

És ahogyan az első fejezet is tisztázatlan marad, úgy a befejezés sem lesz egyértelmű. A regény zárlatában ugyanis egy férfi megtalált holttestéről olvashatunk újsághírt, és joggal gyanakodhatunk, hogy az elbeszélőről van szó: az utolsó előtti fejezetben egy bokor alatt kuporogva látjuk utoljára, miután minden törekvése kudarcot vallott. Ám ugyanebben a fejezetben olvashattuk azt is, hogy barátja félreértésből megöli a rejtélyes kormánytanácsost, akinek holttestét szintén egy bokor alatt hagyják. Az elbeszélő mindenesetre nem szól többet, a könyv véget ér, és a rejtélyek nem oldódnak meg. (*Magvető*)

SZEMES BOTOND

Megrajzolt történet, elbeszélt kép

ELEKES DÓRA: *DETTIKÉRŐL ÉS MÁS ISTENEKRŐL*, TRESZNER BARBARA RAJZAIVAL; KOLLÁR ÁRPÁD: *A VÖLGY, ÍRTA TÁRKONY*, NAGY NORBERT RAJZAIVAL

Bár a *Dettikéről és más istenekről* és *A Völgy, írta Tárkony* szinte mindenben különböznek, mégis előszeretettel emlegetjük párban a két könyvet. Ennek nem csak az az oka, hogy mindkettő a Csimota innovatív, bátran kísérletező kiadói programjának köszönhető a megszületését. Feltételezhető, hogy az a verbális és/vagy ikonikus szövegek szintjén megszülető minőség tette kézenfekvővé a rokonítást, amely mindkét kötetet kiemelte az utóbbi évtized gyerekirodalmi terméséből. (A HUBBY Magyar Gyerekkönyv Fórum *Dettikéről és más istenekről* című kötetéért Elekes Dórának ítélte Az Év Gyerekkönyve 2016 szerzői díját, Nagy Norbert pedig *A Völgy, írta Tárkony* illusztrációért a HUBBY alkotói díját nyerte el.) Mint minden jó gyerekkönyv, a *Dettikéről* (a továbbiakban a hivatkozásokban: D) és *A Völgy* (V) megszólítottja is az együtt olvasó gyerek és felnőtt, és nemcsak ebben az „árukapcsolásban”. Az irodalmi kommunikáció megtöbbszörözése (amikor egyazon szöveg olvasásszociológiai szempontból egymástól markánsan különböző olvasókkal képes eredményesen interakcióba kerülni) a közbeszédben „gyerekirodalomként” felcímkezett, értékes és sikeres szövegeknek bizonyosan az egyik legfontosabb sajátossága.

A *Dettikéről* esetében a kettős kommunikáció a verbális szöveg jelölőinek a játékában jön létre. Ennek az egyik legszellemesebb példája az első fejezet (*Az univerzum és az istenek természetéről. Egy*) utolsó bekezdésének nyitómondata. Az elbeszélő, Balambér, a kulcslyukmanó a következő megállapítással zárja saját maga és az univerzum (vagyis a kulcslyuk, az onnan belátható kisszoba/nagyszoba világnak) bemutatását: „Téves az a hiedelem, hogy az istenek magunkra hagytak volna minket a kulcslyukban. Van rá bizonyítékom is, tessék: az egyikükkel, Dettike istennővel, napi kapcsolatban állok.” (D 6.) A felnőtt (képzett) olvasó számára az összetett mondat humora mindenekelőtt abból fakad, hogy az első tagmondat látszólagos logikai ítélete („téves”) olyan állításra vonatkozik, amelyben jól felismerhető az európai filozófia egyik fontos tézise. A *Deus otiosus* („tétlenkedő Isten”) teoreémájának ez a szimplifikációja, illetve ennek mondatba ágyazása önmagában

is a humor forrása lehet. A felnőtt számára a szövegből kifelé, más szövegekre mutató *kulturális kód* a gyermekolvasó számára egészen bizonyosan olyan anafora, amely a fejezet egy korábbi passzusára mutat vissza: „A univerzum másik törvénye az, hogy laknak benne istenek. Szám szerint három. Az egyiket úgy hívják, Dettike, a másikat úgy, hogy Anyuka, a harmadikat úgy, hogy Apuka.” (D 4.) A kulturális kódok aktiválása az értelmezésben persze mindig az olvasó ismereteinek a függvénye. A *Dettike* szövegszerveződésének egyik szembeötlő, „rendszerszintű” sajátossága azonban, hogy a kulturális kóddal jelentéssé váló szekvenciák egyidejűleg anaforák is.

A *Völgy* egyszerre verbális és ikonikus szöveg: nyelv és kép viszonya egyenrangú, mind a verbális, mind az ikonikus szöveg olyan jelölőkkel és utalásokkal dolgozik, amelyek egyszerre lehetnek mono- és transzmediálisak, illetve képesek jelölökként és ornamensekként is működni, annak függvényében, hogy a kép és/vagy szöveg olvasója milyen előismeretekkel rendelkezik. Könyvtárgyként A *Völgy* valójában hibrid médium: az irodalmi és a képi szöveg együttjátékából jön létre A *Völgy* „igazi” szövege és története, olyan minőségként, amely csak az irodalmi vagy csak a képi szöveg olvasásával nem születhetne meg. A két kötet tehát a leginkább szembeötlő módon kép és szöveg viszonyában különbözik egymástól. A *Völgy* esetében a verbális és az ikonikus narráció egymással párhuzamosan épül ki, mindkét szöveg történetet mesél, mindkettő, külön-külön is, önálló storylineal rendelkezik. Az ikonikus történetmondás a könyv olvasásának linearitásában megelőzi a verbálisat: az olvasó hat „mesélő kép” után kezdheti el a verbális szöveg olvasását az első fejezettel. Vagyis a képi narráció teremti meg azt a keretet, amelybe a verbális szöveg szólama azután bekapcsolódik. Az ikonikus szöveg háromszoros felütéssel kezdődik: a borítóképen hangsúlyossá tett, sötétített gerinc a borítólap kopottságát hangsúlyozza, vagyis a kép alsó harmadán keresztülfutó, kettős postagumi olyan tárgyat „fog össze”, amelyet valaki, magáncélra, *használ*. Ezt a privát, *használati tárgy*-jellegét erősíti meg az is, hogy a képen látható, kétszer megtekert postásgumi egy polaroid fotót hivatott rögzíteni. A „fotón” (amely ezúttal szignalizáltan grafikus, sőt karikatúrisztikus, ellentétben a belív több, szinte fotorealisztikus hatású ábrázolásával) a szemüveges, borostás (vagyis már felnőtt!) szerző, Tárkony látható. A postásgumi, a borító kopottas barna színe, a polaroid kép, a lúdtoll, amely az írói mesterség korábbi évszázadokat felidéző attribútuma, jó előre jelzi az időrétegeknek és a hozzájuk kapcsolódó tárgyi világoknak azt a keveredését, amely a mese verbális és képi narrációjának egyidejűségébe helyezi ezeket az egyidejűtlenségeket. A fizikai idő felfüggesztése, a múlt idők egymástól távoli rétegei, valamint a mindenkori és óhatatlanul is múlttá váló jelenek egy nyelvi és képi térbe helyezése előre vetíti, hogy felnőtt és gyerek ezekben a történetekben egy személy, nem két, szembenálló pólus és akarat. Tárkony és barátai felnőttek és gyerekek egyszerre: testben és életvitelben felnőttek (pl. „Már szőrösök és büdösök voltak, akár a spájzban felejtett camembert.” V 46.), viszont nem szülők. Kollár mesefigurái ennyiben a népmesékből ismert „átmeneti”, „köztes” életfázisban vannak: már nem gyerekek, hiszen életüket maguk irányítják és kontrollálják, már elhagyták a szülői házat, viszont maguk még nem váltak szülővé. Tárkony visszaemlékezése a gyermekkorai vágyakozásra („Tárkony a nemköltő

költő gyerekkorában borzasztóan szeretett volna egy kutyát.” V 19.) az idősíkváltással is érzékelteti a történet főhősének elválasztottságát a gyermekkortól. Tárkony és barátai azonban nem beavató mesék hőseiként fiatal felnőttek: nem céljuk a felnőtté válás (házasság, család, felekirályság). Céljaik, elfoglaltságaik és vágyaik is gyermekiek, néhol gyerekesek (például világhírű költővé válni abban az értelemben, hogy a tejesüveg címkéjén szerepeljenek a versei). *A Völgy* ebben az értelemben is nagyon modern mese: hősei felnőtt testben élő gyermekek, megtestesítői a felnőtté válást elodázó, parttalanná vált, „kitolódott” gyermekkornak.

W. J. T. Mitchell Blake kapcsán mutatott rá arra, hogy a kép, az ikonikus jelölők statikus, térbeli egymásmellettsége éppen a részletgazdagság révén válhat alkalmassá a történetmondásra. Nagy Norbert is ezáltal képes dinamizálni a kötet képeit: a részletgazdagság az egyes képeket és a képek sorozatát elbeszéléssel és idődimenzióval ruházza fel. *A Völgy*ben a két médium (kép és szöveg) alkalmazza egymás technikáit. A képi és a verbális narrációt egyaránt a perspektívák változása, interakciója, a különféle nézőpontok egymás mellettisége jellemzi. A verbális narráció szintjén ez leggyakrabban a felnőtt vs. gyermek látószögének váltásaiban nyilvánul meg. Az ikonikus kommunikáció szintjén ez úgy valósul meg, hogy amit Wölfflin festőinek, illetve lineárisnak nevezett, az egyszerre, egy képen jelenik meg. Míg a festőit a haptikus, tapintással kapcsolatos érzetek és tapasztalatok mozgósítása jellemzi, addig a lineáris elsősorban a logikus, fogalmi asszociációkat hozza játékba. *A Tárkony és a vadcsízek* című fejezetet bevezető képen (V 62.) a régi-es hálószobabelső ódivatúságot hangsúlyozó részletei azok (íves ágytámla, csipke-terítő), amelyek valóságillúziót teremtenek: a szemlélő képzeletben szinte tapintja, érzi a fa portalan simaságát, a keményített, horgolt csipke érdekességét. A fehér vonalrajzok, a lineáris elemek az időrétegek egymásra torlódását jelzik. A szemüveg, a borospohár, a játékmackók mintha nem az ébredés elbeszélte pillanatában lennének jelen a hálószoba részletében, hanem Tárkony múltjának és jövőjének a jelölői lennének: mindannak, ami egy térben, de nem egy idődimenzióban történt. Az ikonikus szöveg szemiozisa az eszközévé válik a kettős kódolásnak. Míg a verbális szövegek szintjén ez leggyakrabban a literális és metaforikus vagy absztrakt értelemléhetőségek egyidejű fenntartásával képes eredményesen működni, addig az ikonikus kommunikációban egyes képi elemek egyszerre szemlélhetőek jelölőként és díszítő funkciót betöltő ornamensekként. Nagy Norbert teljesítményét dicséri, hogy a felnőtt olvasó számára jelentésem elemek nem válnak a képolvasást megzavaró zajjá a fiatalabbak számára sem; az ornamentika képi szintjén fontos funkciót kapnak, hiszen díszítőelemekként járulnak hozzá a képi világ telítettségéhez. (V 18.) Míg a felnőtt számára jelentésem lehet a könyvek gerincéről leolvasható névsor, a gyermek megfigyelő számára az apró tárgyak sokasága, az össze nem illő tárgyi elemek egyidejű térbeli jelenléte lehet beszédes, informatív, adott esetben a humor forrása.

A Dettikéről képi világa távolról sem ennyire összetett, a képek egyetlen motívumot ragadnak ki a verbális szövegből, azt helyezik át a kép vizuális médiumába. Treszner Barbara illusztrációi esetében az is esetleges, melyik fejezetben, milyen szövegrészek esetében mi az a hívószó, ami motiválja a képi megfogalmazást. Leginkább a „bizarr” nyelvi szekvenciák vagy epizódok azok, amelyeket az illusztrátor

kiemelt a szövegből. A *csirkelábtorta* képi megjelenítése (D 64.) a szövegben szereplő egyik összetett szót alkotó két szóelemnek a literális jelentését külön-külön vizualizálja, eltekint a szóalkotásban rejlő szemantikai nyitottság kínálta lehetőségektől. A *Tizenhetedik fejezet (amelyben megpróbáljuk visszalopni a Nettike apukáját)* három képe közül egyik sem veszi figyelembe a szöveg pretextusát, holott világos az utalás az egyik legismertebb Grimm-mesére, a *Jancsi és Juliskára*. Ez azért is zavaró, mert a gyermekolvasó/mesehallgató számára olyan intertextusról van szó, amely jó lehetőséget kínál a már ismert klasszikus mesei történet és a kortárs meseszöveg összekapcsolására. A szöveg humora nagymértékben támaszkodik is erre, vagyis a két szöveg távolságára. A fejezet Balambér elbeszélésének köszönhetően a pretextusul szolgáló mese újrafelismerését szavatoló legfontosabb „hívószó”, a mézeskalácsház olyan leírására épül, amely a klasszikus mese ismerőségét és idegenségét egyszerre használja fel humorforrásként: „A Dettike épp egy színes házikó kerítését nézegette, aminek a lécei furcsa, négylábú lényeken ülő apukaféléket formáztak. Az apukafélék hosszú, görbe nyalókaszárazakat tartottak a kezükben, és fejfelé fordított, piros homokozóvödör volt a fejükön. Mézeskalács huszárok! – mondta a Dettike, azzal letörte az egyik nyalókát és bekapta. Miközben a Dettike eszegetett, jobban is megnéztem magamnak a kerítést. A mézeskalács huszárok fölött piros szívek sorakoztak. Voltak rajtuk tükrök is. Beleléztem az egyikbe, és látszottam!” (D 95–96.) A kétszemélyes expedíció során Balambér kikerül az ismerős világból, amelynek a tárgyait és viszonyait ismeri, tehát meg is tudja nevezni. A mézeskalács-kerítés ismeretlen látványát azokkal a szavakkal kell leírnia, amelyek a rendelkezésére állnak. A „huszárra” (→*négylábú lényeken ülő apukafélék*), a „csákóra” (→*piros homokozóvödör volt a fejükön*) nincsen szava. Balambér leírása a *katakrézis* retorikáját hívja tehát segítségül. Ez a fajta nyelvi „rejtvényfejtés”, amely az olvasó vagy szöveghallgató aktív közreműködésére alapoz, nemcsak a figyelmet képes fenntartani, hiszen a megoldáshoz a belső képalkotást kell segítségül hívnia a gyermeknek, de sikerélménnyel és humorral jutalmazza az olvasói aktivitást. A katakrézis fontos szerepe a narráció retorikájában Balambér elbeszélői pozíciójából következik. A narrátor tapasztalatai és az a szótár, amely a rendelkezésére áll a látottak és a hallottak elbeszélésére, soha nincsenek teljesen fedésben: Balambér Dettike világával párhuzamosan tanulja meg azt a nyelvet, amellyel közös történetük elbeszélhető, és az ismerős–ismeretlen, névvel rendelkező névtelen, a megnevezhető–megnevezhetetlen állandó feszültségében az olvasót is állandó kontrollra, az értelmező műveletek lépésről lépésre való elvégzésére kényszeríti. A fejezet illusztrációja éppen ezt a nyelvi összetettséget egyszerűsíti le. Nettike apukájáról ráadásul kiderül, hogy *nem* fogoly, Dettike és Balambér tehát „hiábavaló” felmentősereg. A szerepek megfordulnak: nem a gyermekek, hanem a felnőttek szorulnak segítségre; a gyerekek azok, akik hajlandók és képesek is a felnőttek megmentéséért tenni valamit.

A *Jancsi és Juliskában* is ott lappang persze a szerepek felcserélésének az asszimetriája: a felnőtt és a gyermek, valamint a férfi/nő, fiú/lány sztereotipikus feladatmegosztása már itt sem működik. Az apa gyenge, hiszen érzelmei és lelkiismerete ellenében enged a mostohaanya „duruzsolásának”, vagyis az asszony akaratát az erősebb. Míg az erdőben még Jancsi vigasztalja síró hűgát, addig a gonosz

boszorkánnyal Juliska végül egyedül számol le, és ő szabadítja ki Jancsit; a testvérek visszatérésükkel, a magukkal hozott kincsekkel és nem utolsósorban megbocsátásukkal pedig megmentik a vétkes és esendő apát. Dettike és Balambér azért indulnak Guszti megmentésére, mert nem tudják, hogy a „kövér istenférfi” szabad akaratából kuporog a szűk ketrechen. Dettike kérdése („A néninek már nem kell?”, D 101.) maga is „használati tárgyként” jeleníti meg Nettike apukáját, Guszti passzivitása azonban nem egyszerűen nőies, hanem növényyszerű. A boszorkány válasza szintén a *Jancsi és Juliska* egy szöveghelyét idézi fel: „Nem is tudom – felelte tűnődve a boszorkány. – Tudod, az a baj, hogy hazudós. Etetem, itatom, mégis csontocskát dug ki nekem a rácson az ujj helyett. Mit csináljak velem? Most mond meg!” (D 101.) Guszti viselkedése tehát egy idézet, Jancsi „cselének” az ismétlése, a *Dettikéről* boszorkánya azonban, ellentétben a Grimm-mese vén boszorkányával, felismeri Guszti cselekvésében az idézetet, vagyis a „hazugságot”, amelynek azonban a modern mesében nincs funkciója, hiszen a boszorkány nem akarja sem bezárni, sem elpusztítani Nettike apukáját. A citált „trükk” így válik szó szerinti ségében hazugsággá. A boszorkány többszörösen is ellenpontja a *Jancsi és Juliska* eleinte jóságot színlelő, gonosz vénasszonyának: a varázscipő segítségével gondoskodik arról, hogy Dettike épségben hazajusson. Az „ezüst tornacsuka”, ami arra hivatott, hogy Dettikét a „sárga úton” hazavezesse, L. Frank Baum *Oz, a nagy varázslójára* utal vissza. A szövegek közötti utalás azonban ebben az esetben is megfordítással, felcseréléssel jár együtt. Baum meseregényében a sárga téglával kikövezett út nem haza, Emmi nénihez, Kansasbe vezet Dorkát, hanem a Smaragdvárosba; az ezüstcipőnek pedig, amelynek Dorka vándorútja során mindvégig birtokában volt, csak az út végén ismeri meg varázserejét.

A két kötet közötti másik, szembetűnő különbség a történetmondás szerkezetében, a verbális szöveg narrációjának a szintjén figyelhető meg. Az elbeszélés metonimikus tengelyén, a szövegszekvenciák lineáris egymásutánosságában a *Dettike* fejezetei egyetlen nagy, az expozíciótól az eszkaláción át a végkifejletig, vagyis Dettike „nőtté válásáig”, a „klasszikus” regényséma teleologikus logikáját követve vezetik el az olvasót. A fejezetek egymásutánosságának fontos szerepe van, de a fejezetek egyes, „kis történetei” is megállnak önmagukban, vagyis ezekben is rendre kiépül a narratív séma teljes szekvenciája. Elekes meséje szerkezeti-műfaji szempontból ezért is telitalálat: a fejezetenkénti felolvasás igényének tökéletesen megfelel, miközben folyamatosan „feszeti” az olvasás, a nyelvi emlékezet és a nyelvi humor határait. Ennek például az az egyik eszköze, hogy az akciókat, kalandokat elbeszélő fejezetek és Balambér ehhez kapcsolódó „kitérő”, magyarázó fejezetei sajátos ritmusban váltogatják egymást. A tartalomjegyzék és a könyv tipográfiája is jelzi, milyen jellegű fejezetre számíthat az olvasó/hallgató. A „kitérők” szövegének kurzíválása (a tartalomjegyzék ehhez a kék színt kapcsolja) előre jelzi, hogy nem a cselekmény, hanem Balambér meséje halad csupán előre. Ezek az elemelkedő, azt is mondhatnánk, „esszéisztikus” betétek a történetmondás előrehaladtával ritkulnak (az 1., 3., 5., 8., 12., 15., 20. és 22. fejezet „kurzív”), az elbeszélő Balambér reflexiói rendre a Dettikével átélt kalandokra, helyzetekre vonatkoznak, azokat értelmezik. Balambér megpróbálja megérteni és megmagyarázni a körülötte lévő világot, és értelmezési kísérletei mindig a nyelvvel való küzdelem, a ta-

paszttalatos megoszthatóságáért, elbeszélhetőségéért vívott harc nyelvi dokumentumai is. Ezeknek a szövegrészeknek a nyelvi humora, leleménye azonban érzékelhetetlenné teszi az elbeszélés tempójának lassulását. Elekes kísérlete azért lehet nagyon fontos a gyermekeknek (is) szánt meseregények műfaji önértelmezése szempontjából, mert az esszébetét „gyerekidegen” hagyományát képes hatékonyan és sikeresen új funkcióval ellátni, és ezzel rációfol azokra a vélekedésekre, amelyek szerint a legfiatalabb olvasók figyelmét kizárólag a gyors váltások, vágások, a lecsupaszított cselekményesség képes megragadni vagy fenntartani. Balambér kísérletei, hogy megértse és el is tudja mondani azt, amit lát, és ami foglalkoztatja, *nyelvi* történések; az önkifejezésért és a megértetésért folytatott küzdelmek pedig a gyerekek mindennapjainak a realitásához tartoznak, vagyis olyan ismerős, saját, és frusztráló tapasztalat ez, amelyet a *Dettikéről* humora, tréfás szójátékai sikeresen képesek oldani. Ezen túl azonban legalább ennyire fontos funkciója ezeknek a fejezeteknek, hogy a nyelvjáték előtérbe kerülése révén észrevétlenül tanítanak meg (a felnőttek egy részét bizonyosan újra) ténylegesen *irodalmi* szöveget olvasni. Ezekben a szövegrészekben ugyanis hiába is akarna az olvasó a történésekre, a kalandokra koncentrálni, ami történik, az a nyelv, a nyelvjáték, amely a „cselekményláncok” megkonstruálása után sem kerülhető meg (hiszen itt nincsenek ilyenek), viszont mégiscsak történik valami fontos.

A *Völgy* műfaji értelemben inkább mesenovellák füzére, mint meseregény. A cselekményláncoknak csak az egyes fejezeten belül van kiemelkedő szerepe; az egyes történetek felcserélhetőek, sorrendjük nem rögzített; A *Völgy* valójában az a mesei kronotoposz, amelyben az idő nem lineáris előrehaladásában, hanem ciklikusságában, körköröségében van jelen, a karakterek napjai nem lineáris, hanem cirkuláris tengelyen rendeződnek egymás mellé. Múlt, jelen és jövő egy térben, a *Völgy* térszerűségében jelenik meg. A *Völgy* maga minőségükben és időbeniségükben is szétartó, össze nem illő elemek egymásmellettsége, amely a szöveg és a rövidtörténetek kollázsszerűségét erősíti fel. A valóság–fikció viszonyok összekeverednek: az újrafelismerhető és a fantasztikus állandóan keveredik egymással. Az időrétegek egymásra montírozódásából következik, hogy a felnőtt–gyerek relációk sem válnak el egymástól, a felnőttben a gyerek, a gyerekekben a majdani felnőtt válik fontossá: „Majd napokig és hetekig és hónapokig és évekig csak kifelé bámult az ablakon.” Az idő múlásának ez a végtelensége csak felnőttel történhet meg, a gyerekek „elmúlik”, hiszen a gyermekkorban nincs ilyen hosszú ideje. Az idő statikusságának, lassúságának az élménye viszonyt olyan érzés, tapasztalat, amit általában a gyerekek élnek át.

Ami mégis rokonságba állítja ezt a két, műfajában és jellegében is nagyon különböző kötetet, az a nyelv gazdagsága, mind az írói szótár nagyságát, mind pedig a figurális nyelvhasználat leleményességét illetően. Mindkét szöveg képes arra, hogy a nyelvi komplexitást (amely egyszerre lexikális/szemantikai és szerkezeti/figuratív) mai, élő nyelvi univerzum megteremtésére használja fel. Választékos, színes szótárakkal azért képesek a gyermekolvasók számára is élvezetes, vonzó nyelvi világ megalkotására, mert mindkét szöveg humora elsősorban nyelvi humor. A *Völgy* nyelvi világát a próza ritmizáltsága, zeneisége, az ismétlések, a váratlan szókapcsolatok teszik költőivé. A beszélő nevekhez állandó jelzők, az eposzok

világából ismert *epitethon ornansok* társulnak, ami mnemotechnikai szempontból telitalálatnak tekinthető. A karakterek legfontosabb egyedítő jegyei így könnyebben bevésődnek, az állandó jelzők ismétlése pedig ritmizálja, tagolja is a szöveget (Szörny, az ócska kávéfőző, Hentes Kopasz, Tárkony, a nem költő költő). Kollár többször él az ismert frazémák kifordításával: ennek az eljárásnak az egyik legszellemesebb példája a Hentes Kopasz jellemzésére szolgáló epitheton ornans: „Hentes Kopasz, a világhírű kétjobblábás balhátvéd.” (V 9.) A „kétballábás” köznyelvi formuláját a szöveg a megfordítás segítségével szervezi pozitív értéktartalmúvá. A bal/jobbs felcserélése a „kétballábás” jelzőt úgy alakítja át, hogy a „balhátvéd” szóban az „eredeti elem” mégiscsak szerepel, ami a hapaxot ebben az esetben jelöltté, újrafelismerhetővé teszi, hiszen a felcseréléssel a frazémából „kihelyezett” jelző a szövegszekvencia következő elemében mégiscsak szerepel. A *Völgy* narrációjában is kitüntetett szerepet kapnak vendégszövegek, Kollár mesenovelláiban azonban (aligha meglepő módon) a lírai korpusz jelentékenyebb szerepet kap: „Tárkony, a nemköltő költő gyerekkorában borzasztóan szeretett volna egy kutyát. Egy loncsos, morcos, loboncos kutyát. Egy harapós kutyát, aki megvédi őt a komiszoktól, hogy ne lógassák bele bokájánál fogva a zúgóba. [...] De a szülei nem akartak kutyát. Mert a kutyát etetni kell, beoltani kell, csutakolni kell, beporozni kell. Meg kúrálni, ha belefúrja magát a toklász a mancsába. Mert a kutya egy loncsos, morcos, loboncos felelősség.” (V 19.) A „loncsos, morcos, loboncos” jelzőhármas úgy idézi meg Kormos István *Mese Vackorról, egy pisze kölyökmackóról* című szövegét, hogy Vackor „állandó jelzői” (*boglyos, lompos, loncsos és bozontos*) közül csupán egyetlen egyet hagy az idéző szöveg érintetlenül. A szekvencia a hasonló hangzás és a jelzők halmozása révén mégis képes a *Vackor* jól ismert és a szülők generációja számára nosztalgikusan is felidézhető szövegét a mese epikus történetének pretextusává tenni. Kollár jelzősorának záróeleme (loboncos) nemcsak rímeli a „bozontos” szóra, de kvázi egyesíti a „lompos” és „loncsos” szavak hangzását is. A „morcos” azonban a két állathős különbözőzésére utal: a piszen pisze kölyökmackó és a vágyott kutya közötti távolságot éppen ez teremti meg, vagyis annak a *felelősségnek* a visszaíródása a kutya karakterére, amelyet a szülők nem akarnak vállalni; a szülők elutasító magatartását, érveiket pedig az ismétlés – Kormos-verset jellemző – retorikája formázza és nyomatékosítja.

A nyelvi humor forrása a *Dettikében* is a retorika. Az Érdekes néni könyveinek címe példák sorát szolgáltatja erre, de a hasonló hangzáson alapuló, több azonosítási lehetőséget, viszont grammatikai ellentmondást kijátszó nyelvi szekvenciák az elbeszélés nyelvét mindvégig jellemzik (pl. *nőtté válás*). A címek (*Aranymetszés a sövénymetszésben; Praktikus tanácsok palotatulajdonosoknak; Ahol tisztaság van, ott tisztaság van*) az ismétlés különböző formáira épülnek (alliteráció, szóismétlés; felcserélés), de ugyanennyire fontos a literáris–metaforikus egymást kizáró egyidejűsége. A *Ruházkodási nagyokos úrinőknek* a helyettesítéssel fordítja ki a „ruházkodási kisokos” nyelvi várhatóság alapján jól felismerhető jelzős szerkezetét, mégpedig az összetett szó első elemének a cseréjével. A kis–nagy ellentétét éppen a két összetett szó szövelemekre való bontása teszi csak láthatóvá, hiszen mindkét szóösszetétel jelentése felülírja, elmossa az első elem fok–mérték ellentétét kifejező jelentéstartományát: míg a *kisokos* egy könyvtípus, valamely tudásterület átte-

kintését kínáló tesaurus, a *nagyokos* olyan személy, akinek valós tudása és saját jól informáltságáról alkotott képe között szakadék tátong. A *nagyokos* általában *nem okos*, mint ahogyan a *kisokos* olyan tárgy, amely nem „jellemmezhető” az okos/buta skálán. A „nagyokos” felhasználó, a „kisokos” műfaj; az azonosítás tehát leginkább az *úrinő* és a *nagyokos* között lenne csak végrehajtható. A csere eredményeképpen azonban a jelentésátvitel úgy megy végbe, hogy a *nagyokos* címpozíciójából eredően itt megtartja a *műfaj* jelentését, viszont a hiányos tudású, rossz információkkal vagy információkkal éppen nem rendelkező felhasználó jelentéstartományából az alkalmatlanság, a hiányosság szemantikai elemeit átvisszük a műfajra. A metaforikus és a szó szerinti jelentések egyidejű fenntartása és egymással szembeni kijátszása (amely az avantgárd költészetből ismerős eljárás), szintén fontos szerepet kap a meseregény nyelvében: „Egyedül én voltam elkenődött. Csakis én. És akkor megnéztem a kezemet. Elkenődött volt. Aztán a lábamat. Az is elkenődött volt. Kancsalítottam, és megnéztem az orromat. Az orrom is elkenődött volt.” (D 11.) Az elkenődött két kontextuális jelentése kerül itt értelmező viszonyba egymással: Balambér szomorúsága az első mondatban nyilvánvalóan aktualizálja az *elkenődött* szó jelentését *bánatos*, *szomorú* értelemben. Balambér szomorúsága azonban a mese világában láthatóvá is válik, hiszen a kulcslyukmanó kezd láthatatlanná, pontosabban rosszul láthatóvá, kontúrталanná válni. A testrészek gyakran metonimikusan az én, az ember helyett állnak, ebben az esetben azonban a kéz, a láb és az orr „elkenődöttsége” homályosságot, kontúrталanságot, a vizuális érzékelhetőségben beálló zavart jelenti. Az azonos alakúsággal való játék azonban az idézett szövegrész végén egyértelművé teszi, hogy a manó szomorúsága és világos körvonalainak elvesztése között szoros összefüggés van. Az *orr* ugyanis az a testrész, amely a „lóg az orra” állandó szókapcsolatban a „szomorú” szinonimája. A hasonló hangzásból következő többféle értelmezési lehetőség is gyakori eljárása a szövegnek: „A Dettike szerint a család azt jelenti, hogy két-három, de maximum hat vagy hét, különböző korú és méretű isten együtt lakik, hogy bármikor tudjanak egymással beszélgetni. Például az iskoláról, az állatokról, a csillagokról vagy a nőtté válásról. Ez az alap.” (D 24) A paronomázia a meseregény vezérelmentőjének a működésében is megfigyelhető. A *nőtté válás* olvasható a *felnőtté válás* csonkolásaként is, de hordozza a *növe válás* és a *növekedést* leggyakrabban leíró tömondatának igei elemét is („a gyerek *nőtt*”). A fenti példák sorát hosszan lehetne folytatni, de talán a kiragadottak is alátámasztják, hogy ez a két kötet az irodalom nyelvén beszél, hogy ezeken a szövegeken keresztül valóban lehet és érdemes is olvasni tanulni, hiszen a prózai meseszövegek humora sikeresen játssza ki a költői nyelv retorikai eszköztárát. (*Csimota*)

HANSÁGI ÁGNES