

LAPIS-LOVAS ANETT

Micsoda egy műfaj!(?)

– az ifjúsági novellákról –

±18



LAPIS-LOVAS ANETT (1987) Sárospatak

Az ifjúsági novella Dávid Ádám 2018-as antológia-előszava szerint „évtizedek óta méltatlanul melőzött műfaj”,¹ manapság azonban egyre inkább a reneszánszának lehetünk szemtanúi. A 2050 című antológia bevezetőjében Dávid kiemeli, hogy a műfajnak léteznek olyan klasszikusai, mint Mándy Iván vagy Karinthy Frigyes művei (és természetesen hozzá, gondolhatunk például Lázár Ervin vagy Janikovszky Éva írásaira is), de hosszú évek óta nem jelent meg olyan novelláskötet, amely elsősorban a tizenéveseket szólta meg. Ezt a hiányt hivatott pótolni elsőként a 2016-ban publikált *Jelen!* című antológia (Móra–JAK), s ezt követte további hét kötet egyéb kiadóktól is (sorrendben: 2017: *Az első* [Menő Könyvek]; 2018: *Szakítás* [Menő Könyvek]; 2050 [Móra – JAK]; *Budapest Off* [Tilos az Á]; 2019: *48 másképp* [Móra]; *Ezentúl lesz banán!* [Tilos az Á]; *Hazudós* [Menő Könyvek]). Dávid Ádám gondolatai nyomán több kérdés is felvethető. Mit jelent az „ifjúsági” címke: megszorítást, korosztályi besorolást, esetleg valamennyire módosítja az előzetes olvasói elvárásainkat is? Mészáros Mártonnak a Totth Benedek *Holtversenyét* értelmező tanulmányában² feltett kérdését itt is felvethetjük: mit jelent valamit ifjúsági irodalomként, esetünkben ifjúsági novellaként *olvasni*?

AZ IFJÚSÁGI NOVELLA MINT ARCHITEXTUS

Gerard Genette az architextualitásról azt írja, hogy az egy teljesen néma kapcsolat, amely legfeljebb egy rendszerbéli hovatartozásra vonatkozó paratextuális jelzést ad (pl. „elbeszélés” vagy „versek” megjelölést a cím alatt). A szöveg ezt nem ismeri, így nem is jelentheti be a saját műfaji minőségét, például a regény nem tudja magáról, hogy regény – a szöveg műfaji definiálása az olvasó, a kritikus dolga, más befogadók pedig akár el is utasíthatják a paratextuálisan követelt státust.³ A tárgyalt kötetek esetében a szerkesztők adtak meghatározásokat: *Az első* című könyv kivételével az összes borítóján szerepel a „novella” vagy az „ifjúsági novella” kifejezés – ezzel ki is jelölték az olvasás irányait a befogadók számára. Érdemes elgondolkodni azon, mi lehet ennek a hangsúlyos műfaji keretnek a szerepe. Angyalosi Gergely egy előadásában a számtalan műfajelmélet közül kiemeli a schaefferi dinamikus műfajmeghatározást. Eszerint a műfaji modell a szöveg működése szempontjából csupán az egyik anyag, amellyel a szöveg dolgozik; metatextuális algoritmus, amely főleg az olvasási stratégiákat szabályozza, de működhet a szöveg konstitutív algoritmusaként is, ha a szövegképzés egy belsővé tett olvasási normán, azaz bizonyos szövegmodellek transzformáló átvételén alapul.⁴ Ha úgy olvassuk az antológiákat, mint amelyekben a novellaműfaj csak az egyik anyag, amellyel az alkotások dolgoznak, akkor nem lepődünk meg azon, hogy (mint látni fogjuk) az írások rendre kicsúsznak bármiféle kategorizálási kísérlet alól, és szabályszerűségeket nem, legfeljebb általános tendenciákat tudunk kimutatni. Ha tudatában vagyunk annak, hogy a műfaji modell metatextuális algoritmusként az olvasási stratégiáinkat befolyásolja, akkor tisztábban láthatjuk saját előfeltevéseinket is, amelyekre hatással van a novellával mint műfaji hagyománnyal kapcsolatos előzetes tudásunk is. Ha pedig arra figyelünk, hogyan működik a műfaj konstitutív algoritmusként, akkor a szoros olvasás nyomán feltárulhat, miként íródik bele az adott mű a több évszázados műfaji hagyományba. A továbbiakban mindhárom aspektust szem előtt tartom a kötetek és szövegek vizsgálatakor.

Angyalosi Gergely rámutat, hogy ha egy középiskolást megkérünk, sorolja fel a novella jellemzőit, néhány formai és tartalmi sajátosságot fogunk hallani: rövid, prózai műfaj, amelynek drámaian feszült a szerkezete, és egyenes vonal mentén halad előre a csattanó (vagy csúcspont) felé. „Mintha az idő megállt volna Ludwig Tiecknél vagy Paul Heysénél; a Wendepunkttheorie és a Falkentheorie még ma is meghatározni látszik a novellával kapcsolatos műfaji diskurzust”,⁵

mondja Angyalosi, és a tárgyalt kötetek célközönsége jellemzően a 19. századi kategóriák felől fogja olvasni a műveket. Hogyan lépnek párbeszédbe a közölt szövegek a célzott közönség által is ismert műfaji hagyományokkal? Vannak olyan művek, amelyek szoros intertextuális kapcsolatban állnak egy korábbi alkotással (például Kalapos Éva Veronika *Kóbor báránycsókja*, amely paratextuálisan be is jelenti, hogy Móricz Zsigmond *Isten báránycsókja* című novellája alapján íródott [*Budapest Off*]), vannak, amelyekre jellemző a drámai feszültség, sűrítettség (jellemzően ilyenek Totth Benedek szövegei, például az *Albi* [*Budapest Off*] vagy az *Átkelés* [2050]), és vannak olyanok is, amelyek igen hangsúlyos csattanóval végződnek (Molnár T. Eszter: *Az elefánt* [*Az első*]). A legizgalmasabb írásokra azonban a műfaji sajátosságok és az olvasási alakzatok szétírása jellemző (itt csak néhány példát említve: Garaczi László: *Hasítás*, Háy János: *Hazánk és a nagyvilág* [*Szakítás*]; Molnár T. Eszter: *Tájkép lövés előtt* [*Budapest Off*]; Falussy Móric: *Állatmese* [*Jelen!*]; Bégányi Dániel: *Vudu* [2050]). Mivel a tárgyalt szövegüniverzum igen széttartó, ezért vizsgálódásom fókuszában az a kérdés áll: milyen alapon lépnek architektuális kapcsolatba egymással az „ifjúsági novellaként” címkézett szövegtetek?

NARRÁCIÓ

A nyolc antológia több mint száz novelláját természetesen nem lehet merev kategóriák szerint csoportosítani, mégis helyénvaló lehet néhány általános észrevétel a narráció vizsgálatakor. Az egyes szám első személyű elbeszélők többnyire retrospektív módon (pl. Háy János: *Hazánk és a nagyvilág* – *Szakítás*, Molnár T. Eszter: *Az elefánt* – *Az első*), ritkábban jelen időben narrálják a velük történeteket (pl. Gévai Csilla: *Buddha-fok* – *Budapest Off*, Molnár T. Eszter: *Present, perfect* – *Jelen!*), de előfordul az is, hogy napló- vagy emlékiratszerűen számolnak be élményeikről (Mészöly Ágnes: *Mi a vátesz?*, Benedek Szabolcs: *Ha egyszer mégis megírom az emlékirataimat – 48 másképp*; Laboda Kornél: *Amerika – Ezentúl lesz banán!*). Többek között a belső fokalizáció, a szlenghasználat, a környező világ fragmentált módon történő láttatása által törekednek arra az elbeszélők, hogy „hiteles” kamaszhangok és -nézőpontok képződjenek meg. Különösen jól cseng ez a hang például Gáspár-Singer Anna *Strandjában* (*Jelen!*). A kamasz lány elbeszélő elvált szülők gyereke, a cselekmény kezdetén az édesanyjával ebédel otthon, majd az édesapjával és annak barátnőjével indulnak a nudista strandra. A jelen idejű narráció a legapróbb részletekre is figyel („Anya homloka csak úgy gyöngyözik, a vízcseppek egymás után gördülnek le az orrán, egyenesen bele a tányérjába...”), a kényelmetlen eseményeket, jelenségeket azonban eltávolítja magától, például a fürdőtelep bizarr látványát életlenül láttatja, mintha a képre egy homályos szűrő kerülne („A tűző napfényben csak kettejüket láttam, körülöttük minden elmosódott, a zajok tompává váltak. Az ujjamból négyszöget formázva lefényképeztem őket, aztán a képzeletbeli képről utólag, a biztonság kedvéért, mégis levágtam Enikőt”); illetve az apja és a barátnője kilesett szexuális aktusáról így számol be: „a kockás pléden ketten feküdtek. Egy alacsony, szőke nő és egy magas, barna férfi, olyan magas, mint Apa, két meztelen test összefonódva.” A tinédzser lány nem találja a helyét a világban, zavarban érzi magát, szégyenkezik is, és ezekről a belső folyamatokról egyszerre részletezően és töredékesen ad számot az egyes szám első személyű, homodiegetikus narráció.

