

Gorove Eszter

# Madárhang és némáság

A *Valaki jár a fák hegyén* gyerekversei

Kányádi Sándor költészetéről nem könnyű a személyes hangvételt mellőzve, kizárólag szakmai nyelven megszólalni. A gyermekversek esetében ez fokozottan igaz. Nemcsak a miatt a közvetlen tapasztalat miatt, hogy Kányádi gyerekversei már az anyanyelv elsajátításánál jelen vannak, vagy azért, mert olyan mélyen gyökereznek a saját gyerekkoromban a megzenésítések és versmondások által, hogy szinte kiszakíthatatlan részei az identitásomnak, hanem azért is, mert egyes Kányádi-szövegek egy ideje újra a mindennapjaim részévé váltak.

Egy alkalommal a *Feketerigó* című vers Kaláka által megzenésített változatát énekeltük a kisfiammal – ez a helyzetkép pedig önmagában rámutat arra, hogy ezekkel a szövegekkel mennyire erőteljesen kapcsolódnak, együtt élnek énekelhető/zenés változataik –, az ének végén pedig újra és újra elhangzott a „még egyszer” felszólítás, az ismétlésben lelt örömmel. Az állandó újramondási (éneklési) kényszer közepette húsbavágó volt az az élmény, hogy ezek a szövegek mennyire a hangzásban élnek, erejük a megszólaltatásra való igényükben rejlik igazán. Még ha közhelyes is a megállapítás: elevenebbül és közvetlenebbül tapasztaljuk a gyermekverseket – vagy a gyermekvers kategóriába szorított, de ezáltal a hangzás és ismétlés rituáléjába meghívott szövegeket –, amelyek szemléletesen tudják prezentálni a líra hanggal, hangzással való kapcsolatát, a megszólaltatásra való igényét. Emellett pedig a nyelvben lelt, hangzásban, ritmikus mondásban való felszabadító öröm megtapasztalásának is egyik legközvetlenebb forrásai.

A gyerekverseknek ez a működés módja és a *Feketerigó* szövegének állandó újramondása indította el bennem azt a gondolatot, hogy Kányádi gyerekverseinek azokról az aspektusairól szóljak, amelyekben a hangzás és a hang, az énekszó és annak elhallgatása tematizálódik. Kányádi Sándor gyerekversei közül ugyanis akad jó néhány, amely nemcsak performatív szinten igényli (ritmusa, dallama révén) a megszólaltatást, hanem témájában is a hangzás és a csönd, a megszólalás és az elhallgatás viszonyát mutatja meg. Ezekben a versekben – miként a *Feketerigó*ban – a hangadás lehetősége legtöbbször valamilyen madárhoz kapcsolódik, de a hangzáshoz, énekhez vagy zenéhez tapadó mozgás is visszatérő eleme a szövegeknek. Az alábbiakban néhány költeményt fogok elemezni a *Valaki jár a fák hegyén* című kötet *Tavaszi Tarisznya* és *Napsugár versek* (1957–1989) ciklusából, a szövegek hanghoz és hangzáshoz való viszonyát tematikus és poétikai szinten is vizsgálva.

Ablakomban nagy a hó, halihó! –  
ott sétálgat egy feketerigó.  
Jár a szeme: oda néz, ide néz:  
sétálgat, mint egy igazi zenész.

De most nekünk nagy a hó, halihó! –  
nem fuvoláz a feketerigó.  
Egyet-kettőt csitteget, csetteget,  
kifizeti ennyivel a telet.<sup>1</sup>

A már fent említett *Feketerigó* tematikus szinten hamar összefoglalható: tél van és nem énekelnek a madarak. Azonban a hang és a csönd kapcsolata ennél jóval összetettebb képet mutat, ha a szöveget a tematikus motívumok mellett a hangzásra való tekintettel és poetikus szinten is vizsgáljuk.

Az első sorban a „hó” szóra replikázó „halihó” egyszerre ismétli meg önmagában a hó szót és az ismétlés által egyúttal a hó mennyiségét (nagy havat) nyelvi szinten is prezentálja, miközben szemantikailag az ablakból való kikiabálás helyzetképét jeleníti meg. A „hó/ halihó” ismétlés révén a visszhangzás képzete is előáll, amit az is erősít, hogy a következő versszak is ugyanezen „hó, halihó!” felkiáltással zárul. A visszhang a kinti, végtelen, üres, csöndes és hóval takart teret és telet jeleníti meg, a hang bentről szólal meg és töri meg a kint egységes némaságát. A szöveg ellentétek mentén épül fel: a halihó felkiáltás és a csönd; a hó mozdulatlansága és a feketerigó sétája, szemének forgatása („oda néz, ide néz”); a látvány tekintetében pedig a fehér és a fekete szín szembenállása dominál, például a *Betemetett a nagy hó* című versben: „csak a feketerigó / maradt feketének”.

