

Rálik Alexandra

Birka-irka és papír-tapír

Írásreflexiók Kányádi Sándor és Kovács András Ferenc gyerekverseiben

*már annyi minden költészet e földön
házak hidak gépek és röpterek
hovatovább azon kell eltűnődnöm
írunk e még valaha verseket*
Kányádi Sándor: *Versek a vers körül* (Kuplé)

Kevés olyan rímpár van a magyar nyelvben, amelyre jobban illene az „egyszerre átok és áldás” kifejezés, mint az *írni – sírni* szavak egybecsengése. Nem túlzás, már-már kínos leírva látni, legyen szó egy nem túl jól sikerült viccről vagy akár versről – de még jelen esszéisztikus gondolatfutam elején is szinte bántja a műértő olvasói szemet. Pedig a rossz rím mögött felsejlő téma örök: az írás könnyen tételeződik olyan verejtékes *munkaként* – a magyar szó eredeti szláv gyökereire visszavezetve még annak ’kín, gyötrem’ értelmében is –, amelyet a szépirodalom maga is újra és újra reflektáltan jelenít meg. Nem kivétel ez alól a nemrég elhunyt Kányádi Sándor vagy a tavaly hatvanadik évét betöltő Kovács András Ferenc sem. A két erdélyi költő életművében hol expliciten, hol közvetett módon ütközhetünk a költészet, a vers, az írás mint olyan jelenségébe. Hol a szövegek maguk tematizálják az írásfolyamatot, a szöveg születésének körülményeit, annak írásban vagy szóban való materializálódását, hol a „költészettörténeti folyamatban való benneállás hogyanjának”¹ folytonos jelzésével, leleplezésével, a magyar és világirodalmi tradícióval való megszakíthatatlan párbeszéddel válik az írás maga a szöveg valódi főhősévé. Habár szép feladat lenne, ez a dolgozat nem vállalkozik az életművek efféle önreflektív oldalának teljes körű komparatív vizsgálatára – helyette egy, a téma szempontjából elsősorban talán némileg váratlan korpuszszületet, Kányádi és KAF gyerekverseit tűzi tollvégre.

Szabadkozhatnánk is rögtön, hogy de mi is a gyerekvers, mennyiben különbözik ez a terep valójában a „felnőtt” versektől. Sokan sokféleképp feltették már ezeket a kérdéseket előttem – elég csak az elmúlt évek gyermekirodalommal kapcsolatos tematikus folyóiratszámainak vagy tanulmányköteteinek egyre gyarapodó listáját átnyálazni. Ugyan a gyermekirodalmi műfajokkal, kötetekkel és egyes gyerekversekkel való foglalkozás szerencsére stabil lábakon áll hazánkban, ahogy Lapis József

1 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae. A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újraírása” Kovács András Ferenc verseiben = KAF-olvasókönyv. Válogatott kritikák, tanulmányok Kovács András Ferenc költészetéről*, szerk. KORPA Tamás, MÉSZÁROS Márton, PORCZIÓ Veronika, Bp., FISZ, 2017, 202.

is írja a *Studia Litteraria* vonatkozó számának előszavában, „a magyar nyelvű tudományos gyereki-irodalom-kutatás [...] még mindig nem érte el azt a kritikus tömeget, amelyen túl egy gyerek- és ifjúsági irodalomnak szentelni egy kötetet [...] tulajdonképpen kevés érdemmel és haszonnal bírna.”² Az utóbbi évtizedekben ugyanis a hazai gyerekkönyvpiac virágzásának lehetünk szemtanúi, termékeny tehát a talaj, amelyet a diszciplína is sokrétűen, változatos szempontok alapján művel. Kiinduló kérdésünkre, miszerint ténylegesen máshogy kell-e az elemzőnek a gyerekversekhez nyúlnia, mint az adott szerző felnőtteknek szánt műveihez, gyors válasz is adható: nem – vagy legalábbis nem annyira. A *Hajnali csillag peremén* című KAF-gyerekverskötet értelmezési horizontjait kutatva Csuplics Milica is arra a következtetésre jut, miszerint „a kötet versei nem mutattak számottevő különbséget a költő egyéb szövegeihez képest”, hiszen a gyerekversek olyan „kettős kódolás” mentén funkcionálnak teljes értékűen a gyermeki és a felnőtt befogadó olvasatában is, amelyek számos parallel jelenlevő, egymást kiegészítő és támogató értelmezésnek adnak terepet – sőt valójában Kovács András Ferenc „felnőttverseiben” épp a gyerekversek tipikus jegyeiként ismert eszközök (ritmus, ismétlés, humor, maszkok stb.) dominanciája válik meghatározóvá.³

Kányádi és KAF gyerekverseinek vizsgálatakor nem csoda, hogy elemzői gyakran épp ezt a formai gazdagságot, a ritmikai játékokat, a muzikalitást és a versek oralitástól való elszakíthatatlanságát helyezik értelmezésük fókuszába, noha a fent vázolt kettős (vagy akár többszörös) kódoltság a szövegek tartalmi szintje felől is tetten érhető.⁴ A gyerekolvasó ugyanis „nem számol a szerzői funkcióval, számára csak a szöveg létezik; hiányzik a célra irányultság is, valóban játékként (annak gadameri értelmében) fogja fel a verset”,⁵ azonban az irodalmár befogadó (mondhatni szakmai ártalomtól sújtva) nem tudja nem észrevenni a szöveg önreflektív jegyeit – történetesen azt, hogy helyenként a gyerekvers költője is a költészetről magáról beszél. Írásom célja tehát Kányádi és KAF gyerekverseiben felfedni annak mikéntjét, ahogy felszínre kerül az írás folyamata, ezzel problematizálva a (nem csak gyerek)vers megalkotottságát is.⁶ Végző soron felmerül a kérdés, mennyiben igaz a Kányádi anekdotájában elhangzó szállóige: a vers tényleg „csak” az-e, amit mondani kell? És ha nem, mennyiben más megpróbáltatás a gyerekversek tanúsága szerint szöveget írni, mint azokat hangzóvá tenni?

A nyelv és a matéria determináltsága, avagy a birka és a tapír esete

Kányádi Sándor tavaly májusban töltötte volna 90. életévét, majd nyáron köszönthettük a 60 éves Kovács András Ferencet. Ahogy a két erdélyi költő életkorának számjegyei is mintegy egymásba

2 Vö. a *Gyerekvilágok* című szám: 2019/1–2, 3. [ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/4254/4091]

3 CSUPICCS Milica, *A Hajnali csillag peremén értelmezési lehetőségei = KAF-olvasókönyv*, i. m., 383.

4 Nem mintha ezen aspektusok egymásról bármennyire is leválaszthatók lennének: a gyermekirodalom kutatása épp artikuláltan intermedialis jellege miatt olyan izgalmas, hiszen nem egyszer nem pusztán szöveg és kép, vers és illusztráció szerves kapcsolatáról van szó, hanem írott és hangzó, kántált, sőt énekelt és megzenésített alkotásokról is, vö. többek között Mészáros Márton e cikk témájába is illeszkedő írásával: MÉSZÁROS Márton, *A gyerekvers médiumai (Kovács András Ferenc: Árdeli szép tánc)*, *Studia Litteraria*, 2019/1–2, 45–56.

5 CSUPICCS, i. m., 364.

6 A vizsgált szövegeket a szerzők legteljesebbnek tekinthető gyerekvers- és válogatáskötetei alapján idézem: KOVÁCS András Ferenc, *Hajnali csillag peremén*, Bp., Magvető, 2007; KÁNYÁDI Sándor, *Valaki jár a fák hegyén. Kányádi Sándor egyberostált versei*, Bp., Magyar Könyvklub, 2000.

forgathatók, úgy felelgetnek egymásra az írásfolyamatot reflektáló gyerekverseik is. Ugyan KAF gyermekeknek szánt köteteit leginkább Weöres Sándor csengő-bongó, verszenében dúskáló szövegeivel szokás rokonítani (tény, hogy nem véletlenül), a *Hajnali csillag peremén* kötet tartalmi szempontból Kányádi verseivel, sőt kötetkompozícióival is beszédbe elegyedik, hiszen nemcsak a kalendáriumi szerkezetet, az erdélyi tájak tematizálását ismétli meg úgymond *kafosan*, hanem állatversei is dialógusba lépnek Kányádi állatbeszélőivel. És amit mondanak, előttünk, e folyóirat írói, szerkesztői és olvasói előtt sem ismeretlen: *írni nehéz*. Az írást elkezdni, betöltendő fehér lapok és az első sor elején villogó kurzorok előtt ülni pedig gyakran maga a pokol – és ezt Kányádi *Birka-irka* című versének birkaköltője is a maga bőrén (ajvé!) tapasztalja:

Szomorú a birka,
mert üres az irka.
Azért béget, azért sír-rí,
mivel fogja teleírni.

Majdcsak teleírja
irkáját a birka,
tele azzal amit ismer,
a nagy bével meg a kissel.

Az irka üres, a birka pedig az üreslap-szindróma első tüneteit szinte tankönyvi példaként hozza: írni nem tud, így nekiáll sírni (én kérek elnézést). A rövid vers első strófája rögzíti tehát a birka előtt álló, mondhatni az írásra készülő hős elé magasodó problémát, majd elgondolkodtató okmagyarázatot ad: az állat közismert hangját, a bégetést sem más váltja ki, mint az a nyomasztó kérdés, hogy mivel fogja teleírni az üres lapokat.

A dilemmát külsőleg, a mindentudó narrátor pozíciójából enyhíti a versbeszélő: ugyan a birka még nem láthatja, de az irka teleírása bizonyosan meg fog történni, előbb vagy utóbb – viszont nem írhatja tele mással, mint „azzal amit ismer, / a nagy bével meg a kissel”. A költőt – esetünkben a birkát – tehát saját nyelve determinálja, csak az és csak úgy válik elmondhatóvá, ami adott számára. (Az már más kérdés, hogy ez az adottság miből fakadhat: a bégetés maga biológiai veleszületettséget is feltételez, ám az *ismer* akár a megismerés, elsajátítás tapasztalatát is sejteti – bár talán nem is szükséges a báránynyelv elsajátításának mélyiségeibe vetnünk magunkat e szöveg megértéséhez.)

Vajon mennyiben érhető ez a következtetés egyfajta keményvonalas realista ars poetica megnyilvánulásaként, és mennyire inkább épp annak merőben parodisztikus kritikájaként? Ha a költő csak a saját nyelvébe zárva létezhet – legyen az a korlát akár az emberi, akár a juhnyelv véges számú elemének kisebb vagy nagyobb variációs kerete –, az üres lap okozta szorongás is abszurdá válik, hiszen csupán „hozott anyagból”, az ismert nyelvi egységekből építkezhet. A birka bégetésének hangutánzó szava azonban a hangzó „bé” szótagot a papírra vetíti, így a közismerten birkaszerű (és, ugyebár, a vers sajátjaként elismert) mondás auditív médiumából az írás vizuális mezejére lépünk – zöngés bilabiális és palatális magánhangzó párosából nem marad más, mint egyetlen írásjel, illetve annak kis és nagybetűs jelölője. Mondva tehát kilóra több, de poétikailag is *versebb-e* a hangzó bégetés, mint a papírra írva?

Sok kérdésünkre nem ad kielégítő választ a mindössze nyolc sorból álló szöveg, ám ugyanezt a problémakört viszi tovább Kovács András Ferenc *Papír-tapír* című verse.

Volt egy pirospozsgás tapír,
előtte sok kockás papír –
verset próbált éppen írni,
de nem tudott mást csak sírni:
szimmogott hát lógó orral,
mint olyan, ki rímet forral ...
S elsápadt a serény tapír,
hogy tíz éve folyton csak ír –
mégsem tudott verset írni ...
S már minden csupa papír! Ni,
az őserdő csupa fecni,
s a bánattól meg kell veszni!
Prűnnyöghet a pufók tapír:
rá nem rímel csak a papír –
hogy is tudna verset írni,
aki rímelni se bír... Ni,
rajta röhög, mókáz, sajna,
a bús vadon bármely majma!
Pedig ő már nem is tapír,
hiszen mégiscsak ír... Csak ír...
Papír-tapír... Papír-tapír...

Mennyiségre csupán a *Birka-irka* duplája, a részletgazdagság miatt azonban kérdések többszöröse merülhet fel bennünk a vers kapcsán. A kiinduló kép gyakorlatilag egy és ugyanaz: találkozunk egy állattal (figyeljünk fel a mesei kezdetre és a határozatlan névelőre, míg az előző szövegben egy határozottan kijelölt, konkrét birkáról esett szó!), aki előtt teleírásra váró papírhegyek állnak (ráadásul még kockások, pardon, négyzetárcsok is). KAF sem tud ellenállni az *írni-sírni* rímpár csábításának, viszont egyúttal az írás műnemét is jóval közelebből definiálja: „verset próbált éppen írni” – és a síró, „szimmogó”, orrt lógató ábrázat pont úgy fest, mint azé, aki a következő rímen töri a fejét.

Ebben az állapotban éri a felismerés a tapírt: „tíz éve folyton csak ír – / mégsem tudott verset írni”. Álljunk csak meg egy pillanatra! Míg a birka esetében egyértelműen azonosítható volt a tehetetlenség, amely elárasztotta az írásra készülő, de az üres laptól leblokkoló hőst, a tapírról kiderül, hogy már tíz éve tart az írás folyamata (állapota?). Két értelmezést is adhatunk ennek a tíz évnek. Egyfelől érthetjük úgy, hogy a tehetetlenség *állapota* maga is az írás *folyamatának* elválaszthatatlan része – a papírhalmokra talán egy szó sem kerül, ám az üres lap feletti gondolkodás, reménytelennek tűnő rