: „...mire nyomtatásba kerültek a ma jól ismert és közkedvelt, gyerekeknek szánt népmesék, addigra hosszú, kalandos utat jártak be: rájuk rakódott több kultúra kibogozhatatlanul egymásba fonódó szimbólumrendszere, de ugyanúgy hatottak rájuk a középkori, szabadszájú fel-

nőttmesék és a ponyvairodalom első termékei, mint a prédikációk (Nagy, 2020, 7).

A „műmeséhez” nemcsak terminológiai szempontból, hanem esszenciáját tekintve is számos negatív konnotáció tapad, melyek többsége a népmeséhez fűződő függési viszonyra épít. Boldizsár Ildikó és Lovász Andrea szerint ez a „műmesére” jellemző mesei világkép változásának, „súlytalanodásának” köszönhető, amely a csoda varázslattá degradálódásához vezet (Boldizsár, 1992, 948; Lovász, 2007, 6–7). A világképi módosulást Lovász azzal magyarázza, hogy a folknarratívától eltérően a „műmesék” számolnak az elsődlegesnek szánt befogadókkal, a gyerekekkel, és a szövegalkotás poétikáját a célközönség életkori sajátosságaihoz, világképi jellemzőihez igazítják (Lovász, 2007, 6–8). Boldizsár Ildikó szerint ez annak köszönhető, hogy a mágikus-mitologikus gyökerekkel rendelkező, metafizikai világrendet leképező népmese a 18. század folyamán a gyermekirodalomba ágyazódva gyermekmesévé adaptálódott, amely elsősorban a természetfeletti laicizálódását, a mitikus világtól történő eltávolodást eredményezte a műmesében (Boldizsár, 2003, 10). Ezért született meg a közbeszédben a „gyermekirodalomnak szánt mesékkal” szemben az a sztereotípa, hogy a műmese „nem ábrázol, vagy csak módjával ábrázol olyasmit, ami a gyerek képzettségét, lelki, testi, tudati érettségét meghaladja” (Boldizsár, 2003, 11). Lovász Andrea kiemeli, hogy a (nép)mese referenciamentes világképe sajátos mesei gondolkodásmódot teremt, ami analógiás viszonyban áll a gyermeki gondolkodással – ilyen például a történetvezetés belső logikája, a jó és rossz határozott elkülönítésének vágya, a mű dichotomikus szerkezete, animisztikus látásmódja, varázstudata, sajátos etikai normái, szinkretizmusa, finalizmusa, artificializmusa (Lovász, 2007, 61–62). Az adaptációs folyamat eredményeként Lovász a műmesét alkalmazott és átdolgozott meseként értelmezi: az alkalmazott mese a mese metaforájaként jelenik meg, és szimbolikus erejű elbeszélő formaként mutatkozik, amelyben a varázslatos motívumok fikciós és reflektált jelleget nyernek; az átdolgozott mese pedig csupán a mese látszatát kelti azáltal, hogy a hétköznapi szövegterébe csodás elemeket emel (Lovász, 2007, 63–65). Ahogy később látni fogjuk, a mesei látásmódnak ez a kétféle iránya, a „műmese” népmese-adaptációként történő értelmezése megalapozott kiindulási pontot kínál a szövegtipológia kialakítása során – Zóka Katalin szerint ez az alap olyannyira markáns, hogy „A műmese körülírá-

sa csak az őt poétikailag meghatározott népmese felől történhet” (Zóka, 2006, 6) –, azonban mivel a két korpusz komparatív jellegű megközelítése elsősorban a mesei világgépzésre fókuszál, és nem veszi figyelembe az irodalmi mese és meseregény sajátos műfaji tényezőit, így továbbra is túlságosan tág kategóriaként kezeli a „műmesét”.

Míg tehát a néprajzi mesekutatásoknak köszönhetően a népmese meglehetősen árnyalt műfajtipológiával rendelkezik – bár Bálint Péter Honti Jánosra hivatkozva felhívja a figyelmet a Propp-féle és finn-iskola képviselte morfológiai szempontú kategorizálás korlátaira (Bálint, 2011, 14–15) –, melynek értelmében a magyar népmesék világában ismerünk varázsmesét, állatmesét, novellamesét, rászedett ördögről szóló mesét, rátótiadát, tréfás mesét, hazugságmesét, legendamesét, formulamesét (Andrásfalvy, 2001), az ún. „műmeséket” az elméletírók többsége, például Martinkó András és társai (1981), Boldizsár Ildikó (2003), Tímárné Hunya Tünde (2006), Jenei Teréz (2006), Lovász Andrea (2007), egységes kategóriaként értelmezi, és nem rendszerezi azokat a műfajiságukból adódó eltéréseik és összetevőik alapján. Pedig – ahogy Boldizsár Ildikó is fogalmaz – a műmese „éppúgy alkalmas lehet tipologizálásra, strukturalista vagy szemiotikai mese-modellek kidolgozására, mint a népmese; egyéni-egyedi volta ellenére is találhatók benne sztereotípiák, vagyis a szerkezetben is fellelhetők olyan jegyek, amelyek elérhetővé teszik az összekapcsolást vagy elhatárolást a nép- és „mű”-mesék között” (Boldizsár, 2003, 12). A fogalmi pontosítás szándéka ellenére mégsem sikerül jól körülírható „műmesetipológiát” létrehoznia Boldizsárnak, aki a „műmesét” a tündermese poszttextusaként, adaptációjaként fogja fel, és tipológiájában a tündermese és műmese motívumainak, toposzainak, sztereotípiáinak, szereplőinek strukturális és motivikus összehasonlítását javasolja. A tipológia egyfajta fokozati skálát kínál, melyben a legalapvetőbbnek tartott mesétől, vagyis az „alapformának tartott”, élszóban elhangzott varázsmesétől fokról fokra távolodik el a műmese stílusbeli adaptációjával, didakcizmusával, egyedi szűzséjével, motívumrendszerével (Boldizsár, 2003, 16–17). A rendszerezés azonban nem terjeszthető ki az összes műmesetípusra, csupán azokra, amelyek a varázsmese hagyományából építkeznek – itt viszont nem tesz különbséget az egyes műfajok között, közös, komplex kategóriába sorolja a meseregényt és az irodalmi mesét is, vagyis Lovászhoz hasonlóan közös csoportba gyűjti a kis- és nagyepikai gyermekirodalmi alkotásokat. A „műmese” széles

szemantikai hálót mozgósító fogalomértelmezése helyett ezért az írott meseszövegek interpretálása során műfaji szempontú elhatárolást javasolunk, melynek értelmében a népmesék mellett irodalmi mesékről és meseregényekről beszélhetünk.

1. 3. Az irodalmi mese mint műfaj

A monográfia abból a hipotézisből indul ki, hogy a meséről szóló diszkurzuson – ahogy Jenei Teréz szövegtipológiai műmese-értelmezésében is hangsúlyozza (Jenei, 2006, 118–119) – a beszélt és írott nyelv stilisztikai különbségeiből adódóan műfaji különbségeket tapasztalunk a népmese és a „műmese” poétikája között, hiszen az oralitáson alapuló népmese alapját egy adott struktúramag és funkció-sor ismétlődése, vándorlása, öröklődése teremti meg, az irodalmi mesetípusok azonban írott szövegek, amelyek kötött nyelvi elemekkel rendelkeznek – ezért az értelmezésük során nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szövegek narratológiai sajátosságait és nyelvi-stilisztikai rétegeit, vagyis a poétikai funkció működését. Ebből kifolyólag a túlságosan kitágított vagy éppen túlságosan leszűkített jelentésköre miatt kiüresedett *mese* terminusa helyett a pontosabban megragadható *népmese* és a – szintén számos dilemmát felvető, az előzőekben problematizált „műmese” kifejezést leváltó – *irodalmi mese*, *meseregény* fogalmaira támaszkodunk. A téma igényessége miatt a népmese és a meseregény poétikáját nem részletezzük, csupán az irodalmi mese bemutatásához szükséges viszonyítási pontként használjuk a kifejezéseket. A népmesét, irodalmi mesét és meseregényt Pavel Šidák genológiája alapján egymáshoz szorosan kapcsolódó, egymástól mégis eltérő, önálló műfajokként kezeljük. Šidák a műfajokra nem egymástól hermetikusan elválasztható, zárt rendszerként tekint, hanem különböző átmeneteket, áthajlásokat egybegyűjtő ún. *műfaji vidékekre* helyezi el őket. A műfaji vidék – Benyovszky Krisztián értelmezésére támaszkodva – „centrumában a műfajilag legtisztább szövegek helyezkednek el, amelyek a legtöbb műfajtipikus vonást hordozzák, a periféria felé haladva pedig olyanok, amelyek kisebb arányban tartalmaznak egy adott műfajra nézve jellegadó tematikus, szerkezeti vagy stilisztikai jegyeket. Közöttük pedig átmeneti és kevert szakaszok váltják egymást, akárcsak a természetben, ahol a rét egyneműségét bokros-cserjés foltok törik meg, mely aztán erdőbe megy át, az erdő tisztásba torkollik, amiből

különböző irányokba elágazó ösvények nyílnak“ (Benyovszky, 2019, 76). Ennek értelmében a műfaji kategorizálás inkább absztrakciós művelet, egy ideál követése, melyhez a konkrét szövegek szabálykövető módon „alkalmazkodnak” vagy épp rugalmasan, kreatívan újragondolják azt – ezért fordulhat elő, hogy egy szöveget akár többféle műfaji kategóriába is besorolhatunk. A műfajok közti viszonyrendszer is hálózatosan, intertextuális kapcsolatok révén képzelhető el, melyet Šidák szerint a szövegek közti hasonló jegyek kidomborítása sző egybe (Šidák, 2013, 66–71). Ennek értelmében a népmese, irodalmi mese és meseregény egy közös műfaji vidékről származnak, melyek a hasonló tematikus, strukturális vagy stilisztikai jegyeik ellenére valamilyen markánsan eltérő, műfajon belül tendenciaszerűen visszatérő sajátosságokkal rendelkeznek. Šidák műfajvidék-metaforájából kiindulva a népmese, az irodalmi mese és a meseregény közti kapcsolatot ahhoz a nyelvtörténeti jelenséghez hasonlíthatjuk, amikor a nyelvi variabilitás révén egy nyelv nyelvjárási változatai annyira eltávolodnak egymástól, hogy a függetlenedés következtében önálló nyelvként artikulálják önmagukat. Ahogy ezek között a nyelvek között is megmarad az akár a kölcsönös érthetőségig terjedő rokonsági viszony, ugyanúgy a népmese, irodalmi mese és meseregény műfaját is intertextuális kapcsolódási pontok szövik át. Zóka Katalin Jenei Teréz meseelméletére hivatkozva a mesei diskurzust átjáró intertextuális kapcsolatokkal összefüggésben kijelenti: „Ez nem konkrét művek egymásra gyakorolt hatását, hanem a befogadói tudatba meglévő norma- és konvenciórendszerek egymásnak feszülését, vagyis az absztrakció révén létrejövő, invariánsként elfogadott szupertextus és a hozzátartozó variánsok, a szövegtípusok permanens »összehangolását« jelenti. A műnemi, műfaji differenciálás a szöveg nyelvi momentumaira, a nyelvi anyag megszerkesztettségére, a mélystruktúra különbségeire építhető fel. A befogadó szövegtípusra vonatkozó ismeretei egyszerre globálisak és morfológikusak, melyek az interpretáció során folyamatosan (horizontálisan és vertikálisan) hatnak egymásra” (Zóka, 2006, 17). A három műfaj köré szőtt *mesei intertextuális háló* elemeit – melyek közös esszenciáját, ahogy már fentebb említettük, a természetes módon fogadott csoda képezi (Komáromi, 2002, 46) – Lovász Andrea és Papp Ágnes Klára mesefelfogásából kiindulva a következő szegmensekben jelöljük ki: mindegyikben normatív jellegű, csodás és mindennapi elemeit vegyítő, egyetlen közös dimenziót alkotó varázsvilág születik; csodás szereplők, jelenségek

és események itatják át a világukat; cselekményük eukatasztrófával³ zárul; a hős győzelme egyben a Rend diadalát, a világ helyrezökkenését jelenti (Lovász, 2007, 12–21; Papp, 2008). A három műfaj⁴ közül a legszorosabb összefüggéseket a népmese és irodalmi mese között találjuk, mivel mindkettő a kisepika területéhez tartozik, terjedelmi szempontból erős hasonlóságokat mutatnak egymással, azonban stilisztikai, strukturális vagy tematikai szempontból eltérő módon működtetik a saját mesei világukat.

1. 3. 1. A mesei intertextuális háló sűrűjében

Az irodalmi mese műfajának közelítését első lépésben a mesei intertextuális háló vizsgálatával kezdjük, amely eltérő módon terjed ki a népmese és az irodalmi mese műfajára, és amelyből leginkább dichotómiák mentén merít a két műfaj. Martinkó András és társai (1981, 274–281), Boldizsár Ildikó (2003), Jenei Teréz (2006, 112–124), Tímárné Hunya Tünde (2006, 125–138), Zóka Katalin (2006, 6–18) és Lovász Andrea (2007, 5–71) a két mesetípus legmarkánsabb különbségének leginkább az eltérő valóságvonatkoztatást és a csodához való viszony másságát tartja: a népmese a valóság szublimált lényegét fogja össze, lerázza magáról a tér- és időbeli kötöttségeket, és az univerzalizációra törekvéséből fakadóan folyamatosan aktuális, timeless-nameless alkotásokat eredményez, az irodalmi mese azonban – akár szándékoltan is – reflektál a valóságra, reagál a megírás korának társadalmi,

³ Az eukatasztrófa J. R. R. Tolkien fogalma, amely a mesei harmónia helyreállítását, a problémamegoldás sikere keltette örömrészt foglalja magába: „A tündérmesék kínálta megnyugvás, a Happy End – azaz pontosabban az eukatasztrófa – öröme nem más, mint maga a váratlan, örömteli fordulat. (...) A tündérmesei vagy más világokhoz tartozó környezetben váratlanul és csodás módon valósul meg a kegyelem, az isteni gondviselés: olyasmi, amire nem számíthatunk előre, és nem lehetünk biztosak abban, hogy valaha is megismétlődik. Nem tagadja meg a diszkatasztrófa – azaz a bánat és a kudarc – létezését, mert ezek létezésének lehetősége szükséges a megmenekülés öröméhez. Ám – sok bizonyíték megléte ellenére is – tagadja a végső, univerzális vereséget, s ennyiben nem más, mint Evangélium – az öröm híre, a pillanat boldogság, amikor ráérezhetünk erre” (Tolkien, 1996, 145–146).

⁴ A monográfia nem tér ki az irodalmi mese és meseregény meglehetősen bonyolult összefüggéseinek a tárgyalására, a kis- és nagyepikai műfajok közti átmenetek, összefüggések, kapcsolódási pontok eredményezte műfaji labilitás (pl. a regényszerűen építkező irodalmimese-ciklus vagy az irodalmimese-füzér) tárgyalására.

etikai kérdéseire, megjeleníti a keletkezés idejében ható stílusirányzatokat, az adott kor tárgykultúráját, leképezi beszéd- és gondolkodásmódját. Alkalmanként akár helytörténeti, biografikus motívumokat is integrál a szövegterébe. Az irodalmi mese ugyan magában hordozza a racionális és irracionális világ szimbiózisát, azonban problematikus benne a két világ összekapcsolása, sőt akár érzékelhetővé is válhat az univerzumok közötti határátlépés. A csoda hétköznapi világba türemkedése ezáltal (rá)csodálkozást, a fizikai törvényszerűségek megszegésének tudatosítását válthatja ki a szereplőkből, sőt meghökkentő, ijesztő hatást is eredményezhet. Ez a csodafelfogás markáns eltérést képez a népmese zárt világképével szemben, ahol a reális és irreális világ egydimenzionális teret alkot, vagyis nem válik szét a valós és transzcendens, profán és szakrális szféra megtapasztalására. Lovász Andrea szerint a kortárs gyerekkönyvekben – ezáltal az irodalmi mesében is – a mesei egydimenziós világ helyett a két világ közti átmenet, a szintváltás érzékelése kerül középpontba, vagyis a valós és fikciós világok közti korreláció, gyakran a világok közötti ingadozás játéka érhető bennük tetten (Lovász, 2015, 31–32). Ezáltal módosul az irodalmi mese természetfelettihez, csodához való viszonya – a csoda az illúzió, álom, megelevenedő fantázia határvidékére kerül, és befogadási folyamatát a kételkedés retorikája járja át.⁵ Lesznai Anna szerint az irodalmi mese „a lélekvalóság játékos álomterülete” (Lesznai, 1918), amely a népmese természetes csodavilágát a játék és álom világára fordítja le, leválasztva a hétköznapi valóságtól.

Az irodalmi mese értékrendjében is eltér a népmesétől: míg a népmese a meseiséget éltető közösség értékrendjének közvetítésére törekszik, és a mesei morál metafizikai értékrendként funkcionál benne, az irodalmi mesében megjelenik a szkeptikus világszemlélet, hiányzik belőle a sikerközpontúság, a felhőtlenül pozitív zárlat, sőt a mesemorál akár pedagógiai normatív elvvé is változhat. A népmese és irodalmi mese gondolkodásmódja is másféle alapelveken működik: a népmese végletekben, típusokban gondolkodik, dichotomikus jellem- és világbázisra törekszik, az irodalmi mese hajlamos az önreflexióra, szívesen problematizálja, megkérdőjelezi a népmesei gondolko-

⁵ A racionális és irracionális tapasztalat reflektálása az irodalmi mesében kevésbé markáns jelenség, mint a meseregényben, ahol a metalepszis a műfaj egyik jellegzetes trópusaként funkcionál.

dásmódot. Az irodalmi mese hősábrázolása is eltérő eszközökkel él a népmesétől: heroikus hősábrázolás mellett megjelenik a hétköznapi, hús-vér karakterformálás. A közösség tipikus, stilizált, néhány jellemvonással körülrajzolt, többnyire típus- vagy beszélő névvel ellátott allegorikus képviselői helyett az egyediség, az egyéniesítés szándéka uralja a szereplőábrázolást, előtérbe kerülnek az individuális problémák, az egyéni identitáskeresés kérdései, a szereplők gyakran demitologizálódnak és profanizálódnak. A karakterek elrugaszkodnak a Propp által körülhatárolt varázsmesei szerepköröktől – a hős, a mátká, az útnak indító, a segítőtárs, az adományozó, az álhős és az ellenfél szerepkörétől (Propp, 1995, 33–65) –, ábrázolásuk gyakran áthágja vagy összevonja a szerepkörök funkcióit. Míg a népmese alapvetően zárt struktúrával rendelkezik, melynek értelmében csak az történhet meg benne, amit a mesebeli etika, vagyis a jó győzedelmeskedésének, a harmónia helyreállításának követelménye engedélyez, az irodalmi mese szándékoltan, gyakran reflektált módon elrugaszkodik a zárt szerkezetű szűzsétől, a polarikus szereplőábrázolástól, és a mesei világkép valamelyik elemének dekonstrukciójára, újragondolására törekszik. Esztétikumát ezért gyakran a kizökkentés, a mesei sztereotípiákkal szembeni elvárások felrúgása, dekonstruálása vagy újragondolása képezi.

1. 3. 2. Az irodalmi mese nyelvezete

A mesei intertextuális háló működtetése mellett az irodalmi mesét a népmesétől eltérő nyelvezet jellemzi. Ez két síkon figyelhető meg: a szövegbeli állandóság és a nyelvi-stilisztikai aktualizálás, egyéni nyelvi megformálás útján keresztül. Martinkó András a két mesetípus jellegzetes különbségének tartja azt, hogy az irodalmi mesét nyelvi rögzítettsége révén viszonylagos változatlanság uralja, az irodalmi mese világában pedig lényegtelen számú és jelentőségű a szövegvariánsok születése (Martinkó, 1981, 274–281). Az írott forma választásából fakad a népmesei nyelvezet stilisztikai átalakulása, az olvasásra szánt szövegalkotás ugyanis bonyolultabb mondat szerkezetet, poétikusabb nyelvhasználatot, formai gazdagságot, az egyéni szerzői stílus kidomborítását eredményezi. Az irodalmi mese elidőzik a részletek felett, akár a történet szöveges dinamizmusának a rovására is nyelvi teret kínál a népmesei nyelvi univerzálék kifejtésére és egyéniesítésére – a szereplők rendszerint személynevet, egyéni karakterábrázolást és egyéni han-

got nyernek. A népmese viszonylag állandó, időbeliségtől független archaikusabb nyelvi formulákból és szerkezetekből, szófordulatokból történő építkezése (Gombos, 2018, 148) helyett az irodalmi mese a megírás jelenének nyelvhasználati sajátosságait hordozza magán. Számos esetben akár a tipikus mesekezdő- és záróformula, az állandósult mesei szókapcsolatok, szófordulatok elhagyása vagy átalakítása, esetleg parodizálása jellemzi. Lovász szerint az irodalmi mese „mímeli a népmesék nyelvét, ám ugyanakkor át is írja azt: a hasonlatok, káromkodások ízes népnyelvet idéznek, mégis egyediek, a humorosság a legfőbb jellemzőjük” (Lovász, 2002, 61). A Dagmar Mocná, Josef Peterka és társai szerkesztette cseh műfajelméleti enciklopédia a humort mint demitologizáló, profanizáló hatást kiváltó minőséget emeli ki az irodalmi mesében (az enciklopédia modern meseként tartja számon a műfajt) (Mocná – Peterka et col., 2004, 474). Gombos Péter szintén a humort tartja az irodalmi mese – ő is modern mesének nevezi a műfajt – egyik legfőbb nyelvi sajátosságának (bár, ahogy a későbbiekben látni fogjuk, a humor mint lényegalkotó minőség nem terjed ki minden típusú irodalmi mesére), továbbá kiemeli, hogy a népmeséhez képest egyfajta felesleges motívumburjánzás színesíti ezeket az alkotásokat (Gombos, 2018, 151), amely gyakran éppen a humor forrásául szolgál. A kortárs irodalmi mesék a posztmodern irodalom szövegterében születnek meg, vagyis hasonló szövegalkotási sajátosságokkal rendelkeznek, mint a „felnőtt posztmodern irodalom” elemei (Németh, 2012, 80). Ennek értelmében kerül az irodalmi mese homlokterébe a nyelvi humor, melynek forrását a paradoxonok („magas” és „alacsony”, „fenséges” és mindennapi egymás mellé illesztése), nonszensz ötletek, groteszk helyzetek, a különböző nyelvi rétegek egymás mellé illesztése (gyermeknyelv és „felnőttnyelv” oppozíciója; szleng, hétköznapi nyelvhasználat és irodalmi nyelv együttese; a lirizált próza nyelvi sajátosságai), a paródia és irónia, önirónia (gyakran önreflexív módon történő) használata, a metafikció-jelleg és a szövegközötti kapcsolatok építése (újraírás, aktualizálás, vándorszereplők és -motívumok alkalmazása) képezi.

Az irodalmi mese nyelvválasztása elsősorban a korpusz potenciális mintaolvasóját, a gyereket⁶ célozza meg. Ezekben az alkotások-

⁶ Az irodalmi mese befogadóinak életkor alapján történő körvonalazása, gyerekekre történő szűkítése a gyerekirodalom mint szövegkorpusz életkor-alapú meghatározásán

ban a befogadók életkori sajátosságaival összhangban álló gyermeki gondolkodás, nyelvhasználat és nézőpont imitációszerű leképezésével találkozunk. A művek jelentős részében a szereplők is eleve gyerekek (azonban a gyerekszereplőség nem kizárólagos kritériuma a gyerekirodalmi műveknek, számos olyan művet ismerünk, amelyek hagyományos értelemben véve a gyerekbefogadók terétől távol esnek, holott gyerekszereplőket tartalmaznak – ilyen például a koncentrációs táborokról szóló *A csikos pizsamás fiú* című John Boyne-regény) (Bárdos, 2013, 13; Petres Csizmadia, 2015a). Az irodalmi mese nyelvhasználatára szempontjából ez azért fontos, mert az irodalmi mese szívesen merít azokból a nyelvi regiszterekből, amelyek – leginkább a gyerekszereplők megszólaltatása során – a hétköznapi nyelvváltozat mellett a gyer-

alapul, és erősen sarkított, ám a közbeszédben kölcsönös megegyezés alapján elterjedt vélemény. Hansági Ágnes rámutat, hogy a gyerekirodalom – így az irodalmi mese – célközönségéhez markánsan hozzátartoznak a nem-gyerekkorú befogadók is, hiszen a felnőttek vásárlóként, felolvasóként, ajánlóként, értelmezőként épp úgy részét képezik a befogadási folyamatnak, mint a gyerekek (Hansági, 2017, 36–37). Kiss Judit és Hermann Zoltán szerint azok a művek minősülnek jó gyerekirodalmi alkotásoknak, amelyek életkortól függetlenül képesek kommunikációba lépni az olvasóval. Kiss Judit ezeket a műveket duplafedelű alkotásoknak (Kiss, 2008, 18), Hermann Zoltán pedig all-age-irodalomnak nevezi (Hermann, 2017, 19). Ezek a szövegek a szerző szándékától (felnőtteknek vagy gyermeknek/kamasznak szánt mű) függetlenül vagy akár célirányosan is kettős kódolási rendszerrel rendelkezhetnek, vagyis olyan tartalmakat hordoznak, amelyek mind a gyerek, mind a felnőtt befogadók számára sajátos jelentéssréggel rendelkeznek. Bárdos József szerint ez azért történik, mert „minden műalkotásból (az irodalmi alkotásból is) a befogadó a maga számára annyit képes elsajátítani, amennyire a műveltsége, az életkora, a pillanatnyi helyzete és hangulata képessé teszi” (Bárdos, 2013, 16). Kiss Judit szerint a duplafedelű művekben „a műbéli olvasó kiléte titokzatos és összetett, az odaértett közönség pedig éppolyan mértékben lehet felnőtt, mint gyermek” (Kiss, 2008, 18). Hans-Heino Ewers ezt a kettősséget tovább bontja: a gyerek- és ifjúsági szövegeket kettős címzettségűnek tartja, aminek egyes jelei a *szöveg közvetítőinek* szólnak (könyvkereskedők, kiadók, könyvtárosok, tanárok, szülők), más jelei pedig a *tulajdonképpeni befogadóit* (gyerek, fiatal, felnőtt olvasók) célozzák meg (Csupics, 2009, 189–191). A gyerekirodalmi művek olvasását más-más motiváció generálja a gyerek és a felnőtt esetében. Kiss Judit szerint a gyerek „belülről” olvas, vagyis Eco-i értelemben mintaolvasóként behelyezkedik a szövegbe, és követi annak belső instrukcióit; az olvasási tevékenységet a szórakozás, az irodalomélmény meg tapasztalása és átélése motiválja, amit a gyerek animisztikus gondolkodásmódja, externalizációs képessége is elősegít. A felnőtt ezzel szemben „kívülről” olvas gyereksszöveget, elhatárolódik a teljes azonosulástól, tudatosítja az olvasmány fiktív jellegét – általában a gyerek kedvéért (ajánlás) vagy érdekében (cenzúra), esetleg nosztalgiából (gyerekként tetszett neki a szöveg) vesz kezébe gyerekirodalmat (Kiss, 2008, 15–16).

meknyelv, ifjúsági nyelvváltozat, a gyerekekhez közel álló szleng szókincséből, nyelvi építkezésének imitációjából merítenek.

1. 3. 3. Az irodalmi mese műfajkontaminációs jellege

A meséről szóló diskurzusban szinte minden elméletíró egyetért abban, hogy a mesei műfajokat – függetlenül attól, hogy népmeséről, irodalmi meséről vagy meseregényről van szó – számos egyéb műfaji hatás éri. Az irodalmi mese is egyfajta műfajkontaminációs folyamat terméke, amelyben a népmesei – a varázsmeséhez, tréfás meséhez, állatmeséhez stb. kapcsoló – kötődések mellett kiemelt szerephez jut a mítoszhoz, mondához, anekdotához, elbeszéléshez, novellához fűződő viszonya. Karel Čapek meseelméletében hangsúlyozza, ezek olyan szoros műfaji átfonódásokat eredményeznek, hogy nehezen húzható meg köztük a műfaji határ (Čapek, 1984, 100), az irodalmi mesét ezért egyfajta műfaji labilitás jellemzi. Pavel Šidák az irodalmi mese kapcsán a groteszk, a paródia és a horror minőségeinek betüremkedésére is felhívja a figyelmet (Šidák, 2013, 186). A sokféle hatás közül az irodalmi mese és novella találkozását emeljük ki, melyet kétféle irányból közelítünk meg: a novelláról szóló műfajpoétika és a meséről szóló diskurzus mentén.

A novella-szakirodalom – ahogy a mese fogalmának módozsként történő értelmezése során már rámutattunk – a mese és novella kapcsolatának kutatása során a mese (pontosabban: a népmese) novellára gyakorolt hatását vizsgálja, és ezeket a műveket „meseszerű novelláknak” nevezi. Thomka Beáta műfajpoétikájában kiemeli, hogy „a mítosz, a legenda, a mese az orális kultúra formái, melyeket a szerkezet, a szakrális funkció és a kommunikációban betöltött szerep különböztet meg az irodalmi szövegektől. Az utóbbiak bonyolult struktúráival szemben egyszerű formát alkotnak, a szervezettség alacsonyabb fokán állnak” (Thomka, 1986, 57–59). Ebből az aspektusból közelítve a témát Bordás Sándor Csáth Géza meseszerű novelláiban a meseformát mint egyszerű formát azonosítja, és felhívja a figyelmet a (nép)mesei narratív séma, a (nép)mesei állandósult szókapcsolatok mint stilisztikai formulák, a (nép)mesejelkép mint szövegszervező réteg színesítő szerepére, valamint a meseiség mint allúzió, mint reflektált tematika szövegszervező erejére (Bordás, 2001, 3–8). Vargha

Kálmán Szini Gyula meseszerű novellái kapcsán a szereplők valóság logikájával szembenő viselkedésmódját, valamint a mesei zárt világ keltette ismerőség aspektusait hangsúlyozza (Vargha, 1963, 14). A meséről szóló diskurzus nézőpontjából közelítve a témát az irodalmi mesét a meseszerű novella egy megvalósulási formájaként, szűkítéseként értelmezhetjük, amely a mesei intertextuális háló kiterjesztése és nyelvezetének kölcsönzése mellett a novella műfaji-szerkezeti jegyeit is magán hordozza – az irodalmi mese azonban úgy viszi színre mind ezt, hogy a gyerekvilág kontextusába ülteti át a témáját és a témafeldolgozás poétikáját, vagyis mind világábrázolásában, mind világlátásában a gyermeki miliőt helyezi előtérbe.

1. 4. Tipológiai vázlat

Az irodalmi meséről kifejtett gondolatok alapján a következőkben kísérletet teszünk egy tipológiai vázlat megfogalmazására, melynek értelmében az irodalmi mese alműfajait próbáljuk meg artikulálni. A rendszerezésbe nem emeljük be a Gombos Péter által „irodalmi népmesének” (Gombos, 2017) vagy Boldizsár Ildikó által „át- és feldolgozott tündérmesének” (Boldizsár, 2003, 15–16) nevezett mesetípust, amely a népmesegyűjteményekben írásban rögzített, a mesegyűjtő szöveggondozása eredményeképpen nyelvi-stilisztikai változásokat hordozó népmese-lejegyzéseket gyűjti magába. Gombos Péter szerint ezek az alkotások a népmeséből kiindulva, a műmeséhez közeledve bontakoznak ki, vagyis a népmese és irodalmi mese határmezsgyéjén lakoznak – ilyenek például Benedek Elek vagy Illyés Gyula meselejegyzései (Gombos, 2018, 150–151). A tipologizálást az irodalmi mese műfajalkotó aspektusait – struktúráját, stilisztikai jegyeit, tematikáját – figyelembe véve végezzük, miközben szem előtt tartjuk az adott típus kapcsán a mesei intertextuális hálóból történő merítkezést: hogyan ábrázolja az adott típus a csodás és hétköznapi világot, a csodás szereplőket és jelenségeket; hogyan érvényesíti a mesei etikát és a történet elején megbomlott mesei rend helyreállási szándékát. A kategóriák kialakítása során tudatosítjuk, hogy számos esetben találkozunk típusok közti áthajlásokkal, olyan jelenségekkel, amikor egy-egy alkotás többféle típus jellegzetességeit is magán hordozza. Ahogy a Bevezetőben is említettük, a kortárs irodalmi mesék korpuszában mégis körvonalazódni látszik néhány olyan tendencia, ami alapján felfedez-

hetjük egy-egy markáns műfaji vonás sűrűsödését, melyek aztán elvezetnek az irodalmimese-típusok kontúrjainak megrajzolásához. A tipologizálási kísérletet mégis inkább kiindulópontként, mintsem lezárt kategóriaalkotási kísérletként tekintjük. Ennek fényében az irodalmi mesének négy alműfaját határoljuk el: megkülönböztetünk modern meséket, szomorú meséket, lirizált meséket és gyerekmeséket.

Az irodalmi mesék legnagyobb korpuszát a *modern mesék* alkotják. A modern mese fogalmát a szakirodalom által rendszeresen „műmese”-szinonimaként történő alkalmazása helyett (lásd: pl. Kovács, 1997; Komáromi, 2004; Papp, 2008; Bárdos, 2013; Gombos, 2018) szűkebb értelemben használjuk, és a „modern” jelzőt az újjáalkítás, korszerűsítés jelentésrétegek értelmében alkalmazzuk. A modern mesék ugyanis olyan alkotások, amelyek ugyan erősen kötődnek a népmese motívumaihoz, szerkezetéhez, szüzséjéhez és világgépéhez, a Lovász Andrea által pozitív morálnak nevezett etikájához (Lovász, 2015, 51), azonban az ironia, pastiche, paródia, groteszk minőségeit hívják segítségül a mesei intertextuális háló működtetéséhez. Ezek a minőségek széles skálán belül mozognak: előfordul, hogy alig érzékelhető a jelenlétük, és az adott mű népmese-imitációnak tűnik – bár nyelvhasználatában vagy tárgy kultúrájában többnyire jelzi, hogy modern mesét olvasunk, ilyen például Víg Balázs *A csendkirály* (Víg, 2014, 105–110), Maros Krisztina *Tücsök a Holdon* (Maros, 2012), Zalán Tibor *Királylányok könyve* (Zalán, 2012), Balázs Ágnes *A tarka tehén és a rátarti kecske* (Balázs, 2015, 11) című alkotása –, de a korpusz jelentősebb hányadát azok a művek teszik ki, amelyek a népmesei hagyomány kiforgatására, újragondolására, kifigurázására törekednek, ilyen például May Szilvia *Dínom-dánom partiszervíz* (May, 2013, 29–32), Simon Réka Zsuzsanna *A könyvgyűjtő király* (Simon, 2013), Dóka Péter *Lila királylány* (Dóka, 2014, 12–18), Tarcsai Szabó Tibor *Benő és bigyója* (web 1), Lakatos István *Pici Mici* (Lakatos, 2020, 211–213) című modern meséje. A parodisztikus jelleg felerősítése a népmesehagyomány ellenpontosításában figyelhető meg, melynek során a népmesevilágból ismert szereplők a tőlük elvárt funkciótól eltérően viselkednek, a cselekmény a megszokott fordulatok helyett új irányt vesz, a motívumok sorrendje felborul; csupán a mesei világgép, az eukatasztrófába vetett hit marad érintetlen. A modern mesék lényegét az egyes népmese-típusokkal alakított szövegközi kapcsolatok képezik, aminek a szüzsé, a mesemotívumok, a szereplők és funkcióik szolgálnak ala-

pul. Mindemellett erős aktualizálási szándék járja át a korpuszt, amely a nyelvhasználatot, a tér- és időkezelést, a cselekmény kontextusának ábrázolását érinti. Az alműfaj nyelvezetére jellemző, hogy szívesen vegyít többféle nyelvi réteget: a köznyelvi és (gyakran parodisztikus hatást keltően túlburjánzó) nyelvjárási elemek mellett a szleng is megjelenik bennük, továbbá olyan nyelvi elemek is beépülnek a szövegtérükbe, amik a megírás jelenének tárgykultúráját, gondolkodásmódját, életritmusát, technikáját tükrözik.

A *szomorú mese* a népmesei szüzsé zárlatán végez változtatásokat, vagyis a mesei rend helyreállítását rendhagyó módon valósítja meg: látszólag szembemegy a mesebeli etikával, hiszen a boldog beteljesülés helyett a Jó tragikus sorsát tapasztaljuk bennük. A kategória a halálesztétika elvén alapul, melynek értelmében a hősök a földi életük során elszenvedett problémák kompenzálásaként a halál után nyerik el a jutalmukat, a túlvilágon találják meg a boldogságukat, vagy súlyos veszteségek, áldozathozatalok árán nyerik el lelki békéjüket. A kortárs szomorú mesék korpuszában a fizikai halál megtapasztalása helyett az elmúlás, a veszteségérzet élménye kerül a szövegek homlokterébe, ezáltal ezekben a szövegekben a mesei harmónia helyreállítása is elmarad. A szomorú meséket záró halál vagy elmúlás motívuma balladisztikus vagy melankolikus tónusúvá változtatja a mesetípus világképét, és a cselekvő, aktív hőssel szemben passzív, meditatív, sorsszerűen élő főhőst teremt. Ez az alműfaj számos esetben, parabolikus történetként funkcionálva, didaktikus felhangot is nyer – gondoljunk csak a klasszikus világirodalmi gyerekirodalomból Andersen (pl. *A kis gyufa-áruslány*) vagy Oscar Wilde (pl. *A Boldog Herceg*) alkotásaira. A magyar gyerekirodalomból Mészöly Miklós *A csengős bárány* (Mészöly, 1998, 282–284), Nádori Lidia *Sárkány a lépcsőházban* (Nádori, 2008, 58–71), Boldizsár Ildikó *A színes árnyékok* (Boldizsár, 2014, 31–35), Finy Petra *A citromtündér* (Finy, 2015a, 53) című szomorú meséit emelhetjük ki az alműfaj tipikus példáiként.

A *lirizált mese* alműfaja, koncentrált metaforikus nyelvhasználatából adódóan, a szomorú mese nyelvezetével rokonítható, szerkezeti szempontból azonban markáns eltéréseket tapasztalunk a két típus között, hiszen a lirizált mese őrzi a népmese pozitív világképét, eukasztrofikus zárlatát (Petres Csizmadia, 2015b). A típus sajátossága, hogy a szövegek poétikai funkciójának felerősödése révén a líra és az

epika határmezsgyéjén pozicionált lírizált próza (Dobos, 1995, 119) sajátos esetét hozza létre. Ebből kifolyólag két aspektusát domboríthatjuk ki: egyrészt minimalizálódik a cselekményessége, és a mesei rend felsértése, problémaorientáltsága, a harmónia helyrehozási szándéka helyett pillanatképeket, hangulatleírásokat rögzít; másrészt a lírizált mese nyelvezetét a metaforikus nyelvhasználat és trópusokban gazdag kifejezőmód (refrénszerű ismétlődések, alliterációs játékok, hasonlatok, megszemélyesítések, metonímiában, szinesztéziában, metaforában burjánzó gondolatiság, stb.) uralja. A lírai beszédmódon, dallamosságon túl a lírizált mese egyediségére utal, hogy a gyermeknyelv regisztereit is megszólaltatja, amely a grammatika szétfeszítésével, az egyéni szóalkotás és szólebontás kísérleteivel jellemezhető. Ezek az alkotások egyaránt tematizálhatják a racionális és irracionális világ egy-egy mikroeseményét, hangulatlenyomatát. A kortárs lírizált mesék közé sorolható például Máté Angi *Volt egyszer egy* (Máté, 2010), N. Tóth Anikó *Időhúzó* (N. Tóth, 2012, 20–21), Finy Petra *A holdfarkas* (Finy, 2016, 23–24) című alkotása.

A *gyerekmesék* teljesen elszakadnak a népmesék szüzségétől és szereplőitől: olyan, gyerekekről szóló, novellához közelítő típust alkotnak, amibe betüremkedik a csoda/fantasztikum tapasztalata vagy a csodás világlátás. A mesei hagyományt emellett a jóba vetett hit, az eukatasztrofikus világkép őrzi ezekben a szövegekben. Jenei Teréz kiemeli, hogy az irodalmi mese „eltávolodott a csodás elemek, a metamorfózisok valóságként való elfogadásától, s fokozatosan csak szimbólumrendszernek tekintette a maga természetfölötti epikumát, alakjainak cselekvés- és viselkedésrendszerét (Jenei, 2006, 114). A gyerekmesében megjelenő csoda ezáltal az illúzió, az álom, a megelevenedő fantázia határvidékére kerül, és befogadási folyamatát a csodában való kételkedés – vagy legalábbis a rácsodálkozás – retorikája járja át. A gyerekmese lényegalkotó sajátossága, hogy a racionális és transzcendens tér valóságos, zökkenőmentesen átjárható, közös univerzumként történő megtapasztalása helyett a cselekmény a racionális térre és időre szűkül, hétköznapi élethelyzetben játszódik, amit metaforikus és animizáló látásmód, antropomorfizálódó fantázia, gyerekperspektíva ural. A szövegek főhősei az előző típusokkal szemben már kizárólag gyerekek, akik lélekkel telítik meg a körülöttük zajló világ bármelyik szegmensét. A szövegek csoda-jellegét a perszifikálódó tárgyak, jelenségek, növények, állatok képviselik, maguk a történetek pedig a

gyerek mindennapi eseményeit és reflexióit rögzítik. Ide soroljuk például Gimesi Dóra *Kréta királylány* (Gimesi, 2013, 20–25), Lugosi Viktória *A nyamm* (Lugosi, 2013, 72–77), Mészöly Ágnes *Barni és az unatkozóművész* (Mészöly, 2013, 12–17), Elekes Dóra *Dettike fiú lesz* (Elekes, 2014, 101–104), Lackfi János *Autósmese lányoknak* (web 5) című gyerekmeséjét.

1. 5. Összegzés

Az irodalmi mesék műfaji alapon történő elhatárolása számos elméleti kihívást tartalmaz: meg kell vizsgálnunk a mese, a műmese fogalmak szemantikai hálóját, le kell róluk fejteni a hozzájuk tapadó negatív konnotációkat, hogy az ezekből levont következtetések alapján, a mesei intertextuális háló, a mesei nyelvezet és határműfajok figyelembe vételét követően le tudjuk fektetni az irodalmi meséről szóló diskurzus alapjait. Ezt követően az irodalmi mese négy alműfajának meghatározására teszünk ajánlatot: megfogalmazzuk a modern mese, a szomorú mese, a lírizált mese és a gyerekmese típusait. Az egyes alműfajok megnevezését az irodalmi mese valamelyik jellegadó sajátosságának kidomborítása vezérli – a *modern mese* fogalmában megjelenő 'modern' jelző a népmese szerkezetének és nyelvhasználatának aktualizálási, korszerűsítési szándékát tükrözi; a *lírizált mese* kategóriánév a metaforizálódó nyelvhasználatra, szerkezetre és a cselekményesség visszaszorulására fókuszál; a *szomorú mese* megnevezése a hagyományos népmesei eukatasztrófa, sikerorientált cseleményszövés és pozitív kicsengésű modalitás áthangolására irányítja a figyelmet; a *gyerekmese* pedig az adott kategória gyerekbefogadókhoz alkalmazkodó tematikáivilágképi újrastrukturálódási folyamataira összpontosít. A monográfia további fejezeteiben ezeknek a típusoknak az árnyalására törekszünk, és esettanulmányok segítségével, konkrét példákon keresztül részletezzük azokat.

2. A MODERN MESE

Az irodalmi mesék leggazdagabb, nyelvi-stilisztikai szempontból a legszínesebb és minden bizonnyal legbővebben tárgyalt típusát a modern mesék képezik. A „műmeséről“ szóló diskurzus jelentős része ugyanis – ahogy az irodalmi mesetipológia vázolása során utaltunk rá – eleve modern mesének nevezi az összes nem-népmesét (lásd: pl. a genológiában Mocná – Peterka et col. 2004, 474; a meseelméletben: Boldizsár, 2003, 10; Kovács, 1997; Gombos, 2018), ami egyrészt figyelmen kívül hagyja a kis- és nagyepikai alkotások közti műfaji különbségeket, vagyis közös kategóriába gyűjti az irodalmi mesét és a meseregényt, másrészt nem szentel figyelmet az egyes műfajokon belüli árnyalatoknak. Az irodalmi mese tipologizálása során a modern mesét arra a korpuszra szűkítjük, amely egyrészt a népmese pastiche-jellegű imitációjára, rekonstrukciójára, másrészt a népmesével szembeni „ellenállás, ellenbeszéd” retorikájára és szemléletmódjára, dekonstrukciójára épít. Az ellenállás retorikája értelmében a modern mese a tradicionális elvárásoktól eltérő módon terjeszti ki a mesei intertextuális hálót, vagyis a kétosztatú világképet, a csodát és eukatasztrófát úgy ábrázolja, hogy – gyakran reflektált módon – szándékosan szembemegy a népmese sztereotipikus szereplőábrázolásával, szűzséjével, problémamegoldási stratégiáival, kiforgatja a nyelvi fordulatait. Gombos Péter frappánsan úgy fogalmaz, hogy a modern mese „bolondot csinál a meséből, miközben maga is az” (Gombos, 2013, 26). A modern mese ugyanis – ahogy Lovász Andrea is kiemeli (Lovász, 2015, 43) – aktív, sőt interaktív együttműködést vár az olvasótól, és arra épít, hogy megtörje a népmese keltette azonosság esztétikájának (Andrásfalvy et col., 2001, 22–36) befogadói elvárásait, valamint rácsodálkozást, meghökkentést, játékos-humoros minőségeket ébresztő befogadói elvárás-eltéréseket hozzon létre, amely akár direkt ellenbeszédet alkalmazó szövegképzési képleteket teremt. A modern mese poétikájának körüljárása során ezért hatékony stratégiának minősül a posztmodern irodalomértés felőli megközelítés, melyben fontos szerephez jut az intertextuális összegyűjtés, viszonyítás, szerkesztés, a különböző szövegtípusok és nyelvi regiszterek vegyítése, az újraértelmezés aktusa, a meghökkentés vágya. A posztmodern három P elvének nevezett paródia, pastiche, paranoia (Németh, 2012, 11) produktívan

kapcsolatba hozható a modern mesével is: a modern mese esszenciáját a népmese (ezen belül kiemelten a varázsmese) parodisztikus újraírása, illetve pastiche-jellegű imitációja képezi, mely a megsokszorozott mesei univerzumban, a mesei intertextuális hálóban vergődés paranoiáját hozza létre. Mindez kapcsolatba állítható a kortárs gyermekirodalom humor iránti vágyával – Lovász Andrea szerint a kortárs gyermekirodalmi epikában „a humor jelenléte elmaradhatatlan: ez lehet groteszk, abszurd, vagy akár alpári is – a gyerekléhez, -látáshoz mindenképpen hozzátartozik” (Lovász, 2015, 22). Ezt a humoros minőségkeltést a három P elvéből felfejtett nemi szerepek felnyitása, az ironikus, önreflexió és metafikciós játék, valamint az identitásvesztés játéka biztosítja. A továbbiakban azokra a markáns jelenségekre hívjuk fel a figyelmet, ahogy az irónia, paródia és pastiche átítatja a modern mese textúráit.

2. 1. Irónia és paródia a modern mesében

A modern mesét átjáró paródia minőségét és irónia alakzatát Németh Zoltán fogalomértelmezéseinek keresztül közelítjük meg (Németh, 2003, 102–111). Németh – Linda Hutcheonra hivatkozva – kiemeli, hogy az irónia és paródia fogalmait lehetetlenség egymástól függetlenül tárgyalni, mivel korszakjelző terminusokként és „egymásra vonatkoztatható, egymásból következő minőségek”-ként (Németh, 2003, 102) is értelmezhetők. Tipológiai kísérletében azt feltételezi, hogy a kortárs irodalomban az irónia retorikai alakzata – valamint a vele szoros kapcsolatban álló paródia, önirónia és a humor egyéb formái – a kortárs irodalmi szövegtér alapvető kontextusát képezi, és vírusként fertőzi meg a korpuszát. Vladimír Borecký terminológiaárnyalási kísérletét figyelembe véve – amely azt vizsgálja, hogy a szubjektum milyen kapcsolatban áll a komikummal – Németh Zoltán elhatárolja egymástól a *naivitáselvet*, amely során a szöveg a járatlanság, ártatlanság illúzióját keltve ébreszt ironikus hatást; az *agresszív iróniát*, amely tudatosan irányul egy másik személyre, tárgyra azzal a céllal, hogy nevetség tárgyává tegye; az *öniróniát*, amely önmaga ellen fordítja az irónia életét; a *humoros jelentésképzést*, amely során „a szubjektum önmaga nevetségességének tudatában tesz nevetségessé egy másik szubjektumot, azaz esetünkben egy parodisztikus-ironikus szöveg önmaga és egy másik szöveg paródiájaként is működik” (Németh, 2003, 108);

valamint az *abszurd kondíciót*, amely az ún. magaskultúra által dilettánsnak minősített szövegeződők textusba építéséből táplálkozik.

A modern mese esetében ezek a gyakran egymásba fonódó ironikus-parodisztikus minőségek olyannyira átítatják a mesei intertextuális hálót, hogy a korpuszba adaptált népmesei sajátosságok, sőt akár teljes történetek gyakran „elveszítik az ártatlanságukat” – gondoljunk csak a közismert mesék átíratáira, újrameséléseire, például Hüvelyk Matyi történetét Lakatos István *Pici Mici* (Lakatos, 2020, 211–213) vagy Hófehérke meséjét Gangl Eszter *Avarbarna* (Gangl, 2020, 19–27) címmel mesélte újra.⁷ Nézzünk néhány konkrét példát a parodisztikus-ironikus minőségek működésére! A mesei szereplő naivitásának kidomborítására építi fel a történetét például Scheer Katalin *A bonbonkirálykisasszony* (Scheer, 2013, 35–39) című modern meséje, melyben a főszereplő, Mimi, parodisztikusan kiemelt ártatlansága és járatlansága révén keveredik bajba és veszíti el lényegének gondolt királykisasszony-identitását. Mimi egy végtelenül szomorú és szerencsétlen királykisasszony, aki a népmese sztereotipikus szereplőábrázolását megidézve a királykisasszonyokhoz tapadó hagyományos elvárások mentén éli szín és íz nélküli életét, mivel elhitetik vele, királykisasszonyként egyetlen dolga olyan karcsúnak lenni, hogy elférjen egy nádszámban (itt ironikus intertextuális utalást találunk a magyar népmesekorpuszból ismert *Világszép Nádszálkisasszony* című varázsmesére). A naivitáselv akkor lép működésbe, amikor a királylány – bár sejtenie,

⁷ Az itt említett példák között csak irodalmi mesék szerepelnek, de számos más műfaj is szívesen merít a posztmodern adaptáció – transzpozíció, kiegészítés, mutáció (Doležel, 2003) – eljárásai segítségével újraalkotott népmesekorpuszból: például a Piroska és a farkas történetét egy epizód erejéig bekebelezi és újrachangolja Darvasi László *Trapiti* (Darvasi, 2002) című meseregénye, Hófehérke történetét mutáció útján alkotja újra Németh Zoltán *HHHHhhófehérke és a hét cybertörpe* (Németh, 2002, 96–110) című novellája, Marissa Meyer *Cindere* (2018) pedig a science fiction felől írja újra Hamupipőke történetét. Az utóbbi években több olyan kötet is megjelent a magyar könyvpiacra, amely – az előszövegek csodajelleget, mesei téridejét lehántva, a külső motivációk és egyéniség nélküli típuszereplőket belső motivációival és hétköznapi, hús-vér karakterként ábrázolva – az ismert meseszereplők utóéletét (*És boldogan éltek?*, 2018; *Ők is boldogan éltek?*, 2019) vagy új nézőpontból történő újramesélését tartalmazza (*Meseország mindenkié*, 2020), többnyire novellává performálódva: jó példa erre Lakatos István *A boszorkány meséje* (Lakatos, 2020, 28–37) című novellája, amely a Jancsi és Juliska népmeséből ismert boszorkány előtörténetét az örület határáig eljutott, gyerek után vágyó magányos nő tragédiájaként tárja elénk. Az átíratokról lásd bővebben: Kérchy Anna: *Tradíció és transzmediáció* (2019).

tudnia kéne, hogy tradicionális szerepköréből, funkcióiból adódóan nem tehetné – szóba elegyedik egy öregasszonnyal, sőt az illatozó finomságok gerjesztette kísértésnek engedve, meggondolatlanul el is fogyaszt az öregasszony kosarából egy szem „boszorkányos bonbon”-t. A történet iróniája, hogy a mesei bonyodalom során végül a kuktamánová performálódó Mimi felismeri valódi szerepét, helyét a saját életében, és királykisasszony-identitásának visszanyerését követően már nem hajlandó többé alávetni magát a sztereotipikus nemi szerepek keltette elvárásoknak, és az ön-éheztes helyett a főzés-sütés örömein keresztül valósítja meg önmagát.

Agresszív irónia fedezhető fel Kertész Erzs *Iszup* (Kertész, 2016, 43–46) című meséjében, amely már a felütésében is az állatvölegény-típusú varázsmese kiforgatását, ironikus ellenpontosítását ígéri az olvasónak: „Volt egyszer egy Szomorú Királyfi, aki hiába igyekezett, sehogy sem tudott visszaváltozni varangyos békává, pedig ez volt minden vágya. Egyszer régebben ugyanis – és ráadásul viccből! – megcsókolta őt egy felelőtlen királylány, és azóta kénytelen volt királyfiként tengetni az életét” (Kertész, 2016, 43). Kertész modern meséje degradálja a varázsmese metamorfózison, pozitívnak tartott átalakulási folyamatán keresztüli eukatasztrófa-kimenetét, sőt a „mesei rend működését” nemcsak tévedésként, hanem a személyes identitás létrehozásának szándékolt akadályozásaként artikulálja. A meseszöveg logikája a történet folyamán végig arra irányul, hogy folyamatosan ellenpontosozza és ironizálja a varázsmesei elvárásokat: a királylány megmentése helyett a királyfi megváltása válik a mese tétjévé; ez a megváltás nem az állatból emberré válás, hanem ennek fordított folyamata révén születik meg; a megváltást a cselekvésképtelen királyfi helyett a királylány aktív fellépése, személyes sorsának irányítási szándéka hoz létre stb..

Önirónia és humoros jelentésképzés járja át például May Szilvia *Dínom-dánom partiszerviz* (May, 2013, 29–32) című modern meséjét, amelyben a varázsmese zárt funkciósorának és állandósult szerepköreinek reflektált felrúgásával találkozunk – három disznó „nagy disznóságot” követ el, amikor, mintegy a mesei világ felett állva, alaposan összekeveri a népmesei szövegvilágból ismert mesehősök hagyományos ételeit. May Szilvia modern meséjében a disznók alapította Dínom-dánom Partiszervíz cég egy mesei téren túli, a valós és fikciós világ köztes állomásaként artikulált transzmesei helyen található,

amely több ismert népmese szereplőjének gyűjtőhelyeként, találkozási pontjaként funkcionál. Az eredeti univerzumukból kilépő szereplők az ételhordó szolgálat igénybe vételével felülírják saját történetüket. Ez a transzmesei találkozás helyzetkomikumból fakadó humoros jelentésképzéseket generál, mivel az önjelölt szakácsdisznók véletlenül felcserélik az egyes mesékhez tartozó ételeket, aminek eredményeképpen új irányokat vesznek az előszövegek: a lakodalomra váró Borsószem Királykisasszony lepényes-halas esküvői lakomáján a násznép is aláza- tot tanul, a szegény legény a szokásos sovány vacsorája helyett puncs- tortát fogyasztva már nem búsul neki a világnak. A megváltozott étke- zési szokások szó szerint és átvitt értelemben is új ízeket visznek az ismert előszövegekbe. A pretextusokkal szemben szőtt parodisztikus- ironikus minőségeket mélyíti az a tapasztalat, hogy a narrátor szerint sem a mesehősök, sem az újragondolt meséket hallgató gyerekek nem bánják az ismerős meseszövegek új fejleményeit, sőt izgatottan várják, hogy a szakácsok – May szövegére hajazva – mikor sütnek ki egy új mesét. A varázsmesei struktúra kiforgatására irányulnak a szöveg me- tafiktív rétegei is, melyekben a történet önnön meseiségére reagál – pl. „Tudni kell, hogy ha egy mesébe kifejezetten nem írta bele az írója, hogy milyen ételek szerepeljenek benne, akkor azt a szereplők választ- hatták meg, ezért találkozhatasz egyedül ebben a mesében a rebarbara tortával” (May, 2013, 30).

Abszurd kondíciók jelennek meg Kamarás István *Karácsonyi maradék* (Kamarás, 2011, 39–44) című modern meséjében, melyben az olvasóhoz folyamatosan kiszóló narrátor azzal a – hazugságmesékből ismert, egymástól idegen jelenségek halmozását kedvelő – abszurd helyzettel indítja a meseszövést, hogy egy nap meglátogatja őt „há- rom zsákos ember, egy kacsa, egy csizmás kandúr, egy böhöm nagy pészmatulok meg egy kisharang” (Kamarás, 2011, 39), és azt kéri, meséljen róluk. „Azzal jöttek, hogy ők még egyszer sem szerepeltek egyik karácsonyi mesében sem, pedig az én meséimben a szokásos angyalokon, pásztorokon és királyokon kívül már pingvinek, apáca, sőt még kacsacsőrű emlős, pelikán, tapír, vakegér, hárompúpú teve, lant- madár, buszsofőr, agysebész és emelődaru is szerepelt” (Kamarás, 2011, 39). Az abszurd kondíció itt a hagyományos karácsonyi témájú narratívumoktól idegen elemek halmozásában figyelhető meg, melye- ket a szöveg folyamatosan képes fokozni, újabb és újabb, paradoxon- ként ható, témaidegen elemeket emelve a szövegterébe. A három zsá-

kos ember például a háromkirályok szerepét kívánja felvenni, de úgy, hogy a hagyományos Gáspár, Menyhért, Boldizsár személynévek helyett a Sándor, József, Benedek nevekkal azonosítják önmagukat. Önartikulációjukat meghökkentően kifacsart logikai érveléssel támasztják alá: Sándorra, Józsefre, Benedekre azért van szükség, mert meleget hoznak, és a karácsonyi énekekből tudjuk, a „Kisjézus ázik, fázik”. Az abszurd logika alapjául szolgál, hogy felcserélésre, illetve összemérésre kerül a három király és a három „tavaszt hozó” karakter funkciója. A narrációra vonatkozó ironikaként értelmezhető, hogy a szereplők kiszabadulnak a narrátor szövegalakító befolyása alól, és az elbeszélő tiszteletben tartja, elfogadja a szereplők karácsonyi tradíciótól eltérő önartikulációját, sőt még szórakozik is rajtuk: „Akárhogyan is nevezik őket (értsd: a Bibliából ismert három bölcset), az én maradék-mesémben nyugodtan lehetnek háromkirályok” (Kamarás, 2011, 40). Az abszurd kondíció illusztrálására további kiváló példa Adamik Zsolt *Bibedombi szörnyhatározó* (Adamik, 2014) című irodalmimese-kötete, melyben a tudományos és áltudományos diskurzus fontoskodó modalitásának abszurd kiforgatásával, a gépek, eszközök aprólékos, tudálékos hangvételű leírásával, magyarázataival találkozunk.

2. 1. 1. Ironikus-parodisztikus vonások a modern mese nyelvezetében

A mesei világképzés, struktúra és szereplővilág problematizálása mellett ironikus-parodisztikus minőségeket generál a népmesei nyelvezet, sztereotipikus, állandósult szóhasználat megidézése és dekonstruálása is. Ilyen például a Tarcsai Szabó Tibor *Benő és bigyója* (web 1) című modern meséjében található mesei szófordulat: „Jótett helyében jót várj!”, melyet ironikusan így egészít ki a szereplő: „de ne tőlem”!, vagy Gimesi Dóra *Óriásölő Margaret* (Gimesi, 2020, 60–73) című modern meséjének párbeszédrésze: „– A néni boszorkány? A vénség méltatlankodva felhúzta az orrát. – Neni?! – Bocsánat, nem tudom, mi a helyes megszólítás. Öreganyám? – Eszedbe ne jusson!” (Gimesi, 2020, 66).

A modern mesék között számos esetben találunk arra is példát, hogy egy-egy közismert, a kollektív mesekincs aktív részét képező népmese újramesélése – a fent említett példától eltérően – a nyelvhasználat aktualizálása, a megírás korát és nyelvét időző nyelvi fordítá-

sa révén nyer ironikus-parodisztikus minőséget. Az alkotói beszédmód, sajátos nyelvi megformáltság előtérbe helyezése többféle nyelvi réteg keveredését is eredményezheti. Lovász Andrea az újrameselés aktusát a mese alapvető természetéből fakadó tevékenységnek minősíti. „A mesék irodalmilag, a narrációt tekintve pedig a lehető legnyitottabbak: az újrameselés nemcsak megengedett, de egyenesen fennmaradásuk feltétele. A nyitottság ugyanakkor nem az archaikus nyelviség ellenében érvényesül, ugyanis a különböző nyelvi rétegek, regiszterek egymásra épülése magától értetődően következett be a mesék társadalmi, szocializációs funkciójának valamennyi változásakor” (Lovász, 2015, 53). Az egymástól akár idegennek minősülő nyelvi rétegek egy korpuszba gyűjtésére jó példa a többszörös narrációt tartalmazó, *beágyazott és kerettörténetet tartalmazó modern mese*, melyben a beágyazott történet általában egy ismert népmese újrameselését jelenti. Ebben az esetben mind a kerettörténet, mind a beágyazás tartalmazhat aktualizálást, a megírás korára utaló motívumokat, stílusesszközöket. A beágyazásként megjelenő, újramesélt népmese ritkán végez szerkezeti változásokat az eredeti mese szüzséjén, csupán nyelvi-stilisztikai szinten zajlik az aktualizálás – G. Szász Ilona *A Mindentvarró Tű* (G. Szász, 2010) című irodalmi meséjében például *A vitéz szabólegény* című varázsmese kerül újrameselésére, Bagossy László szabad versben írt *A Sötétben Látó Tündér* (Bagossy, 2009) című alkotása pedig a már említett *Világszép Nádszálkisasszony* történetét eleveníti fel.

A nyelvi rétegek kiszámíthatatlan vegyítése szempontjából a kortárs irodalmi mesék egyik legizgalmasabb szövegcsokrát Parti Nagy Lajos meseátiratai képezik, amely a *Népek meséi* sorozat kortárs fordításaiként értelmezhetők. Parti Nagy *A háziember meg a háziasasszony* (Parti Nagy – Banga, 2008, 25–28) című modern meséje a magyar népmesekorpuszban *A furfangos székely menyecske* címen ismert történetét meséli újra, azonban mai nyelvre és korra fordítja le a szöveget. Az átírat megőrzi a népmese szerkezetét, motívumrendszerét; paródiajellege a nyelvi rétegek önkényes keverésében rejlik – Lovász Andrea egyenesen „zanzás, »dzsuvás« egyéniesített újmagyarnak” (Lovász, 2015, 73) nevezi ezt a posztmodern nyelvhasználatot. A szövegképzés logikáját elsősorban a népmese archaizált nyelvhasználatának imitálása (pl. „Legott nagy darálásba fogott a baljával, a másik kezével

elkezdte köpülni a vajat.”⁸ Parti Nagy – Banga, 2008, 25), az ifjúsági nyelvre jellemző szlengszavak és kifejezések használata (pl. „Az ember magában pedig azt gondolta, ezzel a szepéc kis teendővel végez egy óra alatt, aztán hanyatt vágja magát, s *halivúd*, nézi az Eurosportot.” Parti Nagy – Banga, 2008, 25), az állandósult szókapcsolatok kiforgatása (pl. „Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy lengyel ember, aki furtonfurt pörölt a feleségével, hogy csak lankálgodik otthon, *lógatja a lógatnivalóját*, míg ő majd’ összeszakad odakint a határba.” Parti Nagy – Banga, 2008, 25), az irodalmi mesét átjáró, gyermeknyelvi regiszterben megjelenő káromkodás-helyettesítések (pl. *Azt a huramacsit ruhacsipesztét*, ordította tápászkodtában, s kapta a biciklit, nyargalt ki a határba.” Parti Nagy – Banga, 2008, 26) járkák át. Mindezek mellett olyan nyelvi elemek is beépülnek a szövegbe, amik a kortárs tárgykultúrát, gondolkodásmódot, életritmust, technikát tükrözik: pl. „Egyszersak látja, jön felé az ördög *Csepel kerékpáron*, s fujtat veszettül. Több se kell az asszonynak, elhajintja a kapát, nyaka közé kapja a *polszkifiatját*, és uccu neki, höcög haza sikojtozva” (Parti Nagy – Banga, 2008, 26). Ahogy a példákból is kiolvasható, az ironikus-parodisztikus szövegghatást erősen fokozza, hogy a különböző nyelvi rétegek akár egy mondaton belül is egymás mellé kerülhetnek.

2. 1. 2. Ironikus-parodisztikus vonások a szereplőábrázolásban

Az ironikus-parodisztikus szövegghatás forrásául szolgálhat a varázsmesei szerepkörök felnyitása is, amely a szerepkörök állandóságának népmesei tradíciójával megy szembe. A szerepkörök állandósága Propp meghatározásában azt jelenti, hogy a varázsmesékben mindig ugyanazok a szereplőtípusok jelennek meg, és olyan tevékenységet folytatnak, ami a szerepkörükből adódik, vagyis amire rendeltetnek (Propp, 1995, 28). A szerepkörök mögött azonban többféle személy megbújhat, amennyiben alkalmas az adott funkciók elvégzésére – a hős szerepkörét betöltheti például egy szegény legény vagy egy okos leány, az ellenfél attribútumaival rendelkezhet egy ördög vagy egy ármánykodó boszorkány is. Nem semleges tehát, hogy az állandósult szerepköröket mely személyek töltik be, hiszen tőlük függ a mese mintázatának kirajzolódása: ha az ellenfél mostoha képében mutatkozik, egészen más

⁸ A mondaton belüli kiemelések a példák illusztrálása céljából történtek (P. Cs. G.).

irányt vesz a mese szüzseje, mintha egy sárkánnyal kellene megküzdnie a hősnek. A modern mese erre a jelenségre reflektál, amikor fella-
zítja az egyes szerepkörök határait, és jószívű boszorkányt, kedves
sárkányt vagy varázsserejét vesztő tündért léptet a szövegterébe. A leg-
markánsabb változások a tradicionális férfi és női szerepek újragondo-
lásában figyelhetők meg. A varázsmese szerepkörei ugyanis nemcsak
funkcióikban, hanem nemileg is kötöttek, hiszen a mesei tradíció ér-
telmében gyakran előfordul, hogy a férfi és női szereplők eltérő módon
válogatnak a szerepkörükhöz társuló funkciók tárházából, vagyis egy-
egy szerepkörön belül másféle tevékenységet végeznek, illetve másféle
problémamegoldó stratégiát alkalmaznak a céljuk eléréséhez. Az eltérő
férfi-női viselkedésmódok hátterében a hagyományos patriarchális
nemi sztereotípiák húzódnak, melyek egymástól markánsan leválaszt-
ható, „nőies” és „férfias” szerepmintákat sugalmaznak. Számos me-
sepszichológus – például Marie-Louise von Franz (1992), Boldizsár
Ildikó (2003, 2010) vagy Pápes Éva (2013) – ezeket a viselkedésmin-
tákat normatív nemi modellként értelmezi, vagyis a népmesékben
olyan archetípusokat lát körvonalazódni, amelyek jellegzetes „férfi-
as”/„nőies” sorsokat reprezentálnak, és a férfi/női szubsztancia lénye-
gét ragadják meg. Az említett értelmezők kiemelten foglalkoznak a nő
ősi szerepeivel. Marie-Louise von Franz olyan modelleknek nevezi a
mesehősnőket, akik minden nőnek „példaképül szolgálnak, hogy segít-
senek az embernek megbirkózni bizonyos vissza-visszatérő belső
nyomorúságunkkal” (von Franz, 1992, 22–23), a „női tudás” hordozói,
és magatartásmódjuk egyfajta életvezetési útmutatóként funkcionál.
Boldizsár Ildikó a nőt elsősorban a hét szépség – gyöngédség, szépség,
támasz, teremtés, befogadás, elfogadás, összetartó erő, bölcsesség –
szimbólumaként értelmezi, és ezeket megszerzendő kincsnek minősíti
(Boldizsár, 2010, 80), ezáltal a hagyományos női szerepek felöltésére
buzdítja a varázsmese befogadóit. Pápes Éva szintén feminin sztereotí-
piákban gondolkodik, amikor „tipikus női hibákról” (Pápes, 2013, 29),
a „női tudás áthagyományozódásáról” (Pápes, 2013, 37) beszél elem-
zései során. Örlösy Dorottya rámutat, hogy ezek a mesepszichológiai
értelmezések úgy artikulálják a nőiesség és férfiasság archetípusait,
hogy figyelmen kívül hagyják a társadalmikonstrukció-elméleteket
(Örlösy, 1994, 403). A modern mesék azonban normatív minta helyett
konstrukcióként tekintek a népmese nemi sztereotípiáira, és az archai-
kus szövegekben fellelhető magatartásmintákat rendszeresen felülírják,

újraírják, amivel akár humoros szöveghatást is ébreszthetnek, hiszen a varázsmesei elvárásokkal szemben a kizökkentés esztétikájára alapozva léptetik ezeket működésbe. Ebből kifolyólag a modern mese nemi szerepábrázolása széles skálán helyezkedik el: megjelennek bennük az androgün szereplők, a feminim sajátosságokkal rendelkező férfiakkal vagy a maskulinitásukban felerősödött nők, az emancipált női karakterek és a tehetetlenséggel küzdő férfi szereplők, a nemi szerepükben bizonytalan személyek. Példaként Dóka Péter *Lila királylány* (Dóka, 2014, 12–18) című modern meséjét emeljük ki, amely egy cserfes szájú, öntudatos királylány képét tárja elénk. Dóka művében a varázsmeséből ismert, férjhez menés előtt álló királylány a történet elején betölti a vele szemben táplált tradicionális elvárásokat, elfogadja a vőlegényvarást mint életfeladatot, azonban amikor egy sárkány éppen el akarja őt rabolni, felébred benne az önálló párválasztás iránti vágy, és a sértegetés eszközét használva – közli a sárkánnyal, hogy egy műveletlen tuskó – lefegyverzi, porig alázza potenciális társjelöltjét. A varázsmesékben hagyományosan némaságra kényszerített királylány itt az első megszólalását követően feltárja a személyiségét, amely a befogadói elvárásoktól eltérően szembemegy a tradicionális, csendesen tűrő, a párválasztást tudomásul vevő királylánymodellel, és egy nagyszájú, öntudatos nőképet rajzol körül. Sőt, a Lila királylányról kiderül, egyenesen élvezzi a férfiakkal való játszadozást, a kérők megalázását, és addig nem hajlandó férjhez menni, míg nem tudja érvényesíteni a saját akarát, vagyis nem tudja kézbevenni a saját sorsának az irányítását.

2. 2. A modern mese pastiche-jellege

A modern mesék egy szűkebb szeletét alkotják azok a művek, amelyek rekonstrukciós eljárásokat követve pastiche-jelleget öltenek. A rekonstrukciós eljárásokból építkező modern mese nem azonos a tipológiai vázlatban már említett „irodalmi népmesével” (Gombos, 2017) vagy „át- és feldolgozott tündérmesével” (Boldizsár, 2003, 15–16), mivel ez utóbbiak a népmesék mesegyűjtők által rögzített egyéni változatait jelentik; a stílusimitációra építő modern mese viszont nem egy konkrét népmese újramesélését, hanem *egyedi történetet* és az alkotóra jellemző *egyedi nyelvhasználatot* tartalmaz, vagyis autonóm szövegvilágot hoz létre. A rekonstrukcióra építő modern mesék olyan alkotások, amelyek szándékoltnak imitálják valamelyik népmesetípust *szövegszerkeze-*

tét és világképzési módját, és alkalmanként mindezt olyan tökéletesen teszik, hogy nehéz őket elválasztani a népmesék korpuszától. Galuska László Pál Benedek Elek irodalmi meséit vizsgálva hangsúlyozza, hogy számos esetben fejtörést okoz megkülönböztetni a gyűjtést követően lejegyzett népmeséket és Benedek saját mesealkotásait, sőt felhívja a figyelmet a refolklorizáció jelenségére, amely az irodalmi mese folknarratívákra gyakorolt hatását, illetve a népi szövegek közé történő szétszalazhatatlan beolvadását foglalja magába (Galuska, 2009). Benedek Elek népmese-imitációi azért tudják a *Magyar mese- és mondavilág* szerves és egységes részét képezni, mert nem csupán a népmese világképét, struktúráját, hanem az archaizáló nyelvhasználatát is imitálják. A kortárs modern mesék korpuszában ezt a fajta imitációs technikát találjuk például Balázs Ágnes *A tarka tehén és a rátarti kecske* (Balázs, 2015, 11) című meséjében, amely a fabulák szerkezetét és szereplőábrázolását követi, hiszen a kecske és a tehén rivalizálását tematizálja, azonban mondanivalóját a -t hang burjánzásával, alliterációs játék segítségével bontja ki: pl. „Tejet tessék! Tejet tessék! – kínálta portékáját a piacon a tarka tehén” (Balázs, 2015, 11). Esetenként az irodalmi mese pedagógiai funkciójáról tanúskodik, hogy a kiemelt hangzásélmény az olvasástanulási folyamatot is támogatni kívánja, mivel Balázs Ágnes meséje eredetileg a technikai olvasás elsajátítását segítő, *Mesélő ABC* (Balázs, 2014) című, kiselsősöknek szánt oktatási segédlet részeként jelent meg.

A kortárs modern mese azonban zömmel olyan népmese-imitációkat teremt, amelyek valamilyen módon jelzik önnön megalkotottságukat. Ezek a népmese-imitációk vagy -rekonstrukciók nyelvhasználatukkal, kontextusteremtésükkel, a tér-idő aktualizálásával vagy legalább a népmese timelass-jellegének felszámolásával, szereplőábrázolásukkal (a típuskarakterek helyett egyedi vonásokat ismerünk fel a szereplőkben) stb. újragondolási vagy aktualizálási szándékot tükröznek, vagyis a népmese univerzalizáló jellegétől idegen konkretizálási folyamatokat közvetítenek. Az aktualizálási eljárások azonban nem tartalmaznak parodisztikus vagy ironikus minőségeket. Ezeknek a modern meséknek a befogadását a szerkezeti hasonlóság révén markánsabban járja át az ismerősség, a bennfentesség, a beavatottság érzése, mint a parodisztikus-ironikus modern mesék esetében, mivel felismerhetően építenek a népmesei sztereotípiákra, toposzokra, motívumokra, és ezek nyugtalanító kiforgatása helyett az utánzásukat vagy szelíd

kiegészítésüket, újragondolásukat hozzák létre. A népmese-imitációk nyelvezetét a népmese nyelvhasználatát átjáró kiszámítható narrációs sémák, ismétlődések (Gombos, 2018, 149) ironiamentesen uralják, melyeket az irodalmi mesére jellemző részletezés, nyelvi ornamentalizmus kísér. Példaként Maros Krisztina *Tücsök a Holdon* (Maros, 2012) című képeskönyv formájában kiadott modern meséjét emeljük ki, amely a varázsmese próbatételes útjárásán keresztüli párkeresését idézi meg, azonban a varázsmeséktől idegen szereplőábrázoláson keresztül teszi: a királyfit/ szegény legényt és a királylányt egy antropomorfizált tücsöklány és tücsöklány testesíti meg. A boldogságkeresést, személyes identitás megtalálásának szándékát ezáltal a történet allegorikus szereplők segítségével meséli el. Az allegorikus történetmesélés mellett megfigyelhető a szövegszövést markánsan átjáró, részletek felett elidéző nyelvi ornamentalizmus is, például: „Az édes dallam áramlott a mezőn át, nyomában illatos virágok nyíltak, lágy kalászkok ringatóztak, bódult lepkék úsztak a langyos levegőben, de még a bárányfelhők is a hangok hullámain himbálóztak” (Maros, 2012).

2. 3. Összegzés

A modern mese poétikája a népmese pastiche-jellegű imitációjaként vagy ironikus-parodisztikus dekonstruálásaként, a mesei intertextuális háló kiforgatásaként közelíthető meg. A mesei világépítkezés szempontjából kétféle aspektusból merítenek a modern mesék a mesei intertextuális hálóból: a népmese-imitációk világnézetként működtetik a meseiséget, a népmese dekonstrukciójára támaszkodó modern mesék pedig metameseként funkcionálva inkább tematizálják azt. A pastiche-jellegű népmese-imitációk a népmesei világkép, szövegszerkezet rekonstrukcióját végzik el, miközben önálló, a népmesekorpuszban nem létező, saját történetet hoznak létre. A dekonstrukcióra épülő modern mese körvonalazási szándéka során fontos kiemelnünk az ellenállás, ellenbeszéd retorikáját, melynek értelmében a parodisztikus-ironikus minőségek mentén építkező modern mesék a népmesével szemben, kontrasztosan artikulálják önmagukat, és megkapargatják a népmese sztereotipikus szereplőábrázolását, struktúráját, nyelvezetét. A népmesék korpuszától az alkotóra jellemző nyelvhasználatuk révén is elválnak ezek a szövegek, melyet a nyelvi ornamentalizmus és a különbözőféle nyelvi rétegek vegyítése jellemez leginkább.

3. A SZOMORÚ MESE

A mesei rend alapját a világ harmóniájába vetett hit képezi – a népmese szüzséje arra irányul, hogy végigvezesse a befogadót a sérülést szenvedő, megbomló Rend helyreállítási folyamatán. Lovász Andrea kiemeli, hogy ontológiai értelemben a népmese egyrészt vágybeteljesítő funkcióval telítődik azáltal, hogy feloldja az ember fizikai és szellemi korlátait, és teret kínál az álmok, vágyak megélésének; másrészt a problémamegoldási stratégiák felmutatásával potenciális menekülési formaként funkcionál a hétköznapi életben spirálisan visszatérő, nyomasztó nehézségek előtt (Lovász, 2007, 24). Így kerül szembe a halál, elmúlás témájával is. Petrolay Margit szerint a halál mesei világba szövése a félelem legyőzésének vágyából táplálkozik (Petrolay, 1996, 88). A népmese ennek céljából egyrészt perszonalifikálja a halált, és a tréfás mesék köntösébe bújva bemutatja, a csalafinta főhős hogyan tud túljárni az ostoba Halál eszén, másrészt a halált mint a túlvilágban való megmerítkezést, az „evilágon túli” birodalmak megjárását írja le, melyből a hős csak emberfeletti helytállásával képes visszatérni (Bi-czó, 2006, 27–28). A népmese – egydimenzióságából kifolyólag – eltörli a határokat a racionális és irracionális világ, így a hétköznapi élettér és a halál birodalmának megtapasztalása között is, és a meseszereplőknek szabad átjárást biztosít a két univerzum közt. A népmesék halálképe ezáltal azon a reményen alapul, hogy a halál legyőzhető. Mindezt a szövegek ábrázálásmódja is kifejezi – Boldizsár Ildikó kiemeli, hogy mivel a népmese nem végleges állapotként értelmezi a halált, ezért nem tartja azt megrendítőnek vagy borzalmasnak (Boldizsár, 2003, 155). Ez a világlátás egybecseng a mese mitikus gyökereivel, és azzal a szemlélettel, miszerint „a halál nem az élet lezárását jelenti, hanem maga az élet része: egy új világba lépés lehetőségeként értelmeződik” (Lovász, 2007, 48).

3. 1. A szomorú mese világképe, a halálesztétika elve

Ahogy fentebb láttuk, a népmese szövegvilágától nem idegen a halál tematizálása, az irodalmi mese speciális típusát képező szomorú mese halállal való szembenézése mégis új hangot visz a mesei diskurzusba: a szomorú mese ugyanis a halált, az önérdékmentes áldozathozatalt, az

elmúlást a mese beavatási folyamatának elkerülhetetlen eszközeként ábrázolja, amely nem a főhős túlvilágban történő megmerítkezésének, a saját mesei útjának legnagyobb kihívásaként, hanem a halhatatlanság elnyerésének jutalmaként (ezt elsősorban a klasszikus szomorú mesében találjuk) vagy a szellemi győzedelmeskedés áraként (ez pedig a kortárs szomorú mese poétikáját jellemzi) prezentálódik. A varázsmese igazságos halálképéhez képest az értelmetlen, önfeláldozó, kegyetlen és megrendítő halál (Boldizsár, 2003, 177) motívumának megjelenése újrahangolja a mesei zárlatot. Az áldozathozatal motívumát Papp Ágnes Klára a hős felnövekedésének feltételeként értelmezi: a győzedelmeskedésnek ugyanis ezekben a mesékben az az ára, hogy a főhősnek fel kell áldoznia a számára legfontosabb dolgot a világon. „A mese arra figyelmeztet, hogy az önmegvalósítás érdekében lemondásokra kényszerülünk” (Papp, 2008, 23). A szomorú mese ezért látszólag szembemegy a tradicionális mesebeli etikával, vagyis a mesei harmónia visz-szarendezésének, a Jó megjutalmazásának elvével, hiszen ezekben a történetekben a pozitív hős tragikus sorsát, álmainak-vágyainak elvesztését vagy akár a szereplő megsemmisülését tapasztaljuk. A klasszikus gyerekirodalom szomorú meséi elsősorban a főhős halálával, túlvilágba léptetésével hozzák helyre a mesei rendet – gondoljunk például Andersen *A kis gyufaárus lány* (web 2) című szomorú meséjére vagy Oscar Wilde *A Boldog Hercege*re (web 3), amelyekben a főszereplő halála révén oldódik fel a történet feszültsége, a halál utáni életben nyeri el a hős a vágyott és megérdemelt jutalmát; a magyar irodalomból pedig Pilinszky János *A madár és a leány* (web 4) című alkotását emelhetjük ki példaként, amely a főhős reménytelen, szomorú sorsát tárja fel előttünk. Nem véletlen, hogy Pompor Zoltán az irodalmi mesék esetében megváltozott meseetikáról beszél, amely a boldog földi vágybeteljesülés helyett „egy magasabb erkölcsi értékrend felé mutat” (Pompor, 2006). Ez nem az eukatasztrófa megszűnését, hanem a népmesei tradíció sajátos színrevitelét jelenti, melynek már nem feltétele a Rossz fizikai megsemmisülése vagy a Jó boldog földi élete. A mesebeli etika tehát nem feltétlenül a harmonikus továbbélést jelenti, hanem a Jó Rossz feletti győzedelmeskedését, felülkerekedését foglalja magába,⁹ amely akár az önfeláldozás, a Jó veszte-

⁹ Papp Ágnes Klára felhívja a figyelmet a mesei etika sajátos, hősorientált működésére: „A közhiedelemmel ellentétben, nem úgy működik a mese polarizált értékrendje, hogy a hős mindig *A Jót* képviseli, épp ellenkezőleg. Az lesz a jó, amit a hős képvisel” (Papp, 2015, 151).

ségtapasztalata útján is megvalósulhat. Mind a népmese, mind az irodalmi mese hangsúlyozza, hogy a győzelemnek ára van: míg a népmesében ez különböző próbatételek leküzdésén keresztül földi boldogságélményhez vezet, az irodalmi mesében a Rossz legyőzése a főhős személyes boldogságának, gondtalan jövőjének, álmainak elvesztésébe, sőt akár az életébe is kerülhet. A szomorú mese főhőse úgy hoz valamilyen szellemi vagy fizikai áldozatot egy magasabb erkölcsi érték érdekében, hogy a személyes sors történetét nem uralja feltétlenül a mesei tradicionális igazságszolgáltatás. Stilisztikai szempontból fontos jelenség, hogy a főhős halálát metaforikus nyelven meséli el a szomorú mese, és elsősorban allegórián keresztül vagy eufemizált halálképek segítségével (pl. álomba ringatás, elrepülés) ad számot a haláleseményről.