Bentről tehát kiáltás – vagy akár örvendezés – hallatszik, az ablakban pedig, az első versszakban még teljesen némán, de nem mozdulatlanul van jelen a feketerigó. A feketerigó sétálgatása átmenetet képez a benti hangzó tér és a csöndes és mozdulatlan kint között, éppen a kettő közötti határon, az ablakban. Noha az első versszakban a rigó teljesen néma marad, létmódja azonban a zenészhez válik hasonlatossá, melyet pusztán sétálgatásával valósít meg. Ebből a nyolcsoros versből is érezkelhető, éppen a feketerigó zenészként való azonosításában, hogy Kányádi szövegeiben a hangzás, a mozgás és a zene szorosan összefügg egymással: az „igazi zenész” a hallgatást, a csöndet is tudja zeneként érteni.

A második versszak elején újra arról olvashatunk, hogy „nagy a hó”, majd a második sorban expliciten megjelenik, hogy a madarak nem énekelnek. Az utolsó két sorban a rigó hangja egy-két csittegetésig terjed, valamint a záró sor is azt erősíti meg, hogy a tél ideje nem az éneklésé.

Ezzel szemben a vers zeneisége erőteljes, amit nemcsak az ütemhangsúlyos verselés teremt meg, hanem a hangulat- és hangfestő szavak is, mint a „halihó”, „csitteget-csetteget”, az alliterációk („fuvoláz”, „feketerigó” – amelyben ráadásul egymást követik a mély, aztán főként magas hangrendű hangok) vagy a fuvolázás metaforája. Szembeötlő az is, hogy a nyelvben rögzült „ide-oda” sorrendet Kányádi megfordítja a szövegben, amikor a feketerigó előbb „oda”, majd ezt követően „ide néz”. Ez az eljárás is azt támasztja alá, hogy a szöveg milyen tudatosan hangsúlyozza saját zeneiségét, hiszen úgy tűnik, hogy a sorrend a rímelés kedvéért változik meg: ekképpen az „ide néz” a „zenész”-re rímeltethető. A feketerigó zenészhez való hasonlításában pedig az mutatkozik meg, hogy némasága nem attribútumainak megváltozásában rejlik, hanem valódi muzsikusként viszonyul a természet elhallgatásához, amit a zárszó is megerősít – a természettel együtt hallgat el.

Ez a szuverén feketerigó – akinek az éneklése, füttyörészése saját kedve szerint, de a természettel való összhangban alakul – több helyen is előkerül. Többek között a *Lapulnak a lehullt lombok* című szövegben:

1 KÁNYÁDI Sándor, *Feketerigó* = *Uő, Valaki jár a fák hegyén*, Bp., Magyar Könyvklub, 1997, 369.

Sem a napot, sem a holdat  
nem látjuk már napok óta,  
habarcsával a szürkeség  
a kék eget bevakolta.

Sehol egy tenyérszi kékség,  
bár egy vékony repedésnyi;  
nincs a feketerigónak,  
nincsen kedve füttyörészni.

Csak csetteget ágról ágra,  
hírleli: vége az ősznek,  
lapulnak a lehullt lombok,  
fáradtak, nem kergetőznek.

Lombok helyett fönn a fákon  
csupa sötét varjú-kár van.  
S elkezd a hó hulldogálni,  
mint a tavaly ilyentáiban.<sup>2</sup>

Ebben a szövegben előkerül a rigó némaságával – pontosabban szólva füttyörészésének csettegetéssé változásával – gyakran együtt szereplő varjúkárogás, ami a késő ősz és a tél hangjaihoz tartozik inkább hozzá. A varjú hangja azonban nem elsősorban a rigóékkal szemben, vagy azt felváltva jelenik meg, hanem a lombok helyébe a „varjú-kár” lép, a hanggal együtt a lombokat helyettesítő madártestek képe idéződik fel. (Megjegyzendő, hogy a kopasz fán ülő varjú vagy varjak képe is több helyen visszatér Kányádi verseiben, például *Szemerkél az őszi eső* című szövegben.)

Ez a mozzanat azért kiemelendő, mert az előző szöveghez képest talán még szembetűnőbb, hogy a hang, a mozgás és a látvány leírása milyen szorosan összefonódik ezekben a versekben. A szövegben ugyanis nagyrészt statikus képekkel és mozdulatlansággal találkozunk, ráadásul mindezt a tagadások halmozása is erősíti. Az égről nem mozdulnak a felhők, a rigónak nincs kedve füttyörészni, a lehullt lombok nem kergetőznek. A mozgás ebben a versben is a rigóhoz köthető, aki „ágról-ágra csetteg” és az ősz végét „hírleli”. Ebből a szempontból ellentétben áll a mozdulatlan varjakkal – szöveg szerint a hangjukkal –, akik csak „vannak”. Megfigyelhető, hogy az a „varjú-kár”, ami a *Lapulnak a lehullt lombok*ban a fákhöz tartozik, más szövegekben is szinekdochikusan van jelen, a varjak kevésbé önállóan, mint inkább valamihez rendelve jelennek meg, például az *Ősz volna még* című darabban az ég károgásában („Károg az ég”).

A varjak tehát mozdulatlanok, de hangosak, ám mintha a varjak éneke nem lenne a feketerigó hangjával egyenrangú: nem jelent élettelséget, örömet, a „varjú-kár” ugyanúgy statikusságot sugall, ahogy a csönd. A természet a vers végén azonban a hó hullásával mozdul meg, alátámasztva a feketerigó csettegésében rejlő üzenetet, hogy megérkezett a tél.

2 Uo., 300.

A *Lapulnak a lehullt lombokban* ugyancsak tetten érhető a ritmikai szerkesztés elsődlegessége, méghozzá az utolsó „mint a tavaly ilyentájában” sorban. Látható, hogy a határozott névelő a felező nyolcas miatt kell, hogy a verssorba kerüljön, anélkül megbotlana a szöveg feszes ritmusa – hasonlóan a fent már idézett „oda néz, ide néz” felcseréléséhez. Úgy gondolom, hogy ebben az esetben is a vers zeneisége működött elsősorban szerkesztési elvként.

A ritmus és hangzás elsőbbsége szövegszerkesztési szempontból a vizsgált korpuszban azonban leginkább – az itt csak utalás szintjén megemlíthető – *Madármarasztaló* és az *Őszvégi játék* című szövegekre jellemző, amelyek – miként az *Őszvégi játék* címe is elárulja – nehezen is értelmezhetők másként, mint a mondásra, skandalásra, ritmikus játékra való felhívásként. Az *Őszvégi játék* szövegét közömbösen felolvasni talán nem is lehetséges, csak mondani, énekelni, eltapsolni, egyszóval a ritmusával együtt élni-mozogni, átadni magunkat neki.

Mindezzel elsősorban arra akarom felhívni a figyelmet, hogy Kányádi Sándor verseinek többsége (ha nem is annyira áttetsző módon, mint az *Őszvégi játék*) erőteljesen ritmikus és zenei, és sokszor úgy tűnik, hogy a szövegalkotási folyamatban is elsődlegességet élveznek a ritmikai, verszenei szempontok – mint ezt a fenti példák jól alátámasztják.

Az ének és a madárhang, mint az itt citált versekből látszott, elsősorban a természet ciklikusságával együtt, a változó természet indikátoraként jelent meg. A *Madáretető* című szövegben a madárének azonban már nemcsak a természethez kötődik, hanem egyúttal a költészet mellé is helyeződik.

Cinkék, cinegék, feketerigók,  
megosztom veletek e fél cipót,  
megosztom az én olyan-amilyen  
éneken szerzett kenyerelem.

[ ... ]

Ha majd tavasz lesz, és én hallgatok,  
akkor zendüljön a ti hangotok,  
hírrrel hirdetve, hogy az emberek  
télien se voltak embertelenek.<sup>3</sup>

Ebben a szövegben a költészet és a madárhang egymást váltó énekeként jelennek meg, a madarak téli hallgatását tavasszal a költő veszi át és adja át újra a hangot a madaraknak, ezzel a költészet is a természet rendjébe illeszkedőnek tűnik fel. Egyúttal ez a versszöveg a költészet énekként, hangként való felfogásmódjáról is tanúskodik, aminek éppúgy a hangadás és a hallgatás megfelelő pillanatainak kiválasztásához van köze, mint az előbbi versek szerint madarak esetében.

A fenti példák, reményeim szerint, képesek voltak megmutatni, hogy Kányádi Sándor szövegeiben a hang, a madárhang, a mozgás, a természet ciklikussága szervesen összekapcsolódik. Az itt idézett

3 *Uo.*, 302.

szövegek mindegyikében a megszólaló hang vagy annak hiánya valamilyen módon a természet állapotával, az idővel és a mozgás-mozdulatlanság kettősségével áll kapcsolatban.

A hang és a mozgás (és ezáltal a ritmus) tematikusan erős kapcsolatát leginkább azonban a *Sóhajtás* című vers mutatja meg, amelyet utolsó példaként hoznék:

Kútnak lenni volna jó  
utas-itatónak,  
diófának vagy a fán  
fütyöntő rigónak.