A novellák kisebbik részében egyes szám harmadik, sőt Potozky László szövege esetében (*Próbabababa* – *Jelen!*) egyes szám második személyű elbeszélést olvashatunk. Az elbeszélés itt is főként a tinédzserek vagy fiatal felnőttek nézőpontjához áll közel: például Dragomán György *Madarakjában* (*Az első*) a körülbelül tizenöt éves Attila gondolataiba nyerünk betekintést, amint azon töpreng, hogy megcsókolja-e a mellette sétáló Esztert vagy sem. A belső fokalizáció ezekre az elbeszélésekre is jellemző, azonban a narrátorok nem egy elképzelt kamasz hangján szólalnak meg. Dániel András *Off* (*Budapest Off*) című írásában az elbeszélő megszólalásai végig feltételes módúak, és szinte filmszerű pontossággal tudósít a főszereplő lány elképzelt városligeti sétájáról („Mondjuk ott, a Damjanich utca melletti zebrán menne át”; „Aztán ott, a Napozórét sarkán végre rászánná magát, hogy elinduljon”). Számos filmes allúzió, például a *Mad Max*re vagy a Drakulát játszó Lugosi Bélára történő utalások is szerepelnek a szövegben. A gondolatban végigjárt út belső fokalizációval közvetítődik, azonban a novella utolsó soraiban külső fokalizációra vált a narrátor: „Inkább megfordul, és átmeleg a Damjanichon a posta melletti megállóhoz. Egy *hibátlan* átkelés a másik zebrán, és már ott is van.

[...] Örökre offolja a Városligetet.” A főszereplő végül más utat választ, mint amit elképzelt, és ezzel nemcsak a Városligetet offolja, hanem exbarátján is továbblép.

Az említett novellák esetében az „ifjúsági” jelző azt jelenthetné: tinédzser-nézőpontot és/vagy hangot imitáló, ahhoz közel álló elbeszélésmódot működtető novellák. De mi a helyzet azokkal a szövegekkel, amelyek „felnőtt” hangon szólalnak meg, „felnőtt” emlékeket vagy jövőképet közvetítenek? Különösen a *48 másképp* és a *2050* antológiákra érvényes, hogy elbeszélői (fiatal) felnőttek, illetve ha nem egyes szám első személyű a narráció, akkor egy harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor meséli el a történetet. Mi indokolja ezen szövegek vonatkozásában az „ifjúsági” megjelölést, ha nem a narráció megformáltsága?

TEMATIKUS GÓCPONTOK

A tárgyalt szövegtörzsek tematikailag rendkívül sokszínű, egyvalami talán mégis közös bennük: a kamaszkor vagy a fiatal felnőttkor legkomolyabb kérdéseit tárják fel, hol a múltba (*48 másképp*, *Ezentúl lesz banán!*), hol a jövőbe (*2050*) vetítve, a többi kötet esetében pedig a 21. század díszletei között maradván. Az ifjúsági regények vizsgálatokor többen problematikusnak találják azt, ha az adott könyvek tipikus kamaszkori krízishelyzeteket járnak körül (pontosabban leginkább esztétikai szempontból éri bírálata az ún. „tabukönyveket”, lásd Lovász Andrea vagy Kucserka Zsófia tanulmányait),⁶ de az, hogy az ifjúsági novella ennyire problémaközpontú, talán megindokolható. A szövegek nagy részébe mintha a 19. századból megörökölt műfaji jellemzők íródának vissza: Theodor Storm német író 1881-ben azt írta, a novella a dráma húga, s a drámához hasonlóan az emberi élet legmélyebb problémáival foglalkozik.⁷ Ezek a problémák lehetnek az első csókot vagy az első szexuális élményt, a kortárs közösségekbe történő beilleszkedést, a szülő-gyerek viszonyt vagy az iskolai előmenetelt érintő kérdések; sok történetet olvasunk szerelmi csalódásokról, árulásról, bántalmazásról, felnőttek és tinédzserek közti kommunikációs nehézségekről, baráti kapcsolatokban szerzett sebekről, így a novellák többségének hangulata inkább komor, olykor kilátástalanságot idéző.

Mi lehet az oka, hogy ennyi fájdalommal találkozunk ezekben a szövegekben? Elképzelhető, hogy ez korosztályos igény is: számos fiatal olvasó kedveli a súlyos témákat feldolgozó műveket, hiszen maguk is nagy kérdésekkel küzdenek. Ebben az időszakban jellemző a tekintélyelv megrendülése, a szülő-gyerek kapcsolat elbizonytalanodása vagy új alapokra helyezése; az életkori dilemmákhoz, krízisekhez kapaszkodókat nyújthatnak ezek a könyvek. Karen Coats nemcsak a novellákkal, hanem általánosságban az ifjúsági irodalommal kapcsolatban jegyzi meg azt, hogy „a legrosszabb döntésekből születnek a legjobb sztorik; a gond, az erőszak, a halál *érdekesek*; és a dolgok, amelyek jót tesznek nekünk, nem annyira vonzóak, mint azok, amik nem. [...] Az evolúciós teoretikusok úgy gondolják, hogy a történetmesélésnek ez a sötétebb módja valószínűleg adaptív viselkedés, amely kulcsfontosságú a túléléshez és a problémamegoldás új módjainak kidolgozásához. Vagyis történeteket mesélünk arról, amikor a dolgok elromlanak, annak érdekében, hogy figyelmeztessük a közösségünk tagjait azokra a veszélyekre, amelyekkel tisztában kell lenniük, és olyan problémákról, amelyeket együttesen kell megoldani. És az ismerős dolgoknál jobban érdekelnak minket a rendellenes vagy új dolgok, mert fel kell mérnünk, hogy egy ismeretlen dolog veszélyes vagy hasznos-e.”⁸ Coats gondolatmenete alapján tehát nem kell csodálkoznunk azon, hogy az ifjúsági irodalom, ezen belül a novellisztika szomorú, nehéz vagy fájdalmas történeteket beszél el: ezek a sztorik a közösségi problémamegoldást is szolgálhatják. A történetek segítő funkciója azonban a családi nehézségek megoldásában talán kevésbé érvényesülhet. A legtöbb írásban diszfunkcionális családokkal találkozunk, amelyekben a szülő-gyerek kapcsolat vagy nem létezik (mert az egyik szülő hiányzik), vagy elégtelen (pl. Véssey Miklós: *Nyakkendő – Jelen!*; Gimesi Dóra: *A lány és a kéményseprő – Budapest Off*; Kiss Noémi: *Papucsok – Ezentúl lesz banán!*). Bár egy-egy novella elolvasása valószínűleg nem fog segíteni a szülőkkel való kapcsolat helyre hozásában, de a szövegekhez való viszony kialakítása nyomán dialóguslehetőségeket kínálhatnak a terhelt családi háttérrel rendelkező kamaszok számára, illetve megélhetik, hogy problémáikkal nincsenek egyedül.

Tehát az „ifjúsági” jelző egyenlő lenne a problémák „körbevilágításával” s a velük összefüggő borús, esetleg depresszív hangulattal? Ha ez nem is igaz minden szövegre, a vizsgált művek alapján úgy gondolom: az „ifjúsági” jelző főként a téma jelölője. Elsősorban kamaszok vagy fiatal felnőtt-

tek sajátos élethelyzeteiről, dilemmáiról, kérdéseiről fogunk olvasni, és esetenként a nehéz témákhoz csüggeteg hangulat is társul. (Az antológiák pedig maguk is tematikus alapon szerveződnek: többek '48-ról, a jövőről, első szerelmekről, szakításokról olvashatunk bennük, és talán ezt a kettős „tématerhelést” néhány szöveg már nem bírta el.) Korántsem szeretnék azonban olyan képet mutatni ezekről a szövegekről, mintha csak arra volnának jók, hogy a személyiségfejlődési szakaszból adódóan egyébként is időnként letargikus kamaszoknak még inkább elrontsa a kedvét. Bizonyos alkotások kifejezetten szellemesek, számos szöveg él a nyelvi humor lehetőségeivel, Garaczi László *Hasítás* című novellájának például a szavakkal, szótöredékekkel való játék az egyik humorforrása („Éncikli? Tecikli? Ócikli? Micikli!” – *Szakítás*), illetve *Az első* kötetet bevezető szövege tele van idézhető aforizmákkal („A keletnémet csajok állítólag mindenkivel lefekszenek. Lehet, hogy mindenkivel lefekszenek a keletnémet csajok, de velem nem.” *Mit üzen a szél? [pesti Werther] – Az első*). A nyelvi mellett a szituatív humor is felbukkan a lapokon: a *48 másképp* antológia szerzői például azon töprengtek el, milyen lett volna 1848. március 15., ha a szabadságharc költője helyett egy „Petőfi-gépezet” állt volna a Nemzeti Múzeum lépcsőjén (László Zoltán: *Forradalmi gépezet*), vagy ha Petőfi költői szabadságát megnyirbálva a *Nemzeti dal* szövegét Jókai, Vasvári és Irinyi alaposan átírták volna (Ecsédi Orsolya: *Nem leszünk*). A kivételektől eltekintve azonban nem a komikum az uralkodó esztétikai minőség a novellagyűjteményekben; s talán a *48 másképp*ben azért válhat hangsúlyosabbá, mert abban ab ovo van valami szórakoztató, ha a történelemkönyvek lapjairól ismert sztorikat újragondoljuk.

KAKUKKTOJÁSOK

Míg az antológiák nagy részére igaz az, hogy szövegeik tipikusan a célzott közönség életkorához kapcsolódó témákat állítanak középpontba, addig a *48 másképp*-ben és a *2050*-ben nem érvényesül annyira erősen a problémacentrikusság. Különösen a '48-as forradalom és szabadságharc eseményeihez kötődő, a kanonikus történeteket parafrázáló (olykor parodizáló) novellák esetében nem találkozunk jellemző kamaszkori helyzetekkel. Mitől válhatnak azok a művek „ifjúsági” novellává, amelyekben a narráció távol áll egy elképzelt kamasz hangjától/nézőpontjától, és nem valamilyen tinédzserkori kérdéskörrel foglalkozik? Az egyszerű válasz az lehetne: attól, hogy a borítóra az „ifjúsági novella” műfajmegjelölés van írva – azonban befogadóként megkérdőjelezhető ez a paratextuálisan kijelölt státus. Többek közt Jassó Judit *Sors bona* (2050), Rádai Márk *A haramia fizetsége*, Benedek Szabolcs *Ha egyszer mégis megírom az emlékirataimat* (48 másképp) című írásai mintha „ledobnák” magukról ezt a címkét, de a többi kötetben is találunk olyan alkotásokat, amelyeknek „felnőtteknek szóló” antológiákban is helyük lenne (Garaczi László *Hasítás* és *Mit üzen a szél? [pesti Werther]* című novelláinak nyomai a szerző ötödik leműr-kötetében, a *Hasításban* fellelhetők: az „eredeti” szövegek erősen szétíródtak a Garaczi-kötetben). Emellett például a *Jelen!* vagy a *2050* szerkesztői olyan műveket is beválogattak, amelyek alapvetően nem ifjúsági szöveggé kanonizálódtak, például a Mán-Várhegyi Réka *Boldogtalanság az Auróra-telepen* című kötetében szereplő novellát (*Jelen!*). Érdemes lehet elgondolkodni rajta, mi lehet a szerepe azoknak a műveknek, amelyek szerzői a „magas irodalom” felől érkeznek. Szekeres Nikoletta a *Jelen!*-ről írott tanulmányában azt írja: a „nagyszerős” szövegek legitimálhatják a fiatal, ismeretlen szerzők műveit, illetve talán ezek az alkotások juttathatják el az antológiákat az olvasók felé, esetleg a középiskolai oktatás keretei közé.⁹ Mégsem érezzük azt, hogy ezek a szövegek „kilógnának” a többi közül pusztán azért, mert intencionálisan nem feltétlenül a kamasz korosztálynak íródtak. Úgy gondolom, az efféle alkotásokban az intertextuális kapcsolódások révén válik működőképessé az „ifjúsági novella” műfaji modell. A kötetek olvasása során olyan értelemhálózatok jönnek létre, amelyekben azok a művek is megtalálják a helyüket, amelyek szembenemennek a műfajmegjelölés által körvonalazódó olvasói előfeltevésekkel. A *48 másképp*-et például az idős Kossuth visszaemlékezése zárja, amelyben az államférfi arról mesél, hogy megvalósult az évszázados álom a függetlenségről – igaz, a Magyar–Osztrák Reszpublika keretein belül, melynek ő áll az élén. Az államszervezet születését Petőfi (aki Benedek Szabolcs verziójában nagyon is életben maradt) élesen kritizálta, a létrejöttében tevékenykedőket (így Kossuthot is) árulónak bélyegezte. Amellett, hogy a szöveg görbe tükröt tart a nemzeti autonómia-törekvések elé, erősen karikatúrisztikus is: Kossuthot becsvágyónak és hataloméhesnek ábrázolja,

ellenpontként pedig a szabadság ügyéhez kérelhetetlenül ragaszkodó Petőfit állítja. A gyűjtemény korábbi szövegeiben is olvashattunk már Petőfi elvhűségéről, a számára fontos értékek melletti kiállásáról – a kötetzáró novella pedig azt erősíti meg, hogy ami a függetlenséget vagy az elvhűséget illeti, a szabadságharc költője a mai fiatal olvasó számára is szerepmódel lehet. Rendkívül izgalmas, hogy a *48 másképp* novellái olyan figurákat szerepeltetnek és beszélgetnek, akik a fiatalok számára a történelem- és irodalomkönyvek lapjairól már ismerősek lehetnek – ebben az antológiában (főként a leginkább átgondolt szövegekben, mint amilyen Benedek Szabolcsé vagy Garaczi Zoltáné) mégsem „papírizúék” ezek a karakterek. Az ifjúsági irodalom így válhat a kísérletezés terepévé: nemcsak a műfaji hagyományokkal, a középpontba állított témákkal, hangokkal és nézőpontokkal játszanak el ezek a művek, hanem történelmi-irodalomtörténeti tradíciókkal is, ezáltal az előzetes ismereteket új fénytörésben láttatva vagy teljesen átírva.

DISKURZUSOK, NYELV, NYELVHASZNÁLAT

Mindezek mellett az „ifjúsági novellaként olvasni” problémakört érdemes lehet átfogóbb perspektívából szemlélni. Van-e ezeknek a szövegeknek valamiféle sajátos nyelve, ami beszél a novellákon keresztül, s mennyiben tér el ez a nyelv a „felnőtteknek szóló” szépirodalom nyelvétől? Igen szerteágazó módon lehetne erre a kérdésre válaszolni, itt csak néhány aspektus kiemelésére van lehetőség: diskurzus, metaforikusság, nyelvhasználat.

Előljáróban talán célszerű még egyszer röviden utalni arra, hogy esztétikailag inhomogén a tárgyalt szövegkorpusz: néhány olyan írás is szerepel a könyvekben, amelyek véleményem szerint nem ütnek meg az irodalmi igényesség mércéjét. Különösen látványos mindez akkor, amikor egy nyelvi-poétikai szinten kevésbé kidolgozott szöveget egy Garaczi- vagy Háy-novella követ: a legsikerültebb novellák sűrűek, sokat bíznak a befogadó fantáziájára, gazdagok intertextuális és/vagy intermediális utalásokban. Mészáros Márton szerint a young adult a „hagyományos” irodalomhoz képest inkább a popkultúra vagy a trash-kultúra elemeire építkezik, értelmezői kontextusát nem annyira intertextuális, hanem inkább intermediális kapcsolódások szervezik, és ha a magas irodalom biztos ismérve a kittleri „megfilmesíthetlenség”, akkor a young adult szembemegy ezzel az elvárással.¹⁰ Azok a novellák, amelyek magas színvonalon visznek színre valamilyen sajátos kamasztapasztalatot, a Mészáros által leírt diskurzusokhoz kapcsolódnak. Brandon Hackett *Életjátékában* vagy Farkas Balázs *Lánchídvárosában (2050)* virtuális terekben játszódik a cselekmény, így a virtuális valóságokkal lépnek intermediális párbeszédbe. Zelei Bori *Hangyafarm* című novellájában (2050) a trash-kultúra elemei bukkannak fel (kábitószerek, alkohol, féktelen lerészegedés), a fiú elbeszélő nyelvhasználatában pedig gyakori a trágárság. A „megfilmesíthetlenség” kritériuma azonban a legjobb szövegeket is jellemzi: nehéz lenne mozgóképen visszaadni például Laboda Kornél elbeszélőjének töprengő visszaemlékezéseit (*Amerika – Ezentúl lesz banán!*) vagy Béres Tamás impressziókra, kósza emlékekre és asszociációkra építkező elbeszélését (*Apám illata – Jelen!*).

Az összetettebb ifjúsági novellák ugyan sajátos diskurzusokat működtetnek, ám valójában nem beszélnek nagyon eltérő nyelvet a „hagyományos” szépirodalomhoz képest. Jellemző rájuk a sűrítettség, a metaforikusság, a rétegzettség. Dragomán György *Madarakja (Az első)* jó példa a metaforikus szövegépítkezésre: a fiú arról mesél a lánynak, hogy álmában sirály volt, akinek „ott a testében a mohóság, a tudat, hogy mindjárt enni fog”. Attila ennek a mohóságnak próbál teret adni akkor, amikor arra készül, hogy végre megcsókolja a lányt, de vágyait nem verbalizálja: „Nem, ezt már nem fogja tudni elmondani, ezt már nem lehet elmondani, erről már nem lehet beszélni, túl van a szavakon, túl a vijjogáson.” A lány azt mondja, ő is szokott repülni álmában, ezzel mintegy megadja az engedélyt a fiúnak arra, hogy megcsókolja. A madármetafora segítségével tudnak igent mondani egymásra, konkrét testi vágykozásaik tehát egy nyelvi alakzat által teljesülhetnek be.

Ha a nyelvi regisztereket vizsgáljuk, azt vehetjük észre, hogy számos szöveg kreatívan alkalmazza a szleng elemeit, méghozzá a techno-house szubkultúra nyelvhasználatából merít. Falussy Móric *Állatmeséjének (Jelen!)* jellemző stilisztikai alakzata a szleng kifejezések halmozása („mellé állt kisterpeszben, és nyomta, nyomatta, verte, verette”; „Rudi azt kérdezi, volt-e dürrögés, nyesés, valami, bármi”), s ez a nyelvi kavalkád egy kristály-herbálás hallucinációba torkollik – mintha a karnevalisztikus szlenghasználat készítette volna elő a terepet az elkerülhetetlenül bekövetkező

összeomláshoz. Szekeres Nikoletta rávilágít arra, hogy ez a szöveg egyszerre imitálja az elképzelt kamasz szlenget és parodizálja ki azt, ebből a kevert nyelvből erős hangot kovácsolva.¹¹ De többek közt a már emlegetett *Hangyafarmban*, Bégányi Dániel *Vudu*-jában (2050), Mán-Várhegyi Réka *Viszlát, kamaszkor!-ában (Jelen!)*, Makai Máté *Koptatott pólójában (Szakítás)* is fontos szerepet játszik a szleng, illetve a rontott, élőbeszédszerű nyelvhasználat.

AZ IFJÚSÁGI NOVELLA MINT HATÁRÁTLÉPÉS

Az eddigiekből látható, hogy bizonyos szövegek megerősítik, mások pedig aláássák előzetes tudásunkat nemcsak arról, hogy mi az „ifjúsági”, de arról is, hogy mi a „novella”. Ezért érdemes lehet kitágítani a műfaji kategóriákkal kapcsolatos gondolkodásunkat és távolabb lépni a – sok esetben egyébként nagyon is működőképes – 19. századból megörökölt fogalmaktól. Ahogy Szirák Péter írja: „A novella, akár a többi műfaj, határeset, másképp fogalmazva nem – az olvasást gúzsba kötő – homogén és időtlen modell, hanem más műfaji és egyéb kódokkal társuló dinamikus olvasási alakzat. Intertextuális aspektus. Határeset, éppen hogy csak önmaga, és sohasem önmaga. Az olvasás egyik transzgresszív mozzanata.”¹² Talán azt jelenti valamit „ifjúsági novellaként” olvasni, hogy nem engedjük, hogy a megjelölés gúzsba kössön: tudatában vagyunk bizonyos műfaji kódoknak, saját elváráshorizontunknak, tipikus problémáknak és kérdésköröknek, de számítunk mindezek szétírására is. Emellett az ifjúsági novellák olvasása a határsértések, határátlépések sorozata. Befogadásuk során emlékekkel, határhelyzetekkel kell szembesülnünk, újszerű problémákkal találkozunk, felforgató perspektívákkal kell bele- vagy azokkal szembehelyezkednünk. Olvasásuk transzgresszió: előzetes műfaji ismeretek átlépése, sajátos nyelvi-poétikai világokkal történő találkozás. A jó ifjúsági novella ezért elsősorban: játék. Játék a hangulatokkal, a szavakkal, a formával, a műfajjal, komikummal és tragikummal. Játék, hiszen az ifjúsági novella azzal játszik el, hogy a (kamasz)élet nagy kérdéseit hogyan tudja egy rövid szövegben tömöríteni. S ha játék, akkor komolyan vett játék: a szövegek többségében ott van az a „regénynyi titok” (ahogy Dragomán György jellemzi a jó novellát), sokat bíznak az olvasó fantáziájára, és a felvetett problémákra sem kínálják tálcán a megoldásokat, hanem továbbgondolásra sarkallnak.

JEGYZETEK

¹ A 2050 című kötet előszava. Vál. Sirokai Mátyás, Móra–JAK, Budapest, 2018.

² MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni. A Holtverseny példája = Mesebeszéd*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2017, 289–305.

³ Gerard GENETTE, *Transztextualitás*, <http://irodalomelmélet.atw.hu/genette.pdf>

⁴ ANGYALOSI Gergely, *A sólyom szövegszerűsége. Egy klasszikus műfaji elnevezés hányattatásai a századvégen*, Alföld, 1998. február, <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00026/angyalos.html>

⁵ Uo.

⁶ Lásd: LOVÁSZ Andrea, *Amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell. Avagy képmutató-e a kortárs ifjúsági irodalom = Mesebeszéd, i. m.*, 251–262.; KUCSERKA Zsófia, *Gyerekirodalom: mi az, és kié? = Medialitás és gyerekirodalom*, szerk. HERMANN Zoltán, LOVÁSZ Andrea, MÉSZÁROS Márton, PATAKI Viktor, VINCZE Ferenc, KGRE–L'Harmattan, Budapest, 2020, 177–190.

⁷ Theodor STORM, *Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881* = Theodor STORM, *Sämtliche WERKE*, Leipzig, Hg. Albert KÖSTNER, 1920, Band 8, S. 122–123. (Saját fordítás – L-L. A.)

⁸ Karen COATS, *The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature*, Bloomsbury, London–New York, 2018, 181. (Saját fordítás – L-L. A.)

⁹ SZEKERES Nikoletta, *A jelenidejűség, a pillanatnyiség és a műfajok hálójában. A Jelen! című ifjúsági novellaantológia elemzése = „...kézifékes fordulást is tud”. Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018, 174.

¹⁰ MÉSZÁROS, *i. m.*, 298.

¹¹ SZEKERES, *i. m.*, 178.

¹² SZIRÁK Péter, *Novella és más műfajok a többirányú olvasás összjátékában*, Alföld, 1998. február, <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00026/szirak.html>