Az anderseni mesevilágra visszavezethető klasszikus szomorú mese a halálesztétika elve jegyében születik, amely során „a hősök a földön nem talált elismerés, boldogság, szeretet után a halálban nyerik el szenvedéseik, hűségük, kitartásuk, helytállásuk jutalmát” (Vasvári, 2006). A mesezáró halál motívuma tehát egyszerre felemelő és esztétikai élmény, vagyis magába sűríti a ’meseszép’ kifejezés jelentésének esszenciáját. A főszereplő halálát tematizáló szomorú mesék mesezáró eukatasztrófája ezáltal nem a földi boldogság formájában, hanem a halálon túli megnyugvásban valósul meg. A halál, a megsemmisülés azonban nem a bukás, hanem az erkölcsi felmagasztalódás terepe, ahol a Jó elnyeri méltó jutalmát, és a történet „azt sugallja, hogy a halál utáni lét boldogabb, mint az azt megelőző” (Vasvári, 2006). Az áldozathozatal, elmúlás- és veszteségélmény motorizálta kortárs szomorú mesékben a részvét és szeretet kulcsmotívumain keresztül tapasztalható meg a halálesztétika elve, amely során „a mások boldogságáért hozott áldozat szépsége” (Komáromi, 1999, 216) magasabb minőségűvé emeli a tradicionális mesei eukatasztrófát.

A halálesztétika betüremkedése a mesei világba az irodalmi mese novellizálódásával és racionalizálásával hozható kapcsolatba, hiszen a népmese bipoláris szerkezetű világképének fellazítása, árnyalása magával hozza a hétköznapi kiábrándultságának, reménytelenségének, a társadalmi igazságtalanságnak és aránytalanságnak a tapasztalatát. A klasszikus szomorú mesék műfajában a halálon túli jutalma-

zás tudata oldja fel a megpróbáltatásokat elszenvedett hős nehézségeit (Petres Csizmadia, 2014).

A halál és elmúlás tapasztalatának mesevilágba való emelése balladisztikus, illetve melankolikus tónusúvá változtatja a szomorú mese világképét, és azt sugallja, hogy a hős sorsa eleve elrendelt. Ez a determináltság átalakítja a szövegtípus főhősét, és a népmese többnyire aktív, cselekvő hőisével szemben passzív, meditatív jellemet kölcsönöz neki. Vasvári Zoltán Andersen meséinek értelmezésekor kiemeli, hogy ez a szövegtípus „a népmese cselekvő hőse helyébe a világ sokszor érthetetlen, megmagyarázhatatlan, néha egyenesen misztikus történéseit átélő, azokon elgondolkodó, morális tanulságokat kereső, valódi személyiséggel rendelkező alakjait helyezi” (Vasvári, 2006). A szomorú mesék tehát nemcsak zárlatukból adódóan transzformálják át a mesei etikát, hanem parabolikus történetekként funkcionálva didaktikus felhangot is hordoznak magukon.

3. 2. A klasszikus magyar szomorú mese

A magyar irodalomban elsősorban Pilinszky János és Mészöly Miklós nevéhez kapcsolódik a szomorú mese műfajának meghonosítása. Az ő meséik sajátosan adaptálják az anderseni és Wilde-i szomorú mesék atmoszféráját, mivel a tragikus sorsú hősábrázolás, illetve halálesztétika mellett erős lirizálódás figyelhető meg a szövegeikben. Mindkét szerző szomorú meséit liriko-epikusság hatja át, bár ez Pilinszky-nél a verses forma választását, Mészöly-nél pedig a prózaforma megtartását jelenti.

A legerősebb anderseni szomorúmesé-hatás Mészöly Miklós példázatos meséiben figyelhető meg, hiszen Mészöly is kedveli a mikrovilág szereplőit, történetei parabolikus és didaktikus jelentésrétegekkel gazdagodnak, s néhány meséjében – például a *Jégvirág* (Mészöly, 1998, 210–214), a *Csengős bárány* (Mészöly, 1998, 282–284), a *Hovávész* (Mészöly, 1998, 52–62), *A hegy meg az árnyéka* (Mészöly, 1998, 207–209), a *Kökény kisasszony* (Mészöly, 1998, 245–247), a *Virágok beszélgetése* (Mészöly, 1998, 274–281) vagy a *Fehér cédrus* (Mészöly, 1998, 293–300) – valami vagy valaki elmúlását, megsemmisülését, pusztulását tematizálja. A szomorú mesék a Mészöly-korpusz egy sajátos, szűk rétegét képezik, amelyek modalitásukkal, szüzségük-

kel, a hős szellemi vagy fizikai (ön)feláldozásával élesen elválnak a többi mese harmonikus és optimista világképétől. Ezekben a szövegekben a halál metaforikus tartalmakkal telítődik, hiszen a mesék első sorban a lelki kiüresedést, megsemmisülést, a felemésztés, (ön)feláldozás motívumát ábrázolják, sőt a fizikai halál motívuma időnként el is marad a történetekből. Némelyik szövegben a vágyálomok halálát, elvesztését figyelhetjük meg (*A torony meséje*), másokban az önzés felemésztő mardosását tapasztaljuk (*A hegy meg az árnyéka*), találkozunk önfeláldozó, az átlényegítő halálnak önmagát önként átadó hőssel (*Kökény kisasszony*), megismerjük a méltóságteljes halálba vonulás életre szóló élményét (a *Hovámész* című mesében ilyen a szarvas példája) és olvashatunk a végzetüket el nem kerülhető, tragikus sorsú mesehősök történeteiről (*Virágok beszélgetése*, *Fehér cédrus*, *Csengős bárány*). Az említett mesékben – anderseni mintára – felerősödik a balladisztikus hangvétel, a világ és szereplői eleve elrendeltségének érzete, s a halál és a szépség esztétikai kategóriái egybeforrnak. A történetek tragikus kimenetele szinte az első mondattól kezdve sejthető: elharapott előreutalások, elhallgatások sora teremti meg a narráció feszültségét. Az egyes szereplők gyakran szimbolikus figurákká, egy-egy tulajdonság vagy jelenség hordozóivá válnak; esetleg a növény- vagy állatvilág képviselői (például búzavirág, zsálya, szarvas), illetve a fantázia szüleményei (például Hovámész karaktere) lesznek.

A különböző színezetű szomorú mesék közül az egyik legdrámaibb szövegnek a *Csengős bárány* című mese minősül, melyben a Jó és Rossz reménytelen egymásnak feszülését, hierarchikus elrendeződését tapasztaljuk. A Mészöly-féle szomorú mesék világába ennek a mesének a szorosabb olvasata mentén kóstolunk bele. A történet a *Mesék* (Mészöly, 1998) című kötet *Este* ciklusában található. Már a ciklusba illesztés is az elmúlás, a lezárás asszociációit kelti – nem véletlen, hogy a fentebb felsorolt szomorú mesék nagy része éppen ebben a meseciklusban helyezkedik el.

A szöveg szomorú meseként történő olvasata az incipittel kezdődik, a sztereotipikus mesekezdő formula helyett ugyanis melankolikus felütést találunk: a főszereplő karakterének megjelölése az ős metaforáján keresztül artikulálódik, szembeállítva az elmúlás évszakát egy, az életerőt sugárzó piros virággal. A „nagy ősz” és az „egy szál virág” (Mészöly, 1998, 282) ellentéte a hétköznapi élettel szembesze-

gülő másság, rendhagyóság, egyediség képzetét nyitja meg, amely rendíthetetlenül, kitartóan felvállalja önmaga elkülönböződését környezetétől. A tömegből, vagyis a nyájból való kiválás reménytelenségét sugallja a főszereplő funkcióinak hiányokon keresztüli bemutatása, hiszen a csengős báránynak az a feladata, hogy betöltse a környezetében keletkező űrt: „Ha nincs sehol nóta, akkor is nótázik, ha sötétség ereszkedik, akkor is elvezet a jó úton” (Mészöly, 1998, 282).

Ez a negatív jellemábrázolás baljóslatként jelenik meg már a szöveg elején, melyet a mese archaizáló nyelvezete folyamatosan, színté mondatról mondatra fokozva, balladisztikus tónusra hangol. A történetészvítés drámaiságának mozgatórugója a fokozás és az ellentétes ábrázolásmód: a mondatkezdésekben negatív töltetű cselekvések jelennek meg („Panaszkodott mifelénk az öreg gubás, hogy farkas kerülgeti a nyáját. S panaszkodott a farkas a világban, hogy a kölykei a csengettyűszótól nem tudnak aludni otthon.” – Mészöly, 1998, 282), a fokozás a drámai ellentét nyomatékosítására szolgál („De minél jobban szaggatta a bárányt, a csengő annál harsányabban szólt.” – Mészöly, 1998, 283). Az ellentét kiemelése tömör és hiányos mondatszerkesztéssel történik, amit sejtelmesség jár át: „És megcselekedte. Aztán mosolyogva hazatért” (Mészöly, 1998, 283). Az előrevetítő, sejtelmes modalitás és fokozó ábrázolásmód nemcsak a szöveg nyelvezetében, hanem szűzségében is megfigyelhető, hiszen a farkas gyilkolását – a népmesei hagyományból kiindulva – három szóbeli fenyegetés előzi majd, s csak a felszólításokat követően jelenik meg a fizikai bántalmazás, illetve a holttest meghurcolásának mozzanata.

A drámai fokozás a halálesztétika sajátos megvalósításáig, a halál lírai megfestéséig jut. Mészöly meséjében a halál eufemisztikus, poétikus leírásával találkozunk, ahol a farkas az éjszaka leple alatt ragadja el a nyájból a csengős bárányt, „hogy a göndör fehér bundát bepirosítsa” (Mészöly, 1998, 283). A pusztítás metaforikus képeken keresztül jelenik meg, amit a természet gyászolása teljesít ki, hiszen a halált hozó telet követően a természet nem képes megújulni, virágba borulás helyett „csupa feslett gylcsing, foszló pántlika” (Mészöly, 1998, 283) borítja el a világot. Az eukatasztrófa akkor következik be, amikor a fehér csengős bárány maradványaiból piros csengettyűvirág nő ki, vagyis a halálon erőt vesz az élet körforgása. Hangsúlyos a szöveg színszimbolikája: az ártatlanul megölt bárány fehér, a tisztaság és

jóság hordozója, a bárány különlegességét elviselni nem képes fekete farkas pedig a gonoszság megtestesítője. A csengettyűvirággá átlényegült bárány pirossága egyrészt az erőszakos halált, az áldozat vértanúságát, másrészt a megújuló, viruló életet fejezi ki. Az ártatlan bárány elpusztítása, majd új alakban való megjelenése metaforikus jelentésszaggatott bárány az önmagát feláldozó Isten Bárányával azonosítható, aki a feltámadást követően egy másik létszférába lép át. Lovász Andrea szerint „a halál a legmagasabbrendű beavatás, egy új szellemi létezés kezdete” (Lovász, 2015, 47), egy új világba lépés lehetősége. A mesében összegződik a halálesztétika felmagasztaló ereje, hiszen a címszereplő bárány elveszejtése elsősorban rituális, megtisztító áldozathozatal, és sorsának néma elszenvetése – a bárány egyetlenegyszer sem jut szóhoz a történet során – a jóság halálon túli győzelmét hirdeti.

A mese explicitje – amely szintén eltér a népmesezáró formulákból – beteljesíti a történet tragikus sorsábrázolását, hiszen a gyilkos büntetésben részesül. A mesezárásban hangnemet vált az elbeszélő: személyes tudását közösségi tudásanyaggá szélesíti, melyben keveredik a pletyka homályos, suttogó sötétsége és a zárt közösség ősi, mítikus életismerete. Az „Azt beszélik mifelénk”-formula (Mészöly, 1998, 284) alkalmazása bizonytalanná, nyitottá teszi a zárlatot, és a farkas megőrülésének következményeit vázolja. A bárány elpusztításával ugyanis nem tűnik el a világból az az értékrend, amelyet képviselt, ezért a farkas gyűlölete sem nyerhet kielégítést. Az erőszakos halált elszenvedett bárányhoz hasonlóan tragikus sors elé néz a farkas is, ám őrá fizikai halál helyett szellemi pusztulás, leépülés vár: először család, közösségi identitását veszíti el, majd megháborodásának köszönhetően személyes identitását is elveszti, s időben és térben céltalanul bolyongva tengeti életét. „Azt beszélik mifelénk, a farkas még sokáig panaszkodott a világban, hogy a kölykei csak úgy tudnak aludni, ha a csengettyűszót hallják; s dühében széttépte édes kölykeit. Azóta egyedül, kiverten bódorog a fogatlan ordas – az édeseit keresi, és bárányok etetik” (Mészöly, 1998, 284). A farkas tragédiája alapvetően abban található, hogy a közösségből kitűnő egyént nem képes elviselni, ezért kivetett állapotba kerül. Egy tragikus félreértelmezés áldozata lesz, hiszen úgy gondolja, a szellemi értékek fizikai megsemmisítéssel el-tüntethetők. A másik felemésztése azonban önmaga és családja fel-

emésztését vonja maga után, amelyen csak az örület enyhíthet valamelyest.

A történet sajátossága, hogy a jó és rossz harcában megjelentet egy közvetítő figurát, a gubás képében mutatkozó, egyetlen emberi alakot. A közvetítő szerepkör az irodalmi mese realisztikus vonásaiból táplálkozik, hiszen hidat képez a mesevilág polárisan ábrázolt elemei között, és békítő gesztusokat kínál a gonosz felé. A közvetítő bukását jelenti, hogy csupán verbálisan áll ki a Jó mellett, cselekvésre való képtelensége azonban a gonoszság néma jóvá hagyását jelenti, amin a marcangoló lelkiismeret-furdalás sem segíthet. A szomorú mese eukatasztrófájában végül új esélyt kap az elbukott közvetítő karaktere is, ami a halállal való megbékélést és az új élet lehetőségét kínálja.

3. 3. Kortárs szomorú mesék

A kortárs szomorú mese sajátos szövegvilága Pilinszky János és Mézőly Miklós példázatos, lírai beszédmódot alkalmazó mesetextúráiból nőtt ki. A kortárs szomorú mesékben azonban ritkábban találkozunk közvetlenül szereplőhalállal – egy-egy példa természetesen akad, gondoljunk csak Nádori Lídia *Sárkány a lépcsőházban* (Nádori, 2008, 58–71) című szomorú meséjére, amely a nagymama halálát mesebeli metamorfózisként, szabadon szárnyaló papírsárkánnyá változásként ábrázolja –, a történetek esszenciáját inkább a metaforikus értelemben kifejezett *halál, az elmúlás tapasztalata*, ezek megélésének érzelmi vonzata képezi. N. Tóth Anikó ezért sajátos közérzetrajzoknak nevezi a szomorú meséket, melyek „a lét fenyegetettségét és a világ illúziótlanságát példázzák, elsősorban az ezekkel való szembenézésre szólítanak fel” (N. Tóth, 2014b, 256). A halálesztétika elve a kortárs szomorú mese szövegvilágát is alapvetően meghatározza, azonban balladisztikus tónus helyett inkább melankolikus modalitás uralja ezeket az alkotásokat. A próbatételes útjárás végét itt olyan csalódások, kiábrándulások, lemondások zárják le, amik megakadályozzák a mesei harmónia helyrezerőkkenését, a főhős megjutalmazásának, boldogság-megtalálásának, a hagyományos értelemben vett eukatasztrófa megszületésének a lehetőségét. Nézzünk néhány példát! A halál mint felejtés, elmúlás artikulálódik Finy Petra *A citromtündér* (Finy, 2015a, 53) című szomorú meséjében, melyben a címszereplő tündér elhatározza, hogy megajándékozz

za az embereket egy sárga, édes, citrom nevű gyümölcscsel, hogy derűt és örömet hozzon az életükbe, cserébe azt kéri tőlük, hogy minden citromfogyasztás során gondoljanak rá, őrizzék meg őt az emlékezetükben. A kollektív emlékezetből azonban hamar kihull a citrom megteremtőjének a neve, amit a szöveg az elmúlást, felejtést, eltűnést hordozó trópuszal fejez ki: „elméjükre lusta köd ült” (Finy, 2015a, 53). A racionális és transzcendens világot összekapcsoló citrom közvetítőeszközként funkcionál az ember és a róla gondoskodó transzcendens lény, a tündér univerzuma között, egy közös dimenzióba helyezi az ágenseket, ám ennek az eszköznek a degradálása, a közös emlékezetből történő kiírása a tündér egzisztenciális válságához, a hétköznapi világ demitologizálásához, a mágikus világról való megfélelkezéshez vezet. A szomorú mese lényegét a transzcendens szereplők és emberek közös életterének elszakadása, a szellemi és emberi réteg eltávolodása, a mitikus lényekről való megfélelkezés következménye alkotja, ami az emberi valóság profanizálódását eredményezi – ebben az értelemben metameseként is olvashatjuk az alkotást, amely az irodalmi mese népmesei csodába vetett hitének elvesztésére reflektál. A citromtündér elfelejtése, a mágikus világról való megfélelkezés a két univerzumot összekapcsoló citrom esszenciájára is kihat, és az egyre inkább búsuló citromtündérrel párhuzamosan a citrom is elveszíti édességét. A mese zárlatát az elmúlásból fakadó csalódás, a racionális és transzcendens világ helyrehozhatatlan szétválásának tapasztalatából áradó szomorúság járja át. A racionális és irracionális világ közti eltávolodást a tündér felső világba költözése és a cselekmény dinamikájának lelassulása is kifejezi: „A citromtündér pedig fent ült az egyik citromfa tetején: szomorúan bámulta őket és még szomorúbban lóbálta a lábát. Olyan lassú lengésekkel, ahogyan a part menti medúzák hajtják magukat a tenger árnyékszöld mélye felé” (Finy, 2015a, 53).

A szerelemről, álmokról való lemondás alkotja Boldizsár Ildikó *Amália* (Boldizsár, 2006, 5–14) című szomorú meséjének fő vezérmotívumát, melyben egy jó boszorkány tragikus történetét követhetjük nyomon.¹⁰ Amália elveszejtő típusú, gyönyöröket hajszó boszor-

¹⁰ Boldizsár Ildikó *Amália* című szomorú meséjét erős intertextuális kapcsolatok fűzik Lázár Ervin *A legkisebb boszorkány* (1998, 27–77) című, a szomorú mese és meseregény műfaji határmezsgyéjén elhelyezkedő művéhez, amely a Boldizsár-mű előszövegeként is értelmezhető.

kánynak (Boldizsár, 2005, 64) születik, vagyis arra rendeli a mesei sorsa, hogy csábítsa el és tegye szolgájává az útjába kerülő férfiakat. A retrospektív elbeszélésmódot alkalmazó történetben, az idős Amália megidézését követően végigkísérhetjük, mennyire sikerül eredeti küldetését teljesítenie – ám már az első sorok utalnak rá, hogy a hagyományos boszorkányélet helyett másféle életutat választ a címadó szereplő. A narrátor előreutalásokkal sejteti a boszorkány sorsának boldogság-megtalálás nélküli kimenetelét: „árva boszorkánynak” (Boldizsár, 2006, 5), „szomorú életűnek” (Boldizsár, 2006, 6), „szegény Amáliának” (Boldizsár, 2006, 8), „búslakodónak” (Boldizsár, 2006, 9) nevezi már azelőtt, hogy tudomást szereznénk a főszereplő életének fordulatairól. A történetészövést a csalódás és kiábrándulás retorikája szövi át, amely egyrészt Amália boszorkányságba vetett hitére, szerepkörének, hivatásának megkérdőjelezésére irányul – az ármánykodó kis boszorkány hamar ráébred, hogy az elcsábított férfiak megbűvölése nem teremt valódi kapcsolatot, a varázslat hatása alatt álló férfiak csak ál-érzelmet táplálnak iránta –, másrészt csalódik a szerelem lényegéről alkotott elképzeléseiben is, amely mély tartalom helyett kimerül a csábítás egy-egy üres gesztusában. „Milyen királyfi az olyan – morfondírozott, miközben reggeli kakukkfűteáját iszogatta kedvenc zöld pöttyös bögréjéből –, akit az első sárga kankalin, az első szép szó letérít útjáról?” (Boldizsár, 2006, 7). Amália ezen a ponton kilép a tradicionális boszorkány-szerepköréből, mintegy öntudatra – vagy inkább a mesei világból a valóságra – ébredve reflektál a varázsmese predesztinálta funkcióira, és a mesei rendből kilépve egy más dimenzióból, az irodalmi mese varázsvilággal szemben táplált kritikus látásmódján keresztül tekint önmagára és a világot benépesítő társaira. A mesei szerepköréből történő kibillenésével, boszorkány-identitásának dekonstruálásával párhuzamosan – vagy épp ennek következtében – egy sorsfordító esemény is történik az életében: a következő, útjába kerülő királyfit ugyanis nem sikerül elcsábítania, nem tudja őt letéríteni a királylány-kereső útról, mert a királyfi rendületlenül hisz a mesei eleve rendeltség erejében, a neki rendelt királylány választásának kizárólagosságában, és reflexió- és kérdésfelvetésmentesen fogadja el a mesei világbavetettség helyességét. Amália személyes tragédiája, hogy épp ezzel a találkozással teljesül a korábbi vágya: végre talál egy olyan férfit, aki feltétlenül kitart a választottja mellett, akit csodálni és szeretni tudna a rendületlenségéért. A királyfi és a boszorkány találkozá-

sának tragikuma, hogy mivel Amália felrúgja a mesei szerepköréből adódó funkcióit, elveszíti a problematizálatlan kommunikációs képességét a mesei világgal, vagyis „képtelen egy nyelvet beszélni” a királyfival, aki továbbra is a mesei világba tartozik. A két szereplő két, egymástól távol álló univerzum részét képezi. Az elérhetetlenség révén egyre inkább erősödő szerelem végül a boszorkány-identitás feláldozásához, az addigi sikeres életútjának felrúgásához vezet. Amáliát – sőt a másik boldogulása érdekében lemond a saját boldogságáról, és a személyes érdekei ellenében segíti a királyfi és királynő egymásra találását. A szomorú mese betetőzését jelenti, hogy amikor a királyfi rátalál a neki rendelt királynőre, mégsem lesz boldog vele, mert a lány „szíve olyan, mint a jég” (Boldizsár, 2006, 14). A boldog egymásra találás eukatasztrófia helyett három, sorsába beletörődő ember szomorúságát találjuk, akik feláldozták az egyéni boldogságkeresésüket egy mesebeli vízió, az idealizált szerelem üldözése céljából.

A tragikus szerelem egy másik arcát mutatja meg Boldizsár Ildikó *A Nap és Hold találkozása* (Boldizsár, 2011, 29) című alkotása, amely az ellentétek végzetes összeférhetetlenségét, az ebből fakadó elkerülhetetlen katasztrófát tárja elénk. Az előző mű melankolikus tónusával szemben ezt a szomorú mesét inkább balladisztikus hangulat járja át, melyben az egymás inverzeiként bemutatott szereplők rendkívüli találkozásuk okozza a tragédiát. A mű első mondatától kezdve előrevetíti tragikus kimenetelét; részletesen ismerteti a szereplők egymástól élesen elválasztott világát, a hidegséget és magányt árasztó Hold és a melegséget, barátságosságot sugalló Nap ellentétét. A hosszú expozíció végig hangsúlyozza, hogy a világ harmonikus rendjét a két égitest egymástól való hermetikus elzárása, a másik létezésének nem-ismerete alkotja. Egy nyári éjszaka forrósága azonban felébreszti a Holdban a melegség, a szerelem utáni vágyat, és tudatára ébreszti, hogy léteznie kell egy másik égi úrnak is rajta kívül. Ez a végzetes felismerés, tudatra ébredés, feleszmélés kizökkenti az égitestek rendjét, és elkerülhetlenné válik a tragikus találkozás. A szomorú mese a két égitest vonzódását félelmetes egymáshoz csapódásként, erotikus felhangú, világrengető erejű robbanásként ábrázolja, és a csillagok keletkezéstörténeteként értelmezi: „Abban a pillanatban, amikor egymáshoz ért a két test, hatalmas robbanás rázza meg a világot, és szétszóródott az égen sok ezer apró, fényes darab” (Boldizsár, 2011, 29). A nyáréji fülledt szerelemvágy a szomorú mesében drámai végzetet hordoz magában, hi-

szen a két égitest felismeri: csak úgy élhetik túl ezt a szerelmet, ha végleg lemondanak egymásról, „mert ha megint találkoznak, egyikük biztosan elpusztul” (Boldizsár, 2011, 29).

3. 4. Összegzés

A szomorú mese a mesei eukatasztrófa rendhagyó ábrázolásán keresztül artikulálja önmagát, amely során a hagyományos, harmonikus világképbe az elmúlás különböző minőségei úsznak be. A klasszikus szomorú mesék – az anderseni mesei világból építkezve – nagyobb-részt a főszereplő fizikai megsemmisülését, halálát mutatják be, a kortárs szomorú mesék pedig többnyire tágabb értelemben közvetítik a halál, elmúlás különböző minőségeit. A szomorú mesét ezáltal balladisztikus vagy melankolikus modalitás járja át, amely a kortárs szövegkorpuszban akár reflektáltan a mesei rendre vonatkozó kiábrándulásra, csalódásra is vonatkozhat. A kortárs magyar szomorú mesék korpuszából érdemes kiemelni Boldizsár Ildikó *Boszorkányos mesék* (Boldizsár, 2006) című kötetét, amely irodalmi mesefüzérként többféle arcát tárja fel a szomorú mesék szövegvilágának.

4. A LIRIZÁLT MESE

A gyermekirodalmi kisépikai alkotások egyik legsajátosabb színfoltját a lirizált mese típusa képezi, amely elsősorban nyelvezetében és történetalkotási módjában mutat eltéréseket a többi irodalmi mesetípustól. Ahogy az irodalmi mese poétikáját vázoló fejezetben is már utaltunk rá, a lirizált mese egyedisége többszörös határhelyzetéből fakad: műnem szempontjából átmenetet képez a líra és az epika között (Miko, 2000, 104); műfaji szempontból a varázsmese, meseszerű novella (Vargha, 1963, 13), novella (gyerektörténet) (Komáromi, 1999, 226) műfaji kódjaiból merít; a befogadó szempontjából pedig az ún. „felnőtt” és „gyerekirodalom” határmezsgyéjén fekszik.

4. 1. A lirizált mese határhelyzet-pozíciói

Műnem szempontjából közelítve a fogalmat a lirizált mese a líra és próza határterületén születő lirizált próza egy megvalósulási módjaként értelmezhető. A lirizált próza határfogalmát a jakobsoni kitágított metafora- és metonímiaelmélet keretében közelítjük meg, melynek értelmében a prózai műveket alapvetően metonimikus szövegszerveződés jellemzi, míg a lírai művekben a metafora válik domináns formaszervező elvvé. Benyovszky Krisztián ezért szinkretikus műfajnak nevezi a lirizált prózát, ahol a metonimikus formaszerveződésű szövegben előtérbe kerül a metaforikusság is, vagyis egyszerre érvényesül és nehezen választható szét a két formaszervező elv az adott műben (Benyovszky, 2006, 136–137). Dobos István – Egri Péter, Heé Veronika, Kántor Lajos, Gáspári László kutatásait összegezve – a lirizált elbeszélés poétikai tartalmát szintén a metaforikusság uralkodó jellegében méri. A lirizálódás eszközei közé többek között a „költői” önkifejezés, szubjektívizmus, érzelmi megnyilatkozás dominanciáját; a belső monológ és szabad függő beszéd alkalmazását; a fabula érzelmi-hangulati reflexiókkal való tördelését; a belső történet alkalmazását; az emlékezetfelidéző elbeszélőhelyzet, sejtetés, szabad képzettársítás, hangulatleírások gazdagságát; a látomásos természeti képek burjánzását; a külső tér helyetti belső térleírások preferálását; a l’art pour l’art művészet metaforikus nyelvi alakzatait – a kifinomult formakultúrát, mesterkelt

technikát, lírai látásmódú formatörekvéseket – sorolja (Dobos, 1995, 119–121). A szecesszió nyelvi jellegzetességeit vizsgáló Baranyai Mihály a lírizált próza kapcsán a költői képek, különösen a szinekdochék szerepéhez jutását hangsúlyozza (Baranyai, 2012), azonban a szecessziós stílusjegyek további jellemzőit – a nominalitást, a mellérendelő mondat szerkesztést, a szöveg minden szintjén megjelenő halmozást, a hiponímia, hipernímia és jelzők, főleg a szín- és anyagnévi jelzők koncentrált jelenlétét, az indázó szerkezeteket, a díszítő stilizációt, az érzéki benyomások leírását, az illúziókeltés és álomelbeszélés stílusesszékeit (Baranyai, 2012) – megtapasztalhatjuk a lírizált prózai alkotásokban is. František Miko szerint a próza lírizálódásának legdominánsabb eszköze a mondat hangtani-ritmikai szerkesztésében, a ritmikus szakaszolásban található (Miko, 2000, 91); Károlyi Csaba szintén a lüktető, ritmizált mondatfűzésre irányítja a figyelmet, melyet a személyesség és személyes érzékenység szubjektivitásával egészít ki (Károlyi, 2008, 209). Zsilka Tibor az ismétlődés keltette prózaritmus mellett a – lírizált mesét is dominánsan átható – szüzsénélküliséget, a cselekmény mellőzését, a szubjektivitás felerősítését tartja a lírizált próza legfontosabb sajátosságának. Mindemellett hangsúlyozza, hogy „Olykor a képiség, a képi kifejezőmód líraivá színezheti a prózai szövegeket” (Zsilka, 155–156), vagyis esszenciálisnak tartja a szöveg metaforizációját. Benyovszky Krisztián a prózai mű metaforizálódását a szöveg különböző szintjein (szavak, mondatok, kompozíció szintjén) látja megvalósulni, ezért két szintű metaforizálódási folyamatot különböztet meg: egyrészt a szűkebb értelemben vett stílus szintjén, lexikális szinten lokális metaforákat tart számon, amelyek az elbeszélő, szereplő szólamában érvényesülő metafora-típusú alakzatokat foglalnak magukba; másrészt nemcsak lexikális szinten, hanem a cselekményszerkezet és kompozíció szintjén is számol a metaforizációval, amely a lokális metaforák közti kapcsolatok és kölcsönhatások, ezek rendszert alkotó, ismétlődő megjelenése révén fenntartott metaforákat eredményez. Míg a lokális metaforák a szemléletesség, érzékletesség, hangulati, érzelmi hatás fokozásának funkcióját töltik be, a fenntartott metaforák a szövegben szétszórtan megjelenő motívum, helyzet, cselekményszerkezet mintázatalakító erejére, többletjelentésére kívánnak rámutatni (Benyovszky, 2006, 138–139). A metafora-értésben fontos alapokat kínál Kövecses Zoltán metafora-elmélete is, aki a fogalmi metaforák kapcsán kiemeli a nagy lánc metaforarendszert, amely a környeze-

tünkben található tárgyokról, jelenségekről, dolgokról történő metaforikus fogalomalkotás alapjául szolgál, valamint az eseménystruktúra metaforarendszert, amely a viszonyokhoz, eseményekhez, állapotokhoz kapcsolódó metaforikus képzetalkotást segíti (Kövecses, 2005, 130–133).

Műfaji szempontból tekintve a lirizált mese a novella (gyerek-történet), meseszerű novella, varázsmese műfajával érintkezik a legmarkánsabban. A mesei prototípusnak tartott – Propp szerint „a szó eredeti értelmében vett meséknek” (Propp, 1995, 7), Lovász Andrea szerint pedig „őstípusúnak” nevezett (Lovász, 2007, 102) – varázsmesével az irodalmi mese poétikája kapcsán körülírt mesei intertextuális háló révén kapcsolódik, melyből a mesei világkép közvetítését, a csodás látásmód ábrázolását örzi meg – ez a látásmód performálódik esetenként hangulat- vagy fantáziaképpé –, illetve eukatasztrófát, vagyis pozitív, feszültségfeloldó zárlatot tartalmaz. A varázsmese szűzségét, sztereotípiáit, állandósult szerepköröit azonban adaptált módon, akár a végletekig megbontva, csak nyomokban integrálja magába, és gyakran csupán egy-egy varázsmesei szereplőt, mesei elemet villant fel. Legmarkánsabban nyelvezetében, a szövegszöveg stilisztikájában tér el a varázsmesei tradíciótól, hiszen a népmese tömörítő beszédmódjával szemben a nyelvi ornamentális jellegű metaforikus nyelvi alakzatokat, a ritmizáló, mellérendelő szerkezetektől burjánzó mondatfűzést helyezi előtérbe. A szövegszerkezetet átjáró fenntartott metaforák a varázsmesei világtól sem idegenek, hiszen a végletekig stilizált szerepkörök metaforikus jelentésű karakterek, cselekményszeletek születését eredményezik, ám a lirizált mesében a kompozíciós szintű metaforizáció is dominánsabb, átfogóbb jelleget ölt. Ezeket a műveket a lírai eszközökkel átszőtt beszédmód mellett fokozott metaforikus jelentésháló-képzés jellemzi. Mivel a narratívát – a szűzsé kibontakozásának kárára történve – lokális metaforák uralják, a varázsmesére jellemző kalandosságának ellenállva a cselekményesség háttérbe szorul, leépül. Figyelemre méltó a novella műfaji sajátosságainak betüremkedése is: racionalizált világképe révén a lirizált mese a gyerektörténet szemléletmódjával rokonítható, hiszen a gyerekek hétköznapijait, mikrovilágát, gyermeki gondolkodásmódját, nyelvezetét és világlátását tükrözi (Petres Csizmadia, 2015a, 124). Ahogy a következő fejezetben részletesebben látni fogjuk, a gyerektörténet gyakran a mesei diskurzuson belül kerül tárgyalásra, holott ezekből a szövegekből alapvetően hiányzik a mágikus

gondolkodás, eltűnik a csoda (bármilyen szintű érzékelése), és a racionális-irracionális téridőábrázolás helyett a hétköznapi élettér hétköznapi témái kerülnek előtérbe. A gyerektörténetek a gyereket állítják a fókuszba, gyakran én-elbeszélőt szólaltatnak meg, a gyereket körülvevő mikrovilágot és az őt foglalkoztató jelenségeket tematizálják. A lirizált mese ugyan merít a gyerektörténet témaköreiből, azonban eseményelbeszélés helyett pillanatképeket, érzelmi lenyomatokat, hangulatokat közvetít – az élmény elbeszélése helyett az élmény megélésének, belső folyamatainak feltárására fókuszál. A gyerektörténet élőbeszédszerű, élményszerű, esetenként monológyszerű narrációja helyett pedig lirizált nyelvet használ. A varázsmese és novella műfaji kódjait adaptáló lirizált mese tehát szabadon válogat, inspirálódik a két műfajból, azonban egyedi nyelvhasználata révén, a poétikai funkció kidomborítása következtében új aspektusból közelíti meg és dolgozza szövegterébe a rokonműfajok sajátosságait.

A lirizált mese többszörös határhelyzetéhez járul hozzá a befogadói szempont mérlegelése is, hiszen a népmesével szemben az irodalmi mesét hagyományosan elsősorban a gyerekbefogadók számára írt műveknek tartjuk. A lirizált mese azonban a metaforizációnak, nyelvi ornamentalizmusnak köszönhetően ingadozóvá teszi, illetve kitágítja a célközönség összetételét.¹¹ A lirizált mesét egyaránt magának vallja az ún. „felnőtt” és „gyerekirodalom” is, optimális esetben mindkét célcsoport befogadóként funkcionálhat. A potenciális célközönség – amennyiben beszélhetünk egyáltalán arról, hogy a szöveg determinálja az olvasóközönségét, magához vonzza a „kiszemelt” célcsoportját – összetétele alapvetően a varázsmesei és gyerektörténeti tradíció hatásának arányától (is) függ, azonban mindkét műfaji hagyomány átítatja a lirizált mesét. A lirizált nyelvhasználat, a lokális és fenntartott metaforák sűrűsödése összetettebbé teszi az értelmezői folyamatot, ami nem esik feltétlenül egybe a gyerekek életkori sajátosságaival, kíváncsiságaival (lásd: Mérei – V. Binét, 2016, 329–349). Számos értelmező ezért a lirizált mese kapcsán dominánsabban a felnőtt befogadók érdeklődését tartja számon.

¹¹ Itt érdemes visszautalnunk az 1. fejezet 6. lábjegyzetére, ahol problematizáltuk a gyerekirodalom befogadójának életkor-alapú megközelítését (21–22. oldal).

4. 2. Lirizált mesék a kortárs gyerekirodalomban

A kortárs magyar irodalmi mesekorpuszban elsősorban Máté Angi, Boldizsár Ildikó, Finy Petra és N. Tóth Anikó gyerekirodalmi szövegvilágában találunk lirizált meséket. A lirizált mese kuriózum-jellegéről tanúskodik, hogy a kortárs gyerekirodalomban kiemelt pozíciót élvező antológiakultúrában is csupán reprezentatív jelleggel, egy-egy alkotás erejéig képviseli magát ez az irodalmi mesetípus: pl. az *Érik a nyárban* Máté Angi *Volt egyszer egy nyár* műve található (Máté, 2013, 7–8), a *Parti medvében* Finy Petra *A holdfarkas* című lirizált meséje (Finy, 2016, 23–24) olvasható. Mindez a műfaj határhelyzeti pozíciójából fakadó speciális jellegét bizonyítja. A következőkben a lirizált mese három arcát mutatjuk be három szerző – Máté Angi, N. Tóth Anikó és Finy Petra – művein keresztül, és elsősorban a típus sajátos nyelvezetére és kompozíciós aspektusaira hívjuk fel a figyelmet.

4. 2. 1. Máté Angi lirizált meséi

Máté Angi szövegvilága markánsan eltér a kortárs gyerekirodalmi alkotók univerzumától, mivel a lirizált mese uralkodó műfajként szerepel a munkásságában – például a *Volt egyszer egy* (Máté, 2010) című kötet csupa lirizált mesét tartalmaz. Az írónőt a kortárs lirizált mese mesterének tartják, aki bravúros nyelvzsonglörként „liriko-epikai nyelvi szöveteket” (N. Tóth, 2014a, 140), „nyelvművészeti alkotásokat” (Kiss, 2009), „különös, csöndes, meditatív és érzékeny elbeszélőművészetet” (Lovász, 2015, 66) hoz létre. Művei magukon viselik a lirizált mese valamennyi határhelyzetéből adódó kettősséget: a lirizált próza jegyeit hordozva lexikai és szövegszerkezeti szintű metaforizáció járja át azokat; a gyerektörténet és varázsmese műfaji tradíciójából építkezve gyermeki világlátás és gondolkodásmód uralja a szövegeket, melyek egyszerre kínálnak teret a varázsmese mágikus elemeinek, szereplőinek és világképének, illetve a hétköznapi mikrovilág gyermeki fantázián megszűrt artikulálódásának. Mindezeket együtt véve, a nyelvi ornamentalizmusból kifolyólag Máté Angi lirizált meséi okozzák a legnagyobb dilemmát a célközönség megítélését illetően (N. Tóth, 2014a, 139–140). A gyerekbefogadókval való számolás mégsem idegen ezektől a művektől, mivel Máté lirizált meséi – a gyerekeknek szánt művek legjellemzőbb sajátosságához hűen (Lovász, 2007, 7) –

összhangba hozzák a gyermeki gondolkodás működését a mesei világkép működésével, harmóniát teremtenek a célközönség életkori jellemzőiből adódó gyermeki világlátás és a mese mágikus világlátása között. Ezek a szövegek tehát kiemelten érzékenyen rezonálnak a gyerekbefogadók pszichikai sajátosságaira. A művekben tetten érhetjük a gyerek hiányos ismereteinek képzelettel (Kádár, 2013, 23) való feltöltését, ilyen például a környezet elemeinek nem rendeltetésszerű használata, a mágikus-csodás világ hétköznapi világba való betüremkedését, például *A volt egyszer egy város* mágikus térábrázolását egy cukrászda képe bontja meg (Máté, 2010, 22). A gondolatok, álmok objektív valóságként értelmeződnek, például *A volt egyszer egy tej* című lirizált mese álommegelevenedésként prezentálja a tej performálódását (Máté, 2010, 28–29). A gyermeki énközpontúság, saját magához való mérés, a többféle nézőpont ütköztetésének hiánya (Kádár, 2013, 29–31) pedig a békaperspektíva alkalmazásában, a gyermeki nézőpont mint egyetlen nézőpont érvényesítésében figyelhető meg. A gyermeki világlátás érvényesülését tapasztaljuk a szövegek utópisztikusságra, játékoságra, derűre törekvésének (Kádár, 2013, 24) tendenciájában is, kitűnő példa erre a *Volt egyszer egy égben* szereplő földi és égi szféra harmonikus egységének az ábrázolása (Máté, 2010, 40–41). A gyerektörténetek és irodalmi mesék sajátosságaként számon tartott „gyermeklelkű”, naiv szereplők és a gyerek mikrovilágához kapcsolódó tevékenységek Máté lirizált meséiben is domináns szerephez jutnak, például a *Volt egyszer egy nyár* című lirizált mesében a nyár érkezése a biciklik, rollerek előkerülésében nyilvánul meg, s a nyár kekszet eszik és málnaszörpöt iszik (Máté, 2010, 4–5).

A gyermeki és mesei mágikus világkép találkozásán túl a lokális és fenntartott metaforák burjánzása jellemzi Máté Angi műveit. A metaforizáció lexikai szintjén a szereplő, elbeszélő szólamába fűzött szóképek között ismétlésalakzatok bukkannak fel (például: „Ha anyája fésülni kezdte, fésülni kócait” – Máté, 2010, 6), számos helyen szabad képzetársítás, sejtetés járja át a szöveget (például: „Mindent szeretett, ami állt. ... Mindent szeretett, ami járta az ide-odát.” – Máté, 2010, 6), a hétköznapi tárgyak, természeti elemek antropomorfizálódás, animizálódás útján lépnek főszereplővé (ilyen például a *Volt egyszer egy pocsolýában* a pocsolýa létértelmezése – Máté, 2010, 18–19), a hasonlat eszköze a hangulatfestés, érzékeltetés célját szolgálja (például: „Sárga volt és kócos, ég felé indult, mintha az álom hajnalonta onnan szaladna

világgá” – Máté, 2010, 6). Szintén a lexikai metaforizáció szintjéhez sorolható a Máté-szövegkorpuszra jellemző grammatikai invenció alkalmazása – N. Tóth Anikó írja Mátéről: „A világteremtés tehát nyelvteremtés.” (N. Tóth, 2014a, 143) –, amely többek között nyelvjárás-imitálással (például: „piroskodni kezdtek a cseresznyék” – Máté, 2010, 4), gyakori főnevesítéssel (például: „történik a jó” – Máté, 2010, 5), rendhagyó toldalékolással (például: „a sürgölődést forogták, forgólódást sűrögték” – Máté, 2010, 5) valósul meg. A szövegszerkezeti szintet érintő metaforizáció elsősorban a parabolisztikusságban (például a nyári forróság terjedése egy vidéki utazás révén kerül szemléltetésre); a szereplők metaforaláncon keresztüli jellemzésében (például a *Volt egyszer egy* kötet történetei egy-egy szereplő leíró jellegű bemutatása köré összpontosulnak); a kalandosság leépítésében és a cselekmény minimalizálásában (kalandok helyett hétköznapi mikroeseményeket, álmokat, gondolatokat, vágyakat írnak le a szövegek); a téridő kitágításában (például: „Olyan volt ez a nyár, hogy folyton mennie kellett, hát utazott” – Máté, 2010, 4); a racionális és irracionális világ összeolvasztásában bontakozik ki (pl. a *Volt egyszer egy* autóban az utcalámpa alatt parkoló autó éjszaka „Azt látta, hogy a fényben verdesni kezdenek ezüstjei a lepkeszárnyaknak, az utcalámpa egy varázspálca lesz, a fényében repdeső éjjelilepkék pedig szikrái a varázspálcának” – Máté, 2010, 38).

4. 2. 2. N. Tóth Anikó lirizált meséi

N. Tóth Anikó gyerekirodalmi munkásságát műfaji és formai sokszínűség jellemzi. A lirizált mese nála – Máté Angi szövegvilágával szemben – nem élvez elsődleges pozíciót, hanem a szövegkorpuszának egy sajátos szeletét, adaptált változatát, egyéni arcát képezi, és elsősorban *Az eszemet tudom* (N. Tóth, 2012) című kötetében jelenik meg. Míg a Máté-féle lirizáltmese-felfogás lényegét a lirizált nyelvezet fokozott használatán túl a gyermeki és mesei mágikus világlátás kiegyensúlyozott összhangja alkotja, az N. Tóth-féle műveken a – szintén líra és epika határvidékét kóstolgató – svéd típusú gyerekversek (Tótfalusi, 2001), illetve Janikovszky Éva gyerektörténeteinek hatása figyelhető meg. E két szövegtradíció működéséről tanúskodik a lirizált meséinek tematikai érdeklődése – a gyerek személyes kapcsolatai, mikrovilága, világról alkotott véleménye, a mindennapokban megélt eseményei és

azokhoz fűzött kommentárjai, bensőséges kitárulkozása kerül terítékre –, a gyermeki nézőpont érvényesítése és a gyermeki világlátás felnagytitása; az én-elbeszélőként megszólaló gyerekszólám előtérbe helyezése; valamint a novella javára billenő, mágikus-mitikus mesei elemekről való fokozatos lemondás. A racionális-irracionális téridőfelosztás a racionálisra szűkül, amibe a fantázia, képzelet, álmom, álmodozás regiszterein keresztül türemkedik be egy-egy fantasztikus elem; a csoda, csodaszerűség háttérbe szorul, a fabulózus fokozatos felszámolása a hétköznapi élettér mindennapiságát, az „élet apró csodáira való rácsodálkozást” helyezi előtérbe. A gyerektörténetek világához közelítő szövegekben a varázsmesei elemek már csak nyomokban bukkannak fel, és ilyenkor is a hétköznapi környezetbe adaptálódnak – ezt látjuk pl. a függönymanó, mosdószörny karakterében is.

N. Tóth Anikó lirizált meséi tehát már-már lirizált gyerektörténetekként artikulálódnak, melyeket épp a nyelv működése, illetve a metaforizáció különböző szintjeinek érvényesülése alakít egyedivé. A lirizált nyelvhasználat ugyanis mozgásba lendíti a fantáziát, és a „hétköznapiságból” „varázslatosat” teremt. A műfajilag nehezen artikulálható művek önmagukat „mesketékként” határozzák meg. Ez a megnevezés egyrészt a szövegek terjedelmi rövidegére utal, másrészt a (varázs)mesei tradícióhoz való problematikus viszonyukat jelzi. A lirizálódás lexikai szintjén megjelenő lokális metaforák között kiemelt szerepet tölt be a meske fogalom perszonifikálódása, amely a kötet bevezetőjén és fülszövegén keresztül önreflexív módon keretezi, determinálja a többi szöveg értelmezését is. „Vannak világos és sötét mesketék. A világos mesketék könyvekben lapulnak, és ha este föllapozzuk őket, a szemünkbe világítanak, és nem hagynak elaludni” (N. Tóth, 2012, 3). A lirizálódás eszközei közé sorolhatjuk a grammatikai invenció alkalmazását is, amely egyéni szóalkotásban (pl. anyarobot, időhúzó, embervadász), a hangutánzó és hangulatfestő szavak burjánzásában (pl. sutorgás, kicsusszan), a szó szerinti és metaforikus jelentés feszültségének megmutatásában, a metaforikus jelentés leépítésében (ilyen pl. a ’törzsvendég’ kifejezés szó szerinti értelmezése – N. Tóth, 2012, 26) figyelhető meg. A számos lexikai és kompozíciós szintű metaforizáció közül leginkább a szinesztézia (pl. halkfinom puszi), alliteráció (pl. bánatosan búcsúzkodnak), metafora (pl. álmomorzsa, titokpuszi, kavicsnyi csikiemlék, apu erdőillata), megszemélyesítés (pl. gondok kalapálják a fejet), ellentétek kedvelése („közeli barátaink és

távoli rokonaink” – N. Tóth, 2012, 13), a halmozás („A készülés jó dolog, mert közben lehet tervezgetni, ábrándozni, vágyakozni, izgalmaskodni, tenni-venni.” – N. Tóth, 2012, 29), valamint a cselekményességet felváltó hangulat, érzelem- és benyomásleírások (ezt találjuk pl. az *Illatos* vagy a *Puszik* című művekben – N. Tóth, 2012, 6–7) uralják N. Tóth Anikó lirizált meséit.

4. 2. 3. Finy Petra lirizált meséi

Az előző két koncepcióhoz képest Finy Petra lirizált mesevilágában (*A fűszerkatona* – Finy, 2013; *A darvak tánca* – Finy, 2015) a varázsmesei hagyomány dominanciáját fedezhetjük fel. A művek gyerekpszichológiai megközelíthetősége itt háttérbe szorul, a gyermeki gondolkodás elemei kevésbé lesznek relevánsak, helyettük mesei intertextuális háló kerül a figyelem középpontjába. A varázsmesei tradíció jelenlétét a mesei szerepkörök karaktereinek sűrűbb megjelenése (pl. boszorkány, tündér, királylány, királyfi), a mesei világ motívumainak artikulálódása (pl. fekete macska, az útjárás motívuma, a párkeresés életcélként való meghatározása), a varázsmesei kétdimenziós téridőhasználat egységesként való, problematizálatlan felfogása, a racionális világ háttérbe szorítása, a cselekmény irracionális (mesei) térbe helyezése (pl. kert, királyi udvar, öregasszony háza), az időtapasztalat felfüggesztése (pl. régen, egyszer, egy nap kifejezések használata), mesei szófordulatok megjelenítése („Egyet se búsulj” – Finy, 2015, 22) képezi. A Finy-féle lirizált mesék ugyanakkor az előző fejezetben bemutatott szomorú mese elemeit is integrálják (pl. *A levendulagyermek* c. szövegben megjelenő halál, fájdalom témájának feldolgozásában, a szociális érzékenység megjelenítésében – Finy, 2015, 4), a saját meseiségre visszautalva az önreflexió eszközével élnek (pl. *A hiúzfű* c. műben szereplő mesét olvasó lány nem hisz a mesékben – Finy, 2015, 20–21), a varázsmesei szereplőket a társadalmi valóság tükrében, referenciális módon ábrázolják (pl. *A boszorkány karikáiban* a boszorkányt a falusiak által üldözött, megbélyegzett, kiközösített vajákos asszonyként mutatja be – Finy, 2015, 16).

A szövegek lirizálódása Finy esetében is mindkét metaforizációs szinten megfigyelhető, sőt a kompozíciós szintű metaforizálódás egyes művekben dominánsabban lép fel a lexikai szintű lokális metafo-

ráknál. A lokális metaforák körébe sorolhatók a hasonlatokkal történő szereplőjellemezések (pl. „Vad volt, mint a párját vesztett nőtényfarkas és bős, mint a harcba induló barnamedve” – Finy, 2015, 18) és cselekményleírások (pl. „Szépségével úgy elvarázsolja, hogy addig nézi a tóparton, amíg le nem megy a nap” – Finy, 2015, 22), a színesztéziák (pl. „A néma árnyék egy hiúzbán végződött” – Finy, 2015, 20), a metaforák (pl. fénykönyveket sír), az alliterációk (pl. „a könnye is kicsordul a kínos küszködésben” – Finy, 2015, 30), az ismétlések (pl. „Csak nézte, nézte, nézte őt.” – Finy, 2015, 22), a szinekdochék (pl. „Volt egy ember a faluban, aki már régóta irigyelte az anyó gyógyító erejét, de legfőképp meleg szívét és mosolyát” – Finy, 2015, 24). Kompozíciós szintű metaforizáció található a szereplők élethelyzete és külseje közti mágikus kapcsolat szövésében (pl. az árva lány megöszül); a metalepszis használatában (pl. a hiúzzá vált fiúval találkozó lány arról olvas, hogy találkozik egy lány egy hiúzzá vált fiúval – Finy, 2015, 20–21); a mesei részleteket elfedni igyekvő, mesei stilizálással élő elliptikus, balladisztikus szerkezet alkalmazásában; a szimbolikus sejtetések, előreutalások burjánzásában (pl. „Az örök boldogság virágát csak a legnagyobb bánatban találod meg” – Finy, 2015, 4); a szereplők/dolgok metonimikus performációjának folyamatleírásában, az eredettörténetek kedvelésében (pl. a szülő után sóvárgó, magasba emelt lila kezű gyermekek földbe gyökerezése mint levendulává válás; a szomorú, árva lány hajából árvalányhaj lesz).

4. 3. Összegzés

Az itt bemutatott lirizáltmese-konceptiókból és a fent ismertetett háttérhelyzetekből adódóan láthatjuk, hogy a lirizált mese az irodalmi mesének egy olyan sajátos típusa, amely számos, más műfajtól kölcsönzött stilisztikai elemet integrál magába. Ezekben a művekben a mese varázsvilága elsősorban nem a mágikus szereplőkön, téridőn, eszközökön, motívumokon keresztül születik meg, hanem a poétikai funkció felerősödése, a nyelvezet metaforizálódása, a lokális és fenntartott metaforák burjánzása által. A lokális metaforák esetében nemcsak a metafora-típusú szóképek gazdagságát tapasztalhatjuk, hanem a gyerektörténet típusából kölcsönzött, gyermeknyelv-használat imitációjából fakadó szólebontási tendenciákat, nyelvrontási mechanizmusok jelenlétét, a grammatika működésének szétfeszítéséből adódó egyéni

szóalkotásokat (Petres Csizmadia, 2015c, 66–75) is. A kompozíciós szinten megjelenő fenntartott metaforák közül a varázsmeséből kölcsönzött mesei stilizálás, ismétlődés és parabolisztikusság járja át a lirizált mesét. Jellemző a szüzsé dinamikájának belső tájábrázolással, hangulatok, érzelmek megfestésével történő megtörése, a gyermeki asszociációk előtérbe helyezése. Kiemelt szerepet nyer a cselekmény minimalizálódása, a történésszerűséggel szembeni statikusság, a narratív jelentések kibontakozásának hátráltatása, a mikrolesemények felnagyítása, illetve a varázsmeséhez vagy novellához mért területi rövidülés is. A lirizált mese lényegét tehát a „meseszép nyelv” használata, a mesei fantasztikum megteremtésének illúziója hozza létre, a határmezsgyék mentén artikulálódó irodalmimese-típus így a szófestés eszközével teremti meg a maga mesevilágát (Petres Csizmadia, 2017).

5. A GYEREKMESE

Az irodalmi mesékről szóló diskurzust a gyerekmesék alműfaja teszi a leginkább problematikussá, mivel a többi típussal szemben a mesei világlátás szempontjából ez a korpusz távolodik el legmarkánsabban a népmese műfajától. Míg a népmese-imitációra és a parodisztikus-ironikus direkt ellenbeszéd retorikájára építő modern mese, a melankolikus modalításra és megváltozott etikájú eukatasztrófára összpontosító szomorú mese vagy a cselekményességet leépítő és koncentrált metaforizálódási folyamatokat tartalmazó lirizált mese poétikájában markánsan felismerhető a tradicionális értelemben vett mesei világkép, a gyerekmese világábrázolási módja, csodához való viszonya, nyelvhasználata érzékelhető módon eltávolodik a mesei univerzumból, és a *novella*, pontosabban a Komáromi Gabriella által *gyerek-történet*nek nevezett novellatípus (Komáromi, 1999, 226) műfaji határvidékére kalauzol el bennünket.

5. 1. A novellizálódás útján

A gyerekmese poétikáját a meseiség és novellizálódás határmezsgyéjén közelítjük meg, ami egyszerre jelenti a hagyományos mesevilágról való – különböző mértékű – leválást, valamint a novella klasszikus szerkezetének és világlátásának a kölcsönzését. A novellát dinamikus, változó, performatív jellegű műfajként értelmezzük, melynek nehéz megragadni és lezárni, körülhatárolható sajátosságok segítségével artikulálni a műfaji kritériumait. A konstrukcióként felfogott novella poétikájával foglalkozó rendkívül tág diskurzusból – az átfogó jellegéről, teljességre törekvésről lemondva – Thomka Beáta novellaszerkezet-felfogását emeljük ki: „A klasszikus novellaszerkezet hagyományosan a történetfolyamból kiragadott esemény drámai, feszült alakítása jellemzi. A kezdő helyzetet egy váratlan esemény, előre nem látott bekövetkezés kimozdítja nyugalmi állapotából, változást vagy változások sorát indítja el, miközben növekszik és tetőzik a feszültség. A lezárás vagy megoldja az alakok sorsának kérdését és feloldja a feszültséget, vagy a drámai, tragikus zárással fenntartja, tartósítja azt” (Thomka, 2012, 38). A gyerekmese ezeket a sajátosságokat úgy viszi színre,

hogy a cselekményének a kronotoposzát, a szereplők ábrázolását és világlátását a gyerekek univerzumába helyezi át. A többi irodalmi mesetípushoz viszonyítva a gyerekmesé kizárólag a hétköznapi létterbe költözteti a cselekményét (pl. az utcán, a sportpályán, a játszótéren, a gyerekszobában játszódnak az események); a racionális és transzcendens világok egyenrangú, egymás melletti pozíciója helyett a valóság dimenzióit preferálja, amelyben a mesei, csodás elemek – egy-egy varázslatos szereplő, csodaszerűnek, varázslatosnak ható jelenség, esemény – álommá, fantáziaképpé vagy illúziókeltette vendéggé, a gyermeki univerzumon belül nyíló alternatív világok termékévé performálódnak. Lovász Andrea értelmezésében a mesevilág és valóság közelítése, attribútumainak felcserélése itt már olyan mértéket ölt, hogy a mesevilágra való rátalálás csupán az egyéni világlátásmód szüleménye (Lovász, 2007, 110). A Lovász által átdolgozott mesének (Lovász, 2007, 68–70), Boldizsár Ildikó szerint pedig helyettesített vagy inverz tündérmesének (Boldizsár, 2003, 16) nevezett mesetípus teljesen elszakad a varázsmesék egydimenziós világától, szűzséjétől és szerepköreitől, csupán a fantasztikum jelenléte, a csodába és jóba vetett hit őrzi a mese világgépét (Petres Csizmadia, 2015a, 119). A gyerekmesé ebben az értelemben a gyermeki gondolkodás externalizációs folyamatait képezi le, amely – Herédi Rebeka nyomán (Herédi, 2018, 155) – a tudattalan tartalmak felszínre hozását, kívültre helyezését, valóságosként tapasztalt kivetítését sűríti magába, vagyis az álom, álmodozás, fantáziálás, képzeletalkotó játék valóságként történő megélése összemosza és reális tapasztalatként közvetíti a racionális és fantázia által megélt valóságot. Papp Ágnes Klára így fogalmaz: „ami kívülről nézve színes fantáziavilágnak tűnik, az a gyermek számára hétköznapi valóság” (Papp, 2008, 7). Lovász ugyanakkor kiemeli: „a mese/ mesemivolt/ mesevilág határainak eltolódásával nemhogy csökken a fantázia „birodalma”, nem „varázstalanodik” a valóság, hanem éppen a valóság is meseivé válik” (Lovász, 2007, 8). A gyerekmesé csodaábrázolása ezáltal a novellamesé csodához fűződő viszonyára emlékeztet: a csodát nem kizárólag a transzcendens elemek szövegbe lépéseként, hanem *csodálatos* jelenséggént fogja fel, amelyet a problematizálatlan mesei etika és eukatasztrófa működésébe vetett feltétlen hit működtet, és amely – Kádár Annamária mesepszichológiai kutatásából kiindulva – a gyermeki gondolkodás folyamatait követi ebben is (Kádár, 2013, 19–42). A novellamesé lényegét képező mitikus, csodás

elemek leépítése Varga Betti szerint a főhős megváltozott probléma-megoldásához vezet: a történeteket hajtó kihívásokat a hősök külső, transzcendens segítség nélkül, saját erejükre, helytállásukra, kreativitásukra, intelligenciájukra támaszkodva oldják meg (Varga, 2017, 238). A csodálatosság, varázslattapasztalat háttérbe szorulása, képzelet birodalmába szorítása különböző mértékben figyelhető meg a gyerekmesékben, azonban nem számolható fel teljesen. A csodálatosság mint világképző jelenség, atmoszférateremtő sajátosság eltűnésével ugyanis a műfaj meseisége is elpárolog, és a gyerekmesé helyét a gyerektörténet váltja fel.

A *gyerektörténet*¹² Komáromi Gabriella szerint az antiautoriter irodalomból táplálkozó, tematikai és nyelvi tabukat feszegető svéd gyerekirodalom műfaji sajátosságaira vezethető vissza (Komáromi, 1999, 226), Vasvári Zoltán pedig Andersen szövegvilágában látja a gyerektörténet gyökereit, amikor is megkezdődött a fabulózis felszámolása és elindult a mesevilág racionalizálási folyamata (Varvári, 2006). A gyerektörténet a novellának egy olyan megvalósulási formája, amely többnyire a gyerek nevében, maszkos narrációt¹³ alkalmazva, gyermeki én-elbeszéléssel szólal meg, esetleg E/3-ban a gyermekről szól, és monológ- vagy beszámoló-jellegűen prezentálja a gyermek tapasztalatait. Komáromi Gabriella szerint a gyerektörténet prekompozíciós formákat használ, modellszerű valóságot tükröz; laza, gyakran asszociatív elrendezésű szerkezet jellemzi, amely élőbeszédszerűséget, élményszerű elbeszélésmódot kíván megidézni (Komáromi, 1999,

¹² Komáromi Gabriella írja: „A gyermekirodalom – irodalom. Monomániásan írjuk-mondjuk hosszú évek óta, újra és újra. Azt is, hogy ennél fogva a gyerekvers – vers, a gyerektörténet – elbeszélés vagy novella, a mesejáték – színmű, az ifjúsági regény – regény. Egyiknek sincsenek külön poétikai sajátosságai. A gyermekirodalmi mű sem más, mint az emberi élmények rögzítése, tárolása és tovább sugárzása” (Komáromi, 2001, 7). Komáromival egyetértve a gyerektörténet poétikai sajátosságait nem az ún. felnőtt irodalom részét képező novellával szemben, hanem annak egy típusaként artikuláljuk, amivel a felnőtt- és gyermekirodalom poétikai szempontú egyenrangúságát kívánjuk hangsúlyozni.

¹³ Lovász Andrea felhívja a figyelmet a maszkos narráció buktatóira: „Felnőttként gyerekálarcban írni (pedig) annyit tesz, mint a gyerekről való összes sztereotípiánkat besűríteni a figurába, illetve újabb és újabb sztereotípiákat hozni létre. Bár az így létrejövő gyerektípusok igen sokfélék (például a rosszcsont, a mindent megoldó, az elhanyagolt, a felnőttek viselkedése miatt szenvedő), abban egyformák, hogy csupán szimulákrum-gyerekek, s mint ilyenek, valójában felnőttek” (Lovász, 2015, 30).

226–227). A magyar irodalomban Janikovszky Évát tartjuk a gyerek-történet mesterének, aki a gyereknyelv regiszteréből találékonyan válogató nyelvi humorral viszi színre az alkotásait: a gyerek maszkját felöltve, a gyerek látásmódjának közvetítésével, éles pontossággal és humorral, a sztereotipikus élethelyzetekkel és nyelvhasználattal ironizálva tárja fel a felnőttek világát. A monológforma olyannyira uralja a Janikovszky-műveket, hogy minden egyéb narratív formát – leírást, kommentárt, reflexiót, párbeszédet – kiszorít a szövegből, ezáltal egy kiemelt, szubjektív nézőpontot közvetít. A Janikovszky-féle gyerek-történetek szerkezete szekvencionális: mellérendelések, felsorolások váltakoznak elbeszélő részekkel, ami sajátos ritmikát kölcsönöz a műveknek, és láncszerűvé alakítja azokat (Komáromi, 1999, 227). Ezek a szekvenciák a felnőttek tanácsait, pedagógiai elveit tolmácsolják úgy, hogy a gyermeki én-elbeszélő kommentárjai sajátos-ironikus fénybe helyezik azokat. „Ennek folytán jön létre a leleplező hermeneutikai távolság a felnőtt világ gesztus- és szabályrendszere, illetve a mindezt elfogulatlan pillantással feltérképező gyerektekintet között” (Keresztes, 2011, 13). A szövegek humorának alapját a gyerekperspektíva és -nyelvhasználat közvetítése képezi: Janikovszky a szavak, szófordulatok egyértelműségébe vetett hitet forgatja ki, illetve az állandósult vagy metaforizált szókapcsolatok szó szerinti jelentését cseréli fel, például – „Az igazgató bácsi úgy örült nekünk, elsősknek, hogy csuda, és azt mondta, hogy majd mi megostromoljuk és bevesszük a tudás várát. Kár, hogy nem szólt előbb az igazgató bácsi, hogy ennyire vár minket, mert én ráértem nyáron, és jöhettem volna hamarabb is. De akárhogy figyeltem az igazgató bácsira, nem láttam, hogy a tanév mikor nyílt meg, pedig előtte még szólt is, hogy most fogja megnyitni” (Janikovszky, 1972, 6–7). Ez a narrációs technika a felnőtt társadalom kritikájaként is értelmezhető, hiszen feltárja a társadalmi szerepek mimikri-jellegét, vagyis azt a távolságot, ami a kimondott szó és a gondolat között keletkezik. A gyerek-narrátor azonban nem mutat rá a felnőttek különféle kijelentései között meghúzódó ellentmondásokra, csak egymás mellé helyezi azokat – ez képezi a szöveg iróniáját (Keresztes, 2011, 13). A kortárs gyerekirodalmi kisepikában is jelentős szerepet töltenek be a gyerek-történetek – jó példa erre Zágoni Balázs *Tortás mese*¹⁴ (Zágoni, 2013, 18–

¹⁴ A címben szereplő „mese” a „mesélés, történetmondás” jelentése értelmében íródik a történetbe, ahogy az 1. 1. A mese szemantikai hálója alfejezetben ezt részleteztük.

20) című alkotása, amely egy anyák napi tortasütés gasztronómiai kalandját írja le; vagy Szécsi Noémi *Vega vagyok* (Szécsi, 2013, 26–27) című műve, melyben egy gyermeki én-elbeszélő mondja el, hogyan viszonyul a környezete a született vegetáriánussághoz.

A gyermekese ezt a maszkos narrációt és békaperspektívát kölcsönzi a gyerektörténettől – bár a maszkos megszólalásmód nem terjed ki a teljes gyermekmesekorpuszra –, amely vagy egy gyerek-énelbeszélőt, vagy egy gyermeki minőséget hordozó fantázia-énelbeszélőt szólaltat meg. Elekes Dóra *Dettike fiú lesz* (2014, 101–104) című gyermekmeséjében például egy Balambér nevű fantázialény közvetítésével találkozunk: „Balambérnak hívnak, és a kulcslyukban lakom. Szép, tágas kulcslyuk, egészen lakályos, van benne minden, ami egy kulcslyukba kell” (Elekes, 2014, 101). A maszkos elbeszélés-mód békaperspektívát is magával vonz, amely rendszerint a gyermeki és felnőtt világlátás különbözőségeire hívja fel a figyelmet; az Elekes-mese esetében ez a fantázialény korlátozott perspektívából, alsó pozícióból artikulálódó világszemléletét tartalmazza, amely a saját világon kívüli személyeket, vagyis az embereket transzcendens lényeknek mutatja: „Az univerzum másik törvénye az, hogy laknak benne istenek, szám szerint három. Az egyiket úgy hívják, Dettike, a másikat úgy, hogy Anyus, a harmadikat úgy, hogy Apus. Az isteneknek is nagyon szigorú és felfoghatatlan törvényeik vannak, például teljesen kiszámíthatatlanok, és időnként furcsa, hirtelen mozdulatokat tesznek. Viszont: viszont: az a közkeletű hiedelem, hogy az istenek magunkra hagytak volna minket itt a kulcslyukban, egyszerűen téves” (Elekes, 2014, 101–102).

A gyermekese narrációjában megjelenhet a heterodiegetikus elbeszélői szólam is, amely a varázsmesei tradíciót imitáló semleges elbeszélő pozícióját veszi fel, esetenként azonban olyan, a felnőtt mesélését mint beszédaktust megidéző narrációval is találkozunk, melyben a mesélő a gyerekekkel cinkos mesemondó maszkját ölti magára. Tóth Krisztina *A titokzatos csizmaevő szörny* (2014, 4–9) című gyermekmeséjének zárlatában is ezt az eljárást találjuk: „- Mmmm – mondta erre alul a Csizmaevő Szörny, aki nem szerette a csokit, de igencsak örült volna, ha megkaparinthatja a csizma jobb párját is. Csakhogy abból nem evett, mert Marci és Anya már tudták, hogy mi leleskedik rájuk a mélyből. De ti is vigyázzatok a lábatokra, nehogy a tiéteket is

megkóstolja!” (Tóth, 2014, 9), ugyanígy Herczeg Enikő *Sárkányka-land* (2014, 16–21) című gyerekmeséjének zárlatában: „Szerencsére többet nem fordult elő ilyen eset. Vigyázzatok, hogy veletek se történjen meg!” (Herczeg, 2014, 21). Ezek a potenciális gyerekolvasóra történő kicanstítások egyrészt a népmesemondói tradíció közvetlen modalitását, spontán kiszólásait, a szövegek nyitó- vagy kezdőformuláit őrzik, melyek tanúságszöveggként is indíthatják vagy zárhatják a történet-szöveget, másrészt – Papp Ágnes Klára szerint – a mesélő szövegbeli megjelenítése tipikus műmesei eljárás, ami a történet fikciójellegének tudatosítására, megalkotottságának reflektálására utal (Papp, 2008, 24). A tanúpozíció jelzését látjuk Lackfi János *Málnafolt* című gyerekmeséjének zárlatában: „Azóta a szája sarka egy csöppet málnás, de hogy mitől, azt ők hárman senkinek sem árulják el, ez az ő közös titkuk. Meg most már a tiétek is! Úgyhogy pszt!” (Lackfi, 2013, 14).

5. 2. A gyereknyelv-imitáció technikái

A gyermekese és a gyerektörténet közti (vékony) határ a meseiség esszenciáját alkotó csoda (vagy a csodálatosság tapasztalatát közvetítő illúzió, álom, megelevenedő képzelet, animizáló látásmód) *megjelenítésében* vagy *kiiktatásában* húzható meg – a gyerekperspektíva, gyereknyelv-imitáció, ifjúságinyelv-használat azonban mindkettőt markánsan átjárja. Közös a gyerek-kamasz világot idéző tematikai érdeklődésük is: mindkettő kiemelten reflektál a gyerek-felnőtt kapcsolatokra, az óvodás és iskolás hétköznapijainak, a kamaszkodás, önmegismerés problémáira, a barátság és szerelem megélésére. A tematikus hasonlóság mellett kiemelt figyelmet érdemel a gyerektörténet és gyermekese nyelvezetének egyedisége is. A népmese archaizáló nyelvhasználatától eltérően ezeket az alkotásokat az élőbeszédszerűséget imitáló gyerek- és ifjúsági nyelv elemei, valamint ezeknek a nyelvrétegeknek az imitációi uralják, melyek egyrészt a potenciális befogadókkal való közvetlen interakcióba lépést, azonosulási lehetőséget kívánják szolgálni – gondoljunk csak a posztmodern olvasási stratégia szórakozás-elvárásai horizontjaira (Bókay, 2015, 41) –, másrészt a nyelvi humor eszközeiként funkcionálnak. A nyelvi humor elsősorban a gyereknyelv imitációjában, a roncsolt grammatika és a nyelvrontás technikájának használatában gyökeredzik, amely az anyanyelvtanulás egyes fázisait utánozza és építi be a szövegtérbe. Ide soroljuk a metatézis (Neuberger, 2014)

jelenségét, ami egy-egy hang vagy időtartam felcserélését foglalja magába; a renyhe artikulációból fakadó szóhatár-eltolódást, az életkori pöszeséget, a szórendtévesztésből fakadó félreértést, illetve az analóg mintára történő toldalékolás-tévesztést. Mivel ezeket a jelenségeket a kortárs gyermekmesék és gyerektörténetek tudatosan integrálják a szövegterüket és a jelentésmódosítás játékos eszközeként használják azokat, ezt az eljárást a roncsolt grammatika jelenségének nevezzük. Roncsolt grammatikai elemeket – szórend-eltolást, toldalékolás-tévesztést – találunk például Lackfi János *Autósmese lányoknak* (web 5) című gyermekmeséjében („Úgy, de úgy, de úgydeúgydeúgy unom az autót, unoma, zunoma, zunoma zautót! Mert hányingerem lesz, ha kanyargunk, és muszáj rágót kunyerálni a mamától.”) vagy Adamik Zsolt *Zoknifőkalózok* (Adamik, 2015, 9) című művében (már a címben szereplő szóhatár-összevonás is ezt az eljárást tükrözi). Az élőbeszédszerűséget imitáló gyerek- és ifjúsági nyelv elemei jelennek meg például Lugosi Viktória *A nyamm* (Lugosi, 2013, 72–77) című gyermekmeséjében, ahol a gyerekek vitája szlenghasználattal kerül kifejezésre: „– Ne má! – szisszent fel. – De má! – hallotta.” (Lugosi, 2013, 72).

5. 3. A gyermekmesék megelevenedő fantáziavilága

A gyermekmesében megjelenő tér- és időkonkretizálás a szövegek kronotoposzára, annak történetalakító erejére hívják fel a figyelmet. A következőkben olyan gyermekmeséket vizsgálunk meg, amelyek összetartó kapcsát a nyár motívuma alkotja. Ezekben a történetekben a nyár sztereotípiái, illetve annak felülírásai, a nyárhoz fűződő hangulatok, benyomások és azok reflektálásai találhatók meg. A Lovász Andrea szerkesztette *Érik a nyár* (2013) című antológiából válogatva azokat a nyár-színezetű gyermekmeséket mutatjuk be, melyek a csoda megjelenésének minőségétől függően a nyár motívumát is eltérő perspektívából dolgozzák fel. A vizsgált művekben a gyerekszereplők a teremtő képzelet segítségével színesítik ki a forró nyári semmittevést, és az álló eseményeket a fantázia segítségével lendítik dinamizmusba.

A nyári kontextusba ágyazott, gyermeki fantázia működését leképező gyermekmesék – Mészöly Ágnes: *Barni és az unatkozóművész* (Mészöly, 2013, 12–17), Gimesi Dóra: *Kréta királylány* (Gimesi, 2013, 20–25), Kamarás István: *Amatitka* (Kamarás, 2013, 57–63), Böször-

ményi Gyula: *Lopotnyik és a nyárnyafi-nyű* (Böszörményi, 2013, 66–72) – közös pontja, hogy az iskolamentes nyári hétköznapiakba kínálnak betekintést. A nyár azonban nemcsak a szabadságot, gondtalan felszabadultságot jelenti, hanem unalmat is hoz a szereplők számára. A gyerekek ugyanis csak akkor tudják élvezni a feladatok nélküli mindennapokat, ha izgalmas tevékenységet találnak bennük – ám a tömbházakban töltött, magányos nyári napok nem teremnek valódi kalandokat. Kirándulásra, utazásra, izgalmas események átélésére vágyakoznak, azonban a várt fordulatok csak a realitáson túli, gyerekképzeletben nyíló világban elmerülve születnek meg. Az elemzésre választott gyerekmesékben olyan történeteket találunk, ahol a városi hétköznapiok szürkeségét a fantázia vagy az álmok világába való belépés gazdagsága oldja fel. A nagyepikai kalandregényekkel, vakációregényekkel, bandaregényekkel – pl. Csukás István: *Nyár a szigeten* (Csukás, 2014), Balázs Ágnes: *Lufi és a zűrös vakáció* (Balázs, 2011) – szemben ezek a művek nem izgalmas kalandokra és rejtélyek feltárására fókuszálnak, hanem a nyár hétköznapi apróságait veszik számba, és fizikailag átélő kalandok helyett a gyerekek fantáziavilágában megélt belső kalandjait tárják az olvasó elé.

A családi kirándulás, közös időtöltés utáni vágy járja át Mészöly Ágnes *Barni és az unatkozóművész* (Mészöly, 2013, 12–17), illetve Böszörményi Gyula *Lopotnyik és a nyárnyafi-nyű* (Böszörményi, 2013, 66–72) című gyerekmeséjét. A nyár itt testesíti meg legmarkánsabban a hiányt, az űrt a gyerek életében. Mindkét főszereplő egyedüli gyerek, akikkel az elfoglalt szülők nem érnek rá foglalkozni, és az annyira vágyott családi kirándulásra nem tudnak időt szakítani vagy pénzt keríteni. A gyerekperspektívából szőtt történetekben a nyár az idő megállását és kiüresedését, a közösségben töltött nyüzsgés elvesztését jelenti, és még inkább kiemeli a főszereplők magányát, elhagyatottságát. Gyerektársaság híján Barni számára a nyár az unalom idejévé lassul, Luca életében pedig bánattól nehező el a vakáció időszaka. A Mészöly-szöveg egyenesen a nyár elutasításával indul – „Barni már a harmadik napon utálta a vakációt” (Mészöly, 2013, 12) –, éles oppozíciót alkotva a kisfiú környezetének nyárvárásával. A Böszörményi-szövegben szintén a külvilág és a főhős, Luca ellentétes nyármegélésével találkozunk, hiszen a kislány kirándulás utáni vágyával szemben a bérház lakói – a felnőttvilág paródiájaként – gyengébbnél gyengébb kifogásokat hoznak fel, miért nem szerveznek családi kirán-

dulást. Mindkét szövegben csalódást kelt a vakáció, hiszen megfosztja a gyerekeket az annyira várt kalandok megélésének lehetőségétől. A hosszú és tökéletesen érdektelen napok lefestését követően a gyerekek a fantáziájuk mozgósításával, az irracionális világba való belépésükkel mozdítják ki az unalomban megrekedt nyarat: Barni az életre kelt plüssállatai segítségével kiszökik a játszótérre, ahol az új barátja megtanítja a hétköznapi valóság elemei mögötti varázsvilág – a meg-elevenedő és kalandokat átélő tárgyak – felfedezésére, Luca története pedig egy beszélő macska és egy jó boszorkány segítségével oldódik meg. A játékok animizálódása, a macska perszifikálódása, az irracionális világ lakójának, a boszorkánynak racionálisba költöztetése a hétköznapi világrétegbe emeli a csodát, és feloldja az alaptörténetek sivárságát.

Gimesi Dóra *Kréta királylány* (Gimesi, 2013, 20–25) című művében a mesevilágba való utazás képzeletbeli kalandjával találkozunk, amelyet egy gyerekrajz megelevenedése tesz lehetővé. A szöveg érdekessége, hogy párhuzamosan bontja ki a rajzoló Kisemma történetét, illetve a megrajzolt királylány és királyfi egymás-keresésének meséjét. A beágyazott mesét anya és lánya a varázsmese szüzségének mintájára közösen gömbölyíti ki, a megrajzolt és életre keltett királyfi utazását tehát a belső mese megalkotói közösen élik át a szereplőikkel. A történet a nyár egyik kiemelt napján, gyereknapon játszódik, amikor a gyerekkívánságok és vágyak életre kelnek, és a főszereplő metaforizált varázskrétáinak köszönhetően a színek birodalmába navigálnak. A perszifikálódott rajz segítségével átrendeződik a városi élettér, a Tiszából mesebeli tengerbe vezető varázscsatorna lesz, az eső hullása a királylány sírásaként artikulálódik. A különleges nyári napon készített rajz ezáltal csodával és mágiával telíti a kislány hétköznapijait is.

A vágyott, illetve képzeletben átélt utazások történetei mellett valódi utazástörténetet is találunk. Kamarás István *Amatitka* című gyerekmeséjében az unokák a nagymamánál nyaralnak, és az éjjeli álom idején a nagymama varázslatos átalakulását, a mesevilágba való belépését követik nyomon. A hétköznapi keretbe ágyazott „szupernagyi”-történet a racionális élettérből megnyíló, alsó szférában elhelyezkedő, csapóajtó mögött rejtőzködő világban zajlik, amely folyamatosan átalakuló, dinamikus, meglepő, szürrealista eseményekben burjánzó tevékenységsort mutat be. Az Alíz Csodaországához mérhető és a va-

rázmesei szüzsé sztereotípiáiból táplálkozó események egymás mellé zsúfolása groteszk és parodisztikus képsorozatot szül, ahol Ama – a nagymama – a varázmesei segítő-szerepet magára öltve, ugyanakkor a populáris kultúrából ismert hősoszok szuperképességeit megidézve megállás nélkül segít a fantáziavilág bajba jutott szereplőin. A gyermekese érdekessége, hogy több alkalommal is reflektál önnön meseiségére (például: „Egy mesében mi sem természetesebb egy beszélő kengurunál.” – Kamarás, 2013, 60), ami a modern mese parodisztikus-ironikus minőségének színeit is a szövegbe vonzza. A vizsgált vakáció-történetek közül ebben a mesében találjuk meg a legtöbb kapcsolódási pontot az ifjúsági irodalom vakáció- és bandaregényeivel, hiszen a közösségben megélt nyári szünetben a közös fantáziavilágjárás, az átbeszélgetett és álomba ringatott éjszaka olyan kalandoknak nyit utat, amely a nyarat izgalmas és érdekes időszakká varázsolja.

5. 4. Összegzés

A gyermekese az eddig vizsgált irodalmi mesetípusok közül talán a legmarkánsabb eltéréseket mutatja a népmese viláगतól: struktúra szempontjából ez az alműfaj kerül a legközelebb a novella műfajához, tematika és nyelvezet szempontjából pedig ez az irodalmimese-típus számít leginkább a gyerekbefogadó jelenlétére. A gyermekese mind témájában, mind nyelvezetében a gyerekuniverzum jelenségeit – a gyerek mikrovilágát, kontextusát, tárgykultúráját, gondolkodásmódját, az őt foglalkoztató témákat, nézőpontját, nyelvi regisztereit – dolgozza a szövegterébe, amely a maszkos narráció és a békaperspektíva alkalmazását is magával vonzza. Ezeknek a novellaszerű szövegeknek a hétköznapi életbe betüremkedő metaforizáló és animizáló gyermeki látásmód, a perszonalifikálódó tárgy-, állat- és növényvilág, illetve a gyerek szereplők középpontba állítása a mozgatórugója, amely felülírja a hagyományos csodához való viszonyt, és a fantázia, képzelet, álomvilág területeit írja bele a történetekbe. A narrációban kiemelt pozícióhoz jutnak a gyereknyelv-imitáció technikai is, amelyek a gyereknyelv különböző rétegeivel színesítik a szöveget. A csodálatos világkép, a csoda mint atmoszférateremtő elem megőrzése azonban elengedhetetlen sajátossága az alműfajnak, mert a mesei világba vetett hit elvesztésével gyerektörténetekké performálódnának a gyermekmesék.

BEFEJEZÉS

Az ezredforduló tájékán meginduló, irodalomtudományi igényű gyerekirodalom-recepció egyik legnagyobb kihívása, hogy tisztázatlanok a gyerekirodalmi művekről szóló diskurzus alapjai: az interdiszciplináris jellegből adódóan lehetetlen vállalkozásnak minősül az alapvető terminusokról szóló konszenzusos beszéd kialakítása. A legnagyobb dilemmát az írott meseszövegeket körüljáró kurrens kritikai nyelv kialakítása képezi, melynek értelmében – eltekintve az irodalomtudományon kívül eső kutatási területek interpretációitól – a mese az értelmező aspektusától függően egyszerre jelent modalitást, különböző formában élő, mesei műfajokat magába gyűjtő műfajcsoportot és a népmese műfajára történő szorítkozást. Ez a túlságosan sokféle jelentéskör szétszórja és elnehezíti a meséről szóló diskurzust, és ennek köszönhető, hogy úgy tűnik, az irodalmi szempontú meseértelmezés mindig „a kályhától kezd” a munkáját, folyamatos építkezés helyett ciklikusan visszatér a terminológiai tisztázás feladatához.

A Kontúrkísérletek – a kortárs irodalmi mese vázlata című monográfia szintén egy fogalomtisztázási próbálkozásnak az eredménye, amely a különböző meseelméletek történeti feltárása helyett a meseértelmezés egy szűkített szempontú körüljárására vállalkozott. Kutatásomban műfajpoétikai szempontból csatlakoztam a meséről szóló diskurzushoz, és a széles jelentésű mese kategóriájának feltárása helyett kizárólag az irodalmi mese műfajára, annak strukturális, stilisztikai és tematikai összetevőire fókuszáltam. A kutatás háttéranyagát elsősorban az utóbbi tíz évben magyar nyelven megjelent, gyerekirodalmi kisépikát (is) tartalmazó antológiák képezték – *Navigátor 1* (Lovász, 2011), *Érik a nyár* (Lovász, 2013), *Elfelejtett lények boltja* (Lovász, 2013), *Tejbegríz* (Lovász, 2013), *A kalóz nagypapa* (Györi – Kovács, 2013), *A titokzatos csizmaevő szörny* (Halász, 2014), *Egyszer volt...* (Both – Csányi – Tsík, 2014), *Navigátor 2* (Lovász, 2015), *Parti medve* (Lovász, 2016), *Dödölle* (Lovász, 2020), *Meseország mindenkié* (Nagy, 2020) –, melyeket egy-egy, az utóbbi 10-15 évben kiadott mesekötet áttanulmányozása egészített ki. A szövegkorpusz körülhatárolása során abból a preconcepcióból indultam ki, hogy az irodalmi mesék keresztmetszetét, egyben legtipikusabb megjelenési formáját a kortárs gyerekirodalomban kiemelt figyelmet élvező antológiák képe-

zik, amelyek a kötetekben visszatérő szerzői nevek közös halmaza révén, akarva-akaratlanul, kialakítottak egy rejtett kortárs gyerekirodalmi kánont. A különböző kiadói koncepciókat érvényesítő antológia-szerkesztők – Both Gabi, Csányi Dóra, Győri Hanna, Halász Csilla, Kovács Eszter, Lovász Andrea, Nagy Boldizsár, Tsík Sándor – a válogatás során nemcsak tematikai-műfaji sokszínűsége és esztétikai igényessége, hanem a népszerűségi szempontok követésére is törekedtek, melynek értelmében azoknak a szerzőknek az alkotásait sorolták be a gyűjteményeikbe, akik a kortárs gyerekkirovpiac vezető alkotói közé tartoznak. Ez a szemlélet egybecseng a gyerekirodalom befogadóközpontú felfogásával, melynek értelmében a gyerekirodalom azt a szövegtörpuszt foglalja magába, amely képes a befogadóval kommunikációba lépni, vagyis olyan művek halmazát alkotja, amit a gyerekek szívesen olvasnak (Lovász, 2015, 9–11). A szövegtörpusztat szervező népszerűségi szempont érvényesítésének köszönhető az is, hogy a kortárs irodalmi mesék szerzői közé nem csupán a – Németh Zoltán (2003) fogalomhasználatával operáló – fiatal magyar irodalom képviselői tartoznak (bár a példák jelentős többségét ők teszik ki), hanem olyan alkotók is, akik az idősebb nemzedék tagjai (ilyen például Kamarás István), vagy akár már nincsenek az élők sorában (Mészöly Miklós). Ez a megközelítés egyrészt egybecseng Borbély Sándor és Komáromi Gabriella fogalomértelmezésével, akik a *Kortárs gyerekkirovnyvek* című tanulmánykötet előszavában a 20. század derekán túl született műveket minősítik kortársnak (Komáromi, 2001, 8–9); másrészt a vizsgált törpuszt alapjául szolgáló antológiák válogatási elvét is követi, amely a kortárs gyerekkirovnyvek fogalmát tág értelemben használva a reprint kiadványokat is befogadja (így került a kortárs gyerekirodalmi antológiakultúrát megalapozó *Navigátor 1* szövegtörébe Mészöly Miklós *Mesék* című kiadványa is – Lovász, 2011, 127).

A közel háromszáz kisepikai alkotás áttanulmányozását követően arra a konzekvenciára jutottam, hogy a kortárs gyerekirodalmi kisepika törpusztát legmarkánsabban a novella és a népmese műfaji hatásai járják át, melyek a mesei világlátás, a csoda performatív vagy atmoszférateremtő erejének megtapasztalásától függően önálló műfajként termelik ki a mesei diskurzus részét képező *irodalmi mesét* és a novella vagy elbeszélés műfajába sorolható *gyerektörténetet*. Az irodalmi mese műfajteremtő sajátossága a mesei intertextuális háló egyedi működtetésében, saját képére formálásában, a konkrét szerzői stílushoz

kötöttsége révén, jellegzetes nyelvhasználatában figyelhető meg. Az irodalmi mese egyes alműfajait a műfaj gerincét képező tematika, nyelvhasználat és struktúra egy-egy sajátos nézőpontú megközelítése, adaptálása hozza létre. A modern mese a népmesei struktúra és nyelvezet aktualizált imitálása vagy dekontstrukciója révén építi fel a korpuszát; a szomorú mese az elmúlás motívumát felhasználva írja felül a tradicionális mesei eukatasztrófát; a lirizált mese a népmese cselekményközpontúsága helyett a poétikai funkció felfokozását helyezi előtérbe; a gyermekmese gyerekkontextusba (nézőpont, világszemlélet, nyelvi regiszter) helyezi át a népmesei univerzalitást. Ezek a kiemelt szempontok válnak az irodalmi mesetípusok vezérelvévé – azonban, ahogy a monográfia többször is hangsúlyozza – a műfaji rokonság révén erős átjárások tapasztalhatók az egyes kategóriák között. Bízom benne, hogy az irodalmi mesék műfajközpontú szövegértelmezéséhez mégis kellő támpontokat nyújthat a kötet.

RESUMÉ

Diskurz súčasnej literárnej kritiky čoraz častejšie reflektuje aj postavenie, prestíž a interpretačné možnosti literatúry pre deti a vo všeobecnosti otázky podstaty literatúry pre deti.¹⁵ V pozadí zvýšeného záujmu o detskú literatúru je v prvom rade to, že veľká časť moderných a postmoderných diel literatúry pre deti nepodlieha tradične očakávaným pedagogickým funkciám a sústreďuje sa na zvýraznenie estetickú stránky. Táto tendencia spustila proces zrovnoprávnenia literatúry pre dospelých a literatúry pre deti a znemožňuje rozdelenie literatúry pre „dospelých“ a „deti“ na základe kvality. Pod „dospievanie“ detskej literatúry – využijúc pojem Andrey Lovász – sa podpisuje aj to, že napísať dnes dielo detskej literatúry nie je „trest“ alebo jedna z alternatív oklamania cenzúry – ako to bolo v prípade viacerých veľkých tvorcov detskej literatúry v 20. storočí –, ale ide o prirodzenú, „vnútornú pohnútku“ mnohých „spisovateľov pre dospelých“, ktorí sa stali rodičmi či starými rodičmi. Súčasní autori teda vidia medzi textovými svetmi literatúry pre deti a dospelých prirodzený priechod a „vďaka svojej popularite v literárnom kánone posilňujú aj nádejnú prestíž literatúry pre deti“ (Lovász, 2015, 12). Aj transformácia jazyka kritiky týkajúca sa vstupu diel detskej literatúry do kánonu a prehodnotenie interpretačných aspektov svedčí o vzdľaňovaní sa od pedagogicko-didaktickej interpretácie, keďže hodnotenie je založené na literárnovednom prístupe.

V detskej literatúre, ktorej sa zmenila prestíž, sa venuje najväčšia pozornosť diskurzu o rozprávke. Vďaka rastúcemu literárnokritickému záujmu otvára interpretácia rozprávok čoraz väčší priestor

¹⁵ Zvýšenú pozornosť si zasluhuje dielo Judit Kiss *Bevezetés a gyermekirodalomba* (2008) a práce Andrey Lovász *Jelen idejű holnemvolt* (2007) a *Felnőtt gyerekirodalom* (2015), ako aj konferencie, zbierky štúdií a tematické čísla časopisov, ktoré boli výsledkom sympózií Rozprávková reč organizovaných Zväzom mladých spisovateľov a postgraduálneho vzdelávania Reformovanej univerzity Gáspára Károliho: Hansági, Ágnes – Hermann, Zoltán – Mészáros, Márton – Szekeres, Nikoletta (red.): *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve* (2017); Hansági, Ágnes – Hermann, Zoltán – Mészáros, Márton – Szekeres, Nikoletta (red.): „...kézfékes fordulást is tud”, *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról* (2018); Studia Litteraria, 2019, č. 1; Prae, 2019, č. 2.

umelým rozprávkam. Tento príširoký termín však neponúka adekvátne východisko pre citlivé analýzy textov, heslo v *Lexikóne svetovej literatúry* pri opise umelej rozprávky dokonca prichádza k záveru, že z hľadiska svojskej štruktúry príbehov a používania jazyka sú umelé rozprávky na rozdiel od ľudových rozprávok „menej vhodné na typologizáciu, vypracovanie štrukturalistických alebo semiotických rozprávkových modelov, keďže je v nich zozbieraných menej stereotypov vhodných na klasifikáciu“¹⁶ (Zóka, 2006, 7). Poetický prístup k umelej rozprávke však prináša aj potrebu ich systematizácie. Monografia *Pokus o kontúry – koncept súčasnej autorskej rozprávky (Kontúrkísérletek – a kortárs irodalmi mese vázлата)* je príspevkom do diskurzu o pokusoch systematizovať umelé rozprávky. Vychádza z hypotézy, že pojem umelá rozprávka sa dá rozvíť pomocou genologického prístupu a že odtienená rozprava o umelej rozprávke sa môže začať až vtedy, ak korpus umelej rozprávky vnímaný ako komplexná kategória skúmame oddelene v žánrových skupinách. Monografia preto problematizuje sémanticky zaťažené pojmy *rozprávka* a *umelá rozprávka*, neskôr analýzu umelej rozprávky obmedzuje na opis poetiky jediného žánru malej epiky, *autorskej rozprávky*. Jednotlivé kapitoly monografie sú pokusom vykresliť kontúry: systematizujú myšlienky zrodené v súvislosti s korpusom súčasnej autorskej rozprávky a rysujú sa v nich jednotlivé typy autorskej rozprávky. Tento pokus o kategorizáciu neponúka odtienený a pestrofarebný celkový obraz o textovom svete literárnej rozprávky, vyzdvihuje skôr ten-ktorý dominantný aspekt žánrových komponentov a prostredníctvom nich artikuluje jednotlivé typy. Poukazuje na to, že v bohatom textovom svete literárnych rozprávok sa rysuje niekoľko návratných tendencií, ktoré síce nevykresľujú jasné hranice medzi jednotlivými typmi literárnych rozprávok, no napriek tomu sa pokúša určiť ich charakter a kontúry. Tak sa postupne rodí systematizácia autorskej rozprávky: moderná rozprávka, smutná rozprávka, lyrizovaná rozprávka a detská rozprávka.

Moderné rozprávky sú diela, ktoré sa síce silne viažu na motívy, štruktúru, sujet a obraz sveta ľudovej rozprávky, ako aj k jej etike,

¹⁶ „...kevésbé alkalmasak a tipologizálásra, strukturalista vagy szemiotikai mesemodellék kidolgozására, mivel kevesebb bennük a klasszifikálásra alkalmas összegyűjtött sztereotípiák.”

ktorú Andrea Lovász označuje pozitívna morálka (Lovász, 2015, 51), no pri sfunkčnení svojej intertextuálnej siete si pomáhajú rôznymi podobami irónie, pastiša, paródie či grotesky. Z toho dôvodu obsahujú imitácie alebo dekonštrukcie sveta ľudových rozprávok. V týchto dielach je silný aktualizčný zámer, ktorý zasahuje používanie jazyka, prácu s priestorom a časom a kontext deja. *Smutné rozprávky* menia záver sujetu ľudových rozprávok, vo svojej intertextuálnej sieti teda netradične renovujú rozprávkový poriadok: zdanlivo sú v rozpore s rozprávkovou etikou, keďže namiesto šťastného konca sme v nich svedkami tragického osudu Dobra. Jednou z hybných pák tejto kategórie je estetika smrti, v ktorej „hrdinovia nenachádzajúci uznanie, šťastie a lásku na zemi získavajú odmenu za svoje utrpenie, vernosť, výdrž a správny postoj v smrti“¹⁷ (Vasvári, 2006). Smrť alebo motív zániku je povznášajúci a zároveň estetický zážitok, v ktorom obraz rozprávkového sveta nadobúda baladický alebo melancholický tón a namiesto aktívneho, konajúceho hrdinu vytvára hlavného hrdinu, ktorý sa pasívne, meditatívne podriaďuje osudu. *Lyrizované rozprávky* majú z hľadiska koncentrovaného metaforického jazyka blízko k modalite smutných rozprávok, no z hľadiska štruktúry sa od nich markantne líšia eukatastrofickým záverom – namiesto negatívneho konca majú pozitívny záver. Pre tento typ rozprávok je charakteristické, že sa v nich natoľko posilňuje poetická funkcia, až vytvárajú jedinečný typ lyrizovanej prózy, ktorý sa poziciuje na hranici lýry a epiky (Dobos, 1995, 119). Z toho dôvodu sa v nich minimalizuje dejovosť, textu dominuje metaforický jazyk a vyjadrovanie bohaté na trópy (refrénové opakovania, aliteračné hry, prirovnania, personifikácie, metonymia, synestézia, metafora). *Detské rozprávky* sa úplne rozchádzajú so sujetom a postavami ľudových rozprávok: vytvárajú typ rozprávania o deťoch, ktoré má blízko k poviedke, vstupuje doň skúsenosť zázraku/fantastiky alebo zázračný pohľad na svet; zázrak sa v detskej rozprávke situuje na pomedzí ilúzie, sna a oživenej fantázie. Rozprávkovú tradíciu v týchto textoch uchováva viera v dobro a eukatastrofický obraz sveta.

¹⁷ „...a hősök a földön nem talált elismerés, boldogság, szeretet után a halálban nyerik el szenvedéseik, hűségük, kitartásuk, helytállásuk jutalmát.”

Monografia mapuje proces typologizácie, vyzdvihuje osobitosti jednotlivých typov autorskej rozprávky a napokon vlastnú koncepciu potvrdzuje prípadovou štúdiou, príkladmi.

SUMMARY

Within the contemporary literary criticism discourse, the status, prestige, interpretation and generally, the nature of children's literature have become more and more frequent subjects of reflection.¹⁸ The increased professional interest in children's literature is primarily due to the fact that many modern and postmodern works of children's literature tend to resist the traditional expectation of having a pedagogical function and focus on aesthetic qualities instead. This trend kick-started a process of emancipation of children's literature and has rendered any qualitative differentiations between literature written for adults and for children superfluous and meaningless. Another factor contributing to children's literature's "growing up" (a phrase used by Andrea Lovász) is that nowadays, writing children's literature is not considered a form of "punishment" or a means of outwitting censors, as was in the case of a number of major 20th-century authors of children's literature; instead, it has grown to be a natural "urge" in many "adult" authors who have become parents or grandparents. Contemporary authors, therefore, consider any boundaries between the worlds of literature for children and of that for adults naturally permeable, and "through their celebrity, they reinforce the standing of children's literature within the literary canon"¹⁹ (Lovász, 2015, 12). The canonization

¹⁸ Particularly noteworthy publications in the field include *Bevezetés a gyermekirodalomba* [Introduction to Children's Literature] by Judit Kiss (2008), *Jelen idejű holnemt volt* [Once Upon a Time in the Present Tense] (2007) and *Felnőtt gyerekirodalom* [Adult Children's Literature] by Andrea Lovász (2015) as well as the conferences, volumes of essays and children's literature-themed journal special issues published in the wake of the series of symposia "Mesebeszéd" [Fudge!, lit. 'Fable Talk'] organized by Fiatal Írók Szövetsége [Association of Young Writers] and of the postgraduate program on children's literature offered by Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, including the following: *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve* [Fudge! A Handbook of children's and YA literature] (2017) and „...kézifékes fordulást is tud”: *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról* [Essays on Contemporary Hungarian Children's Literature] (2018), both edited by Ágnes Hansági, Zoltán Hermann, Márton Mészáros and Nikoletta Szekeres as well as *Gyerekvilágok* [Children's Worlds] (special issue of *Studia Litteraria*, no. 1, 2019) and *Gyerekirodalom* [Children's Literature] (special issue of *Prae*, no. 2, 2019).

¹⁹ "...ismertségük miatt a gyerekirodalom remélt rangját is erősítik az összirodalmi kánonon belül."

of children's literature is also evidenced by the observable transformation of the terminology of children's literature criticism, and by the reconsideration of its frameworks of interpretation, marked by a shifting away from pedagogy- and didactics-oriented interpretations toward approaches based in literary theory.

Within the ever-more-prestigious field of children's literature, it is the discourse on fables that receives particular attention. Thanks to this ever-increasing critical interest, fable criticism has been gaining more and more ground. However, the overly vague term 'fable' cannot sustain more nuanced analyses of texts; moreover, in the description of the genre, the entry for fable in *Világirodalmi lexikon* [Encyclopedia of World Literature] concludes that unlike folktales, fables, with their individual structure and use of language, are "less suitable subjects for defining typologies and for developing structuralist or semiotic models due to their lack of discernible stereotypes that would aid classification"²⁰ (Zóka, 2006, 7). A poetic approach to fables, however, entails a need for attempts at systemization. The monograph *Kontúrkísérletek – a kortárs irodalmi mese vázlata* [Contour Experiments: an Outline of the Contemporary Literary Fable] engages with the discourse on the attempts at the systemization of fables, and is based on the core hypothesis positing that disentangling the concept of the fable is possible only through a genealogical approach, and that any nuanced discourse on the fable can only take place by scrutinizing the corpus of fables, generally considered as a single complex category, classified by generic groups. The monograph therefore takes the problematization of the semantically pregnant concepts of 'tale' and 'fable' as a starting point, then narrows its focus on the description of the poetics of a single epic genre: that of the *literary fable*. Certain chapters in the monograph indeed serve as contour experiments: they systematize ideas around the corpus of contemporary literary fables that led to the outlining of the various types of literary fables. This categorization attempt does not paint a complete and colorful picture of the textual worlds of literary fables; instead, it focuses on specific dominant aspects of the genre's components and uses them to outline each type. Its aim is to point out

²⁰ "...kevésbé alkalmasak a tipologizálásra, strukturalista vagy szemiotikai mesemodellek kidolgozására, mivel kevesebb bennük a klasszifikálásra alkalmas összegyűjtő sztereotípiák."

that it is possible to discern certain recurring tendencies within the rich textual world of the literary fable, which to some extent can draw borders between the various types of literary fables, however blurred and permeable such borders would be. As a result, a systemization of literary fables unfolds, consisting of four types: modern fables, sad fables, lyrical fables and children's fables.

Modern fables are literary works that are closely connected to the motifs, structure, *sujet* and worldview of the folk tale and to its ethics of “positive moral,” to use a phrase by Andrea Lovász (Lovász, 2015, 51); at the same time, however, these fables employ devices and qualities such as irony, pastiche, parody and the grotesque to animate the fable's intertextual network. As a result, these fables contain imitations or deconstructions of the worlds of folk tales. Such works are saturated by a strong sense of actuation that entangles their language use, their handling of space and time, and their depiction of the plot's context. *Sad fables* modify the closure of folk tale subjects, and as such, they offer an unorthodox way of restoring order to the fable from its intertextual network: they apparently contradict the ethics of fables, as instead of a happy ending they depict the tragic fate of the Good. Works in this category are primarily animated by an aesthetic of death, in which “the heroes, having sought recognition, happiness and love in their lives to no avail, are finally rewarded for their suffering, loyalty, perseverance and dedication in death”²¹ (Vasvári, 2006). The fable's final motif of death or passing is an uplifting and aesthetic experience that gives the fable a balladistic, melancholic tone, and depicts a passive, meditative, fate-driven hero instead of an active one. *Lyrical fables*, due to their concentrated, metaphoric language use, are modally related to sad fables; structurally, however, their eucatastrophic closure—that is, their positive outcome instead of the negative ending of sad fables—markedly sets these two types apart. In lyrical fables, the poetic function of the text is characteristically enhanced to such an extent that they constitute a specific case of lyrical prose (Dobos, 1995, 119), situated on the marchland between poetry and prose. As a result, their plot is reduced to a minimum, and the text is dominated by metaphorical language use and a trope-rich expressivity of language (chorus-like

²¹ “...a hősök a földön nem talált elismerés, boldogság, szeretet után a halálban nyerik el szenvedéseik, hűségük, kitartásuk, helytállásuk jutalmát.”

repetitions, alliterations, similes, personifications, metonymy, synesthesia, an overflow of metaphors). *Children's fables* are completely divorced from the *sujet* and characters of folk tales: they constitute a short story-like genre about children, with intrusions of the fantastic. This way, the wonderful elements present in children's fables are pushed to the verges of illusions, dreams and fantasies come to life. Other traditional elements of tales to be found in such fables are a trust in goodness and a eucatastrophic worldview.

The monograph traces the birth of the typologization process, highlights the specifics of each type of literary fables, and then argues its points through case studies and examples.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Szakirodalom:

ANDRÁSFALVY Bertalan et col. (2001): *Magyar néprajz V. A magyar népköltészet*. Educatio Társadalmi Szolgáltató Nonprofit Kft., url: <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-neprajz-magyar/ch26s05.html> (Letöltés ideje: 2020. szeptember 10.)

BÁLINT Péter (2010): „Identitás és népmese (Előszó)”. In: BÁLINT Péter (szerk.): *Identitás és népmese*. Hajdúböszörmény, Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Felnőttképzési Kar, Irodalom, Kommunikáció és Kulturális Antropológia Tanszék. ISBN 978-963-8916-79-2, url: https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/128402/file_up_Identit%C3%A1s%2520%C3%A9s%2520n%C3%A9pmese.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Letöltve: 2020. november 8.)

BÁLINT Péter (2011): „Honti szellemi örökségének nyomában”. In: Uő. (szerk.): *Honti és a mesevilág*. Debrecen, Didakt Kft., url: https://www.academia.edu/12278178/honti_%C3%A9s_a_mesevil%C3%A1g (Letöltés ideje: 2020. október 1.)

BARANYAI Mihály (2012): *A szecessziós stílusirányzat nyelvi jellegzetességei Kaffka Margit novelláiban*. In: Filologia.hu, url: <http://www.filologia.hu/tanulmanyok/a-szecessziós-stílusirányzat-nyelvi-jellegzetességei-kaffka-margit-novellaiban.html> (Letöltés ideje: 2020. december 8.)

BÁRDOS József – GALUSKA László Pál: *Fejezetek a gyermekirodalomból*. Nemzedékek Tudása, Budapest, 2013, ISBN: 978-963-1974-29-4.

BENYOVSZKY Krisztián (2006): *Az elbeszélt metafora*. In: Világosság, 47. évf., 8–9–10. sz., 137–144.

BENYOVSZKY Krisztián (2019): *Megközelítési szempontok a populáris irodalom és kultúra tanulmányozásához*. Nyitra, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara, ISBN: 978-80-558-1399-8.

BICZÓ Gábor (2006): „A mese hermeneutikája”. In: BÁLINT Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez*. Debrecen, Didakt, 35–42, ISBN: 978-963-2062-73-0.

BÓKAY Antal (2015): „Az irodalomtanítás irodalomtudományi modelljei”. In: N. TÓTH Anikó – PETRES CSIZMADIA Gabriella (szerk.): *Módszertani szöveggyűjtemény az irodalom oktatásához*. Nyitra, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara, 32–44, ISBN: 978-80-558-0744-7

BOLDIZSÁR Ildikó (1992): *Varázslás és fogyókúra*. In: Holmi, 4. évf., 7. sz., 945–952, ISSN 0865-2864, url: http://epa.oszk.hu/01000/01050/00178/pdf/EPA01050_holmi1992-07_0945-0952.pdf (Letöltve: 2020. szeptember 3.)

BOLDIZSÁR Ildikó (2003): *Varázslás és fogyókúra*. Debrecen, Didakt, ISBN: 963-210-57-37.

BOLDIZSÁR Ildikó (2010): *Meseterápia. Mesék a gyógyításban és a mindennapokban*. Budapest, Magvető Kiadó, ISBN: 978-963-1428-93-3.

BORDÁS Sándor (2001): „...»árnyék« rajtunk és bennünk”. *A mesehagyomány szerepe Csáth Géza prózájában*. In: Tiszatáj, Diákmelléklet, 55. évf., 74. sz., 1–19, url: http://epa.oszk.hu/00700/00713/00113/pdf/tiszataj_EPA00713_2001_01_mell_01-19.pdf (Letöltés ideje: 2020. október 19.)

Karel ČAPEK (1984): *Spisy XIII. Marsyas jak se co dělá*. Praha, Československý spisovatel.

CSUPICS Milica: *A Hajnali csillap peremén értelmezési lehetőségei*. In: Studia Caroliensia, 2009, 10. évf., 2–3. sz., 189–214, url: http://www.kre.hu/portal/doc/studia/Cikkek/2009.2_3/14.Csupics_Milica.pdf (Letöltés ideje: 2020. december 9.)

DOBOS István (1995): *Alaktan és értelmezéstörténet*. Debrecen, Kosuth Egyetemi Kiadó, ISBN: 978-963-4721-02-4.

Lubobír DOLEŽEL (2003): *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha, Karollinum, 197–220, ISBN - 802-460-735-2.

ERŐS Ferenc (2004): *A narratív fordulat*. In: Magyar Pszichológiai Szemle, 59. évf., 3. sz., 295–299, ISSN: 0025-0279.

Marie-Louise von FRANZ (1992): *Női mesealakok* (ford. BODROG Miklós). Budapest, Európa. ISBN: 963-07-5425-8.

GALUSKA László Pál (2009): *Deszkavártól Jégorszáig. Benedek Elek meseírói munkássága*. In: Könyv és Nevelés, 11. évf., 4. sz. url: http://epa.oszk.hu/01200/01245/00044/glp_0904.htm (Letöltés ideje: 2020. október 29.)

GOMBOS Péter (2013): *Shakira és Cserebere: Weöres-örökség a kortárs gyermekirodalomban*. In: Székelyföld – TERRA SICULORUM, 17. évf., 12. sz., 63–71, ISSN: 1453-3871.

GOMBOS Péter (2017): *19. századi magyar mesegyűjtők és az irodalmi mese: A népmese és műmese alapvető műfaji kérdéseiről*. In: Könyv, Könyvtár, Könyvtáros, 26. évf., 11. sz., 46–52, ISSN: 1216-6804.

GOMBOS Péter (2018): *A gyermekirodalom nyelve(zete)*. In: Gyermeknevelés, 6. évf., 3. sz., 148–158, ISSN: 2063-9945, url: <http://ojs.elte.hu/gyermeknevelas/article/view/562/461> (Letöltés ideje: 2020. szeptember 7.)

HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett (szerk.) (2017): *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, ISBN: 978-615-5729-05-8.

HANSÁGI Ágnes (2017): „Kánonon innen és kánonon túl. Megjegyzések a »gyerekirodalmi kánon« és a »gyerekirodalmi klasszikusok« kérdéséhez”. In: HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett: *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 33–52, ISBN: 978-615-5729-05-8.

HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett (szerk.) (2018): „...kézifékes fordulást is tud”, *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról*. Balatonfüred, Tempevölgy, ISBN 978-963-9990-60-9.

HERMANN Zoltán (2017): „Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez”. In: HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett: *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 15–32, ISBN: 978-615-5729-05-8.

HERÉDI Rebeka (2018): *A mese és az identifikáció kapcsolata*. In: Paideia, 6. évf., 1. sz., 149–156, url: http://real.mtak.hu/93632/1/149_156_Heredi.pdf (Letöltés ideje: 2020. szeptember 28.)

IVASKÓ Livia – PAPP Melinda (2019): *A metaforikus nyelvhasználat szerepe a terápiás történetmondásban*. In: Jelentés és Nyelvhasználat, 6 évf., 2. sz., 85–95, ISSN: 2064-9940, url:

https://www.researchgate.net/publication/337815327_A_metaforikus_nyelvhasznalat_szerpe_a_terapias_tortenetmondasban (Letöltés ideje: 2020. szeptember 20.)

JENEI Teréz (2006): „Műmesék szövegtipológiai vizsgálata. In: BÁLINT Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez*. Debrecen, Didakt, 112–124, ISBN: 978-963-2062-73-0.

JENEY Zoltán (2017): „A népmese és műmese határvidékei. A magyar népmesehagyomány és a középkori udvari epika”. In: HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett: *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 223–234, ISBN: 978-615-5729-05-8.

KÁDÁR Annamária (2013): *Mesepszichológia*. Budapest, Kulcslyuk, ISBN: 978-963-8941-96-1.

KÁROLYI Csaba (2008): *Kivezetés a faluirodalomból*. In: Jelenkor, 51. évf., 2. sz., 209, ISSN: 0447-6425.

KÉRCHY Anna (2019): *Tradíció és transzmediáció. A tündérmese utóélete a 21. századi gyerek- és ifjúsági irodalomban*. In: Studia Literaria – Gyerekvilágok, 56. évf., 1–2. sz., 115–126., ISSN: 0562-2867.

KERESZTESI József (2011): *Janikovszky-jegyzetek*. In: Élet és Irodalom, 55. évf., 31. sz., 13, ISSN: 0424-8848.

KISS Judit (2008): *Bevezetés a gyermekirodalomba*. Kolozsvár, Ábel Kiadó, ISBN: 978-973-1140-76-6.

KISS Noémi (2009): *Elgörbül szeme előtt a világ*. In: Magyar Narancs, 34. sz., url: http://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_-_elgorbul_szeme_elott_a_vilag_-_mate_angi_mamo-72021 (Letöltés ideje: 2021. január 10.)

- KOMÁROMI Gabriella (1999): „Mesék, meseregények, gyerektörténetek”. In: Uő (szerk.): *Gyermekirodalom*. Budapest, Helikon, 207–231, ISBN: 978-963-2086-10-1.
- KOMÁROMI Gabriella (2001): „Kortársaink – a gyerekkönyvek”. In: BORBÉLY Sándor – KOMÁROMI Gabriella (szerk.): *Kortárs gyerekkönyvek*. Budapest, Ciceró, 5–16, ISBN: 963-539-34-15.
- KOMÁROMI Gabriella (2002): *A kutatás dilemmái*. In: Tiszatáj, 56. évf., 12. sz., 38–52, ISSN: 0133-1167.
- KOMÁROMI Gabriella (2004): *A boszorkány jó, a tündér hétfejű, a hős kétbalkéz* (*Hét tételben a modern meséről*). In: Könyvtári Levelező/Lap, 16. évf., 5. sz., 27–29, ISSN: 0865-1329.
- KOVÁCS Ferencné (1997): *A modern mese nyelve*. In: Édes Anyanyelvünk, 19. évf. 3. sz., 11, ISSN: 0139-0457.
- KÖVECSÉS Zoltán (2005): *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Typotex, Budapest, ISBN: 963-9548-55-3.
- LÁSZLÓ János (2001): „Előszó”. In: THOMKA Beáta – LÁSZLÓ János (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest, Kijárat Kiadó, 7–9, ISBN: 978-963-9136-74-8.
- LÁSZLÓ János (2011): *Narratívna psychológia – vedecké skúmanie individuálnej a skupinovej identity*. In: World Literature Studies, 3. évf., 2. sz., 3–18, ISSN: 1337-9690.
- LESZNAI Anna (1918): *Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához, II.* In: Nyugat, 11. évf., 13. sz., 55–68, url: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00249/07456.htm> (Letöltés ideje: 2020. június 2.)
- LOVÁSZ Andrea (2007): *Jelen idejű holnemvolt*. Budapest, Krónika Nova, ISBN: 978-963-9423-79-4.
- LOVÁSZ Andrea (2015): *Felnőtt gyerekirodalom*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-60-9.
- LUKÁCS György (1977): *Ifjúkori művek*. Budapest, Magvető, ISBN: 963-270-617-X.
- MARTINKÓ András – SZEPES Erika – SZERDAHELYI István – VOIGT Vilmos (1981): *Mese. Világirodalmi lexikon, 8. kötet*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 274–281.

MÉREI Ferenc – V. BINÉT Ágnes (2016): *Gyermeklélektan*. Budapest, Libri, ISBN: 978-963-4330-35-6.

František MIKO (2000): *Az epikától a líráig. Az irodalmi mű stilisztikai vizsgálata* (ford. ZEMAN László). Dunaszerdahely, Nap, ISBN: 808-550-99-97.

Dagmar MOCNÁ – Josef PETERKA a kol. (red.) (2004): *Enciklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl, Paseka, ISBN: 807-185-669-X.

N. TÓTH Anikó (2014a): *Vízjelek*. Dunaszerdahely, Nap, ISBN: 978-808-9734-01-6.

N. TÓTH Anikó (2014b): „A legcsillogóbb árnyék“. *Mészöly Miklós meséi*. In: Acta Szekszardiensium, Scientific Publications XVI., Szekszárd, University of Pécs, 244–259, ISSN: 2063-7659.

NAGY Boldizsár (2020): „Előszó”. In: Uő (szerk.): *Meseország mindenkié*. Budapest, Labrisz, 7–10, ISBN: 978-615-0098-40-1.

NAGY Gabriella Ágnes (2017): „Hagyományos (nép)mesemondás”. In: HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett: *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 169–222, ISBN: 978-615-5729-05-8.

NAGY Gabriella Ágnes (2018): *Magyar (nép)mese*. Balatonfüred, Tempevölgy, ISBN: 978-963-9990-56-2.

NÉMETH Zoltán (2003): *Irónia, paródia, humor a fiatal magyar irodalomban*. In: Bárka, 11. évf. 5. sz., 102 – 111, ISSN: 1217-3053.

NÉMETH Zoltán (2012): *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*. Pozsony, Kalligram, ISBN: 978-808-1016-40-0.

NEUBERGER Tilda (2014): *A spontán beszéd sajátosságai gyermekkorban*. Budapest, Eötvös Kiadó, ISBN: 978-963-3122-04-4.

PÁPES Éva (2013): *Királylányok, tündérek, boszorkányok. A nő három arca a mesében*. Budapest, L'Harmattan, ISBN: 978-963-7343-80-3.

PAPP Ágnes Klára (2008): *Mese, mítosz és modernség. A modern mű-mese kétarcúsága*. Budapest, Napkút, ISBN: 978-963-263-005-2.

PAPP Ágnes Klára (2015): „Szomorú győztes”. *A mesei szerepkörök, cselekményszerkezet, elbeszélésmód és világlép összefüggései*. In: THL2, 1. sz., 149–159, url:

https://epa.oszk.hu/01400/01467/00013/pdf/EPA01467_thl2_2015_1_149-159.pdf (Letöltés ideje: 2020. december 1.)

PETRES CSIZMADIA Gabriella (2014): *A „nagyszerű halál” a szomorú mesében*. In: Acta Szekszardiensium, Scientific Publications XVI., Szekszárd, University of Pécs, 167–177, ISSN: 2063-7659.

PETRES CSIZMADIA Gabriella (2015a): *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*. Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitra, ISBN: 978-805-5809-03-8.

PETRES CSIZMADIA Gabriella (2015b): „Kortárs irodalmi mesék”. In: LŐRINCZ Ildikó (szerk.): *Teóriák, hipotézisek és az igazság viszonya*. Nyugat-magyarországi Egyetem, Apáczai Csere János Kar, Győr, 211–217, ISBN: 978-963-334-258-9.

PETRES CSIZMADIA Gabriella (2015c): *A kortárs gyermekirodalmi antológiák posztmodern sajátosságai*. In: Irodalmi Szemle, 5. sz., 66–75, ISSN: 1336-5088.

PETRES CSIZMADIA Gabriella (2017): „Kortárs lírai mesék”. In: LŐRINCZ Ildikó (szerk.): *Semper Reformare. A 20. Apáczai-napok Tudományos Konferencia tanulmánykötete*. Győr, Széchenyi István Egyetem Apáczai Csere János Kar, 208–213, ISBN: 978-615-5391-97-2.

PETROLAY MARGIT (1996): *Könyv a meséről*. Budapest, Trezor Kiadó, ISBN: 963-7685-87.

POMPOR Zoltán (2006): *Lázár Ervin meséinek etikai vonatkozásai*. In: Debreceni Disputa, 4. évf., 1. sz., 62–65, url: http://www.deol.hu/disputa/2006/Disputa_06-01.pdf (Letöltés ideje: 2020. június 5.)

Vlagyimir Jakovlevics PROPP (1995): *A mese morfológiája* (ford. SOPRONI András). Budapest, Osiris-Századvég, ISBN: 963-389-70-17.

Vlagyimir Jakovlevics PROPP (2005): *A varázsmese történeti gyökerei* (ford. ISTVÁNOVITS Márton). Budapest, L'Harmattan, ISBN: 978-963-7343-30-8.

Pavel ŠIDÁK (2013): *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha, Akropolis, ISBN: 978-807-4700-40-8.

Hana ŠMAHELOVÁ (2013): *Prolamování struktur*. Praha, Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, ISBN: 80-246-0340-3.

ŐRLÖSY Dorottya (1994): *Reflexiók Marie-Louise von Franz Női mesealakok című könyve kapcsán*. In: Magyar Pszichológiai Szemle, 50. köt., 5–6. sz., 401–408, ISSN: 0025-0279.

TENGELYI László (1998): *Élettörténet és önazonosság*. In: Holmi, 10. évf., 4. sz., 525–543, ISSN: 0865-2864.

THOMKA Beáta (1986): *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Újvidék, Forum, ISBN: 86-323-0017-2.

THOMKA Beáta (2012): *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció*. Újvidék, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium.

TÍMÁRNÉ HUNYA Tünde: „A népmese és műmese sajátosságairól”. In: BÁLINT Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez*. Debrecen, Didakt, 125–138, ISBN: 978-963-2062-73-0.

TÓTFALUSI István (2001): *A svéd gyermekirodalom hatása Magyarországon*. In: Könyv és Nevelés, 3. évf., 2. sz., url: <https://olvasas.opkm.hu/index.php?menuId=125&action=article&id=226> (Letöltés ideje: 2020. november 18.)

J. R. R. TOLKIEN (1996): *A gyűrű nyomán. Fa és levél* (ford. NÉMET Anikó). Budapest, Merényi Kiadó, ISBN: 963-698-015-2.

VARGA Betti (2017): „A jó tündérmese. Hogyan olvashatók a kortárs mesék a klasszikusok felől?”. In: HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett: *Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 235–248, ISBN: 978-615-5729-05-8.

VARGHA Kálmán: „A novellista Szini Gyula”. In: SZINI Gyula: *Rózsaszínű hó*. Budapest, Magvető, 1963.

VASVÁRI Zoltán: *A fabulózus felszámolása Andersen történeteiben*. In: Disputa, 2006, 6. évf., 1. sz., url: http://www.deol.hu/disputa/2006/Disputa_06-01.pdf. (Letöltve: 2020. június 7.)

ZÓKA Katalin (2006): *A mesetradíció újraértelmezése a huszadik századi magyar irodalomban*. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE, url: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/zoka/diss.pdf> (Letöltés ideje: 2020. október 14.)

ZSILKA Tibor (2019): *Poétikai kisháttér*. Budapest, Tinta, ISBN: 978-963-4091-67-7.

Szépirodalom:

ADAMIK Zsolt – Hanga Réka (2014): *Bibedombi szörnyhatározó*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-57-9.

ADAMIK Zsolt (2015): „Zoknifiókalózok”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Navigátor 2*. Budapest, Cerkabella, 9, ISBN: 9789639820715.

BAGOSSY László (2009): *A Sötétben Látó Tündér*. Budapest, Pagony. ISBN: 978-963-9727-68-7.

BALÁZS Ágnes (2011): *Lufi és a zűrös vakáció*. Budapest, Móra, ISBN: 978-963-1186-28-4.

BALÁZS Ágnes (2015): „A tarka tehén és a rátarti kecske”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Navigátor 2*. Budapest, Cerkabella, 11, ISBN: 978-963-9820-71-5.

BALÁZS Ágnes (2014): *Mesélő ABC*. Budapest, Móra, ISBN: 978-963-1198-63-8.

BOLDIZSÁR Ildikó (2011): „A Nap és a Hold találkozása”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Navigátor*. Budapest, Cerkabella, 29, ISBN: 978-963-9820-16-6.

BOLDIZSÁR Ildikó (2014): „A színes árnyékok”. In: Uő: *Boszorkányos mesék*. Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó Zrt., 31–35, ISBN: 978-963-1195-73-6.

BOLDIZSÁR Ildikó (2014): „Amália”. In: Uő: *Boszorkányos mesék*. Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó Zrt., 5–14, ISBN: 978-963-1195-73-6.

BOLDIZSÁR Ildikó (2014): „Amália és az esők”. In: Uő: *Boszorkányos mesék*. Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó Zrt., 15–21, ISBN: 978-963-1195-73-6.

BÖSZÖRMÉNYI Gyula (2013): „Lopotnyik és a nyárnyafi-fű”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Érik a nyár*. Budapest, Cerkabella, 66–72, ISBN: 978-963-9820-35-7.

John BOYNE (2007): *A csíkos pizsamás fiú*. Budapest, Ciceró Könyvstúdió Kft., ISBN: 963-539-61-38.

CSUKÁS István (2014): *Nyár a szigeten*. Budapest, Könyvmolyképző Kft., ISBN: 978-963-9492-42-4.

DARVASI László (2002): *Trapiti*. Budapest, Magvető, ISBN: 978-963-1423-08-2.

DÓKA Péter (2014): *Lila királylány*. Budapest, Móra, ISBN: 978-963-1196-08-5.

ELEKES Dóra (2014): „Dettike fiú lesz”. In: BOTH Gabi – CSÁNYI Dóra – TSÍK Sándor (szerk.): *Egyszervolt... Mesenatólógia*. Budapest, Csimota, 101–104, ISBN: 978-963-9768-78-9.

FINY Petra (2013): *A fűszerkatona*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-41-8.

FINY Petra (2015a): „A citromtündér”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Navigátor 2*. Budapest, Cerkabella, 53, ISBN: 978-963-9820-71-5.

FINY Petra (2015b): *A darvak tánca*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-73-9.

G. SZÁSZ Ilona (2010): *A Mindentvarró Tű*. Budapest, General Press, ISBN: 978-963-6431-92-1.

GANGL Eszter (2020): „Avarbarna”. In: NAGY Boldizsár (szerk.): *Meseország mindenkié*. Budapest, Labrisz, 19–27, ISBN: 978-615-0098-40-1.

GIMESI Dóra (2013): „Krétakirálylány”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Érik a nyár*. Budapest, Cerkabella, 20–25, ISBN: 978-963-9820-35-7.

GIMESI Dóra (2020): „Óriásölő Margaret”. In: NAGY Boldizsár (szerk.): *Meseország mindenkié*. Budapest, Labrisz, 60–73, ISBN: 978-615-0098-40-1.

GYÖRI Hanna – KOVÁCS Eszter (szerk.) (2013): *A kalóz nagypapa*. Budapest, Pozsonyi Pagony, ISBN: 978-615-5291-26-5.

- HERCZEG Enikő (2014): „Sárkánykaland”. In: HALÁSZ Csilla (szerk.): *A titokzatos csizmaevő szörny*. Budapest, Látóhatár Kft., 16–21, ISBN: 978-615-5444-00-5.
- JANIKOVSKY Éva (1972): *Velem mindig történik valami*. Budapest, Móra.
- KAMARÁS István (2011): „Karácsonyi maradék”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Elfelejtett lények boltja*. Budapest, Cerkabella, 39–44, ISBN: 978-963-9820-24-1.
- KAMARÁS István (2013): „Amatitka”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Érik a nyár*. Budapest, Cerkabella, 57–63, ISBN: 978-963-9820-35-7.
- KERTÉSZ Erzs (2016): „Iszup”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Parti medve*. Budapest, Cerkabella, 43–46, ISBN: 978-963-9820-78-4.
- LACKFI János (2013): „Málnafolt”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Tejbegríz*. Budapest, Cerkabella, 14, ISBN: 978-963-9820-40-1.
- LÁZÁR Ervin (1998): „A legkisebb boszorkány”. In: Uő: *Hapci király*. Budapest, Osiris, 27–77, ISBN: 963-379-430-7.
- LOVÁSZ Andrea (szerk.) (2011): *Navigátor 1*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-16-6.
- LOVÁSZ Andrea (szerk.) (2013): *Érik a nyár*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-35-7.
- LOVÁSZ Andrea (szerk.) (2015): *Navigátor 2*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-71-5.
- LOVÁSZ Andrea (szerk.) (2016): *Parti medve*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-78-4.
- LOVÁSZ Andrea (szerk.) (2020): *Dödölle*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-615-5808-21-0.
- LUGOSI Viktória (2013): „A nyamm”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Tejbegríz*. Budapest, Cerkabella, 72–77, ISBN: 978-963-9820-40-1.
- MAROS Krisztina (2012): *Tücsök a Holdon*. Budapest, Manó, ISBN: 978-615-5220-03-6.
- MÁTÉ Angi (2010): *Volt egyszer egy*. Budapest, Pozsonyi Pagony, ISBN: 978-963-9727-95-3.
- MÁTÉ Angi (2013): „Volt egyszer egy nyár”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Érik a nyár*. Budapest, Cerkabella, 7–8, 978-963-9820-35-7.

MAY Szilvia (2013): „Dínom-dánom partiszervíz”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Tejbegríz*. Budapest, Cerkabella, 29–32, ISBN: 978-963-9820-40-1.

MÉSZÖLY Ágnes (2013): „Barni és az unatkozóművész”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Érik a nyár*. Budapest, Cerkabella, 12–17, 978-963-9820-35-7.

MÉSZÖLY Miklós (1998): „Jégvirág”. In: Uő: *Mesék*. Budapest, Jelenkor – Kalligram, 210–214, ISBN: 978-963-6761-24-0.

MÉSZÖLY Miklós (1998): „Csengős bárány”. In: Uő: *Mesék*. Budapest, Jelenkor – Kalligram, 282–284, ISBN: 789-636-7612-40.

MÉSZÖLY Miklós (1998): „Hovámész”. In: Uő: *Mesék*. Budapest, Jelenkor – Kalligram, 52–62, ISBN: 789-636-7612-40.

MÉSZÖLY Miklós (1998): „A hegy meg az árnyéka”. In: Uő: *Mesék*. Budapest, Jelenkor – Kalligram, 207–209, ISBN: 789-636-7612-40.

MÉSZÖLY Miklós (1998): „Kökény kisasszony”. In: Uő: *Mesék*. Budapest, Jelenkor – Kalligram, 245–248, ISBN: 789-636-7612-40.

MÉSZÖLY Miklós (1998): „Virágok beszélgetése”. In: Uő: *Mesék*. Budapest, Jelenkor – Kalligram, 274–281, ISBN: 789-636-7612-40.

MÉSZÖLY Miklós (1998): „Fehér cédrus”. In: Uő: *Mesék*. Budapest, Jelenkor – Kalligram, 293–300, ISBN: 789-636-7612-40.

Marissa MEYER (2018): *Cinder*. Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, ISBN: 978-963-457-480-4.

N. TÓTH Anikó (2012): *Az eszemet tudom*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-32-6.

NÁDORI Lídia (2008): „Sárkány a lépcsőházban”. In: Uő: *Sárkány a lépcsőházban. Jancsi meséi*. Budapest, Naphely, 58–71, ISBN: 978-963-8728-18-0.

NÉMETH Zoltán (2002): „HHHHhhófehérke és a hét cybertörpe”. In: *Németh Zoltán vírusszövegei, idiótameséi és egyéb mutáns történetei*. Pozsony, AB-ART, 96–110, ISBN 80-89006-29-9.

PARTI NAGY Lajos – BANGA Ferenc (2008): *A Pecsenyehattyú és más mesék*. Budapest, Magvető, ISBN: 978-963-1426-91-5.

SIMON Réka Zsuzsanna (2013): „A könyvgyűjtő király”. In: Uő: *Ahány király, annyi mese*. Budapest, Manó Könyvek, ISBN: 978-615-5220-60-9.

SCHEER Katalin (2013): „A bonbonkirálykisasszony”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Tejbegríz*. Budapest, Cerkabella, 35–39, ISBN: 978-963-9820-40-1.

SZÉCSI Noémi (2013): „Vega vagyok”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Tejbegríz*. Budapest, Cerkabella, 26–27, ISBN: 978-963-9820-40-1.

SZEDERKÉNYI Olga (szerk.) (2018): *És boldogan éltek? Mesehősnők utóélete*. Budapest, Cser, ISBN: 9-789632-785653.

SZEDERKÉNYI Olga (szerk.) (2019): *Ők is boldogan éltek? A férfi változat*. Budapest, Cser, ISBN: 9-789632-785875.

TÓTH Krisztina (2014): „A titokzatos csizmaevő szörny”. In: HALÁSZ Csilla (szerk.): *A titokzatos csizmaevő szörny*. Budapest, Látóhatár Kft., 4–9, ISBN: 978-615-5444-00-5.

VÍG Balázs (2014): „A csendkirály”. In: Both Gabi – Csányi Dóra – Tsík Sándor: *Egyszervolt...* Budapest, Csimota, 105–110, ISBN: 963-976-87-89.

ZÁGONI Balázs (2013): „Tortás mese”. In: LOVÁSZ Andrea (szerk.): *Tejbegríz*. Budapest, Cerkabella, 18–20, ISBN: 978-963-9820-40-1.

ZALÁN Tibor (2012): *Királylányok könyve*. Budapest, Cerkabella, ISBN: 978-963-9820-00-5.

web 1 = TARCSAI SZABÓ Tibor: *Benő és Bigyója*, url: <http://www.tarcsaiszabo.hu/mese/beno.htm> (Letöltés ideje: 2021. 1. 4.)

web 2 = Hans Christian ANDERSEN: „A kis gyufaárus lány”. In: *Hans Christian Andersen meséi*, url: <http://mek.oszk.hu/00300/00309/00309.htm#17> (Letöltés ideje: 2020. november 4.)

web 3 = Oscar WILDE: *A Boldog Herceg* (fordította: Lengyel Balázs), url: https://www.szepi.hu/irodalom/kedvenc/kt_139-hu.html (Letöltés ideje: 2020. szeptember 3.)

web 4 = PILINSZKY János: „A madár és a leány”. In: Uő: *Mesék*, url: http://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_254 (Letöltés ideje: 2020. október 13.)

web 5 = LACKFI János: *Autósmese lányoknak*, url: <https://www.lackfi-janos.hu/autosmese-lanyoknak/> (Letöltés ideje: 2020. december 21.)

Názov: Pokus o kontúry – koncept súčasnej autorskej rozprávky

Autor: Mgr. Petres Csizmadia Gabriella, PhD.

Vydavateľ: Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre

Edícia Europica varietas č. 145.

Technický redaktor: Mgr. Zoltán Decsi

Návrh obálky: Mgr. Zoltán Decsi

Rok vydania: 2021

Vydanie: prvé

Rozsah: 100

Náklad: 100

Tlač: DMC, s. r. o., Šurany-Nitriansky Hrádok

ISBN 978-80-558-1675-3

EAN 9788055816753

Cím: Kontúrkísérletek – a kortárs irodalmi mese vázlata

Írta: Mgr. Petres Csizmadia Gabriella, PhD.

Kiadó: Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

Kiadvány: Europica varietas 145.

Nyomdai előkészítés: Mgr. Decsi Zoltán

Borítóterv: Mgr. Decsi Zoltán

Kiadás éve: 2021

Első kiadás

Terjedelem: 100 oldal

Példányszám: 100 db.

Nyomda: DMC, s. r. o., Šurany-Nitriansky Hrádok

ISBN 978-80-558-1675-3

EAN 9788055816753