Rigófütyynek volna jó,  
lenni bár egy hangnak,  
jönni-menni volna jó  
akárcsak a harmat.<sup>4</sup>

Ebben a szövegben látványos a statikus és mozgó elemek ellentételezése, illetve a mozgás és a hang kapcsolata. A kút: statikus, mozdulatlan bár, a mozgásban lévőt, az utast fogadja, aki hozzá járul inni. A diófa statikus, de mégse lehet egészen az, hiszen a természet állandó változásában létezik, rügyet növeszt, lombot hullat stb. A rigó a fán van, ebben a helyzetben mozdulatlan is lehet ugyan – bár ez az előző versek alapján kevéssé feltételezhető –, a hangja viszont mindenképpen tovaszáll.

Itt ugyanis egy éneklő rigó jelenik meg, aki nemcsak csetteg, hanem fütyörészik is. A második versszakban már maga a rigófütyty jelenik meg a vágyott állapotként, sőt nem is szükséges az egész rigófütytytel való azonosulás, egy hang is elég volna belőle. Úgy tűnik, hogy a hang mozgékonyága az, ami valójában a vágyott állapotot jelentené, ezt pedig a harmathoz való hasonlításal igyekeznek a szöveg jobban hangsúlyozni. Noha megjegyzendő, hogy a harmat mozgása és a hang terjedése is mindig valami egyedit jelent, hiszen nem térhet vissza ugyanaz a harmat, és ugyanaz a hang sem szólalhat meg kétszer. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a vers címe *Sóhajtás*, ami egy pillanatnyi hanghatással járó jelenség (levegővétel és a levegő kifújása), mindeközben a cím a szövegben leírt vágyakozást is megnevezi, amennyiben vágyakozva is fel lehet sóhajtani, illetve a „sóhajt” szó az óhajt szavunkat is magába foglalja.

Kányádi Sándor verseiben a hang, a mozgás és a ritmus összefonódása, ami a *Sóhajtás* című versben is tetten érhető, talán azt is megmagyarázza, hogy Kányádi miért volt képes a gyermekekhez is szóló, a megszólaltatásra ilyen nagymértékben igényt tartó és a megzenésítésre lehetőséget adó szövegeket alkotni. Olyan szövegeket, amelyek a maguk zenéjében, az újra-elmondásukban, állandó mozgásban, a harmathoz hasonlóan visszatérő, de mindig új megjelenésükben élnek, és tulajdonképpen a líraelmélet egy ága szerint ezáltal a líra létmódjának leginkább megfelelően léteznek.

Jonathan Culler, 2015-ben megjelent líraelméleti könyvében<sup>5</sup> a líra epideiktikus létmódját hangsúlyozza, vagyis álláspontja szerint a líra olyan beszédmódként jeleníti meg magát, amely nem egy fiktív világ részletébe illeszthető fiktív kijelentést hajt végre, hanem sokkal inkább valóság-kijelentéseket tesz. Ezzel természetesen azt is feltételezi, hogy nincs egy konkrét arc a versbéli hang

4 Uo., 293.

5 Jonathan CULLER, *Theory of Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

mögött, hanem a kijelentés kizárólag nyelvi szinten történik meg. A líra esetében ez a kizárólag nyelvi szinten történő beszédmód azonban kiegészül a líra rítusjellegével, vagyis a ritmikai, prosódiai jellemzőkkel és az ismétlés, az utánmondás lehetőségével.

Ennek szemléltetéséül Culler bemutat egy modellt, amely a lírai beszédmódot a szövegírás technikájához hasonlítja. Vagyis a szövegíró, noha megír egy szöveget, de ezt kifejezetten abból a célból teszi, hogy mások mondják azt el. E modellben sincs szükség a fiktív világban megszólaló hang vagy narrátor pozícionálására, hiszen ebben az esetben sincs fiktivitás, hanem az olvasó (megrendelő, ha a szövegíró analógiában maradunk) használja a szavakat. A szerző ugyanakkor megjegyzi, hogy a líraolvasás öröme több faktorból ered, mint pusztán gondolatok felhasználásából, ám ez a modell arra hívja fel a figyelmet, hogy a líra elsősorban az olvasói ismétlésre apellálva íródik. Ebből a megállapításból érthető igazán, hogy Culler mit nevez a líra performativitásának és miért abban látja a líra sikerét, ha az ismétléseken keresztül a kollektív emlékezetbe vésődve közhellyé válik, belépve a nyelv és a társadalmi képzelet közegébe, hogy segítsen bennünket a világban tájékozódni [inhabit].<sup>6</sup>

Kányádi Sándor gyerekversei ebből a szempontból kifejezetten sikeresek: köztünk élnek, mozognak, ismétlésekben megszólalnak, vagy csak egy-egy soruk „csetteg” el, időhöz, helyzethez, évszakhoz mérten, akárcsak a feketerigó hangjai.

6 Uo., 119–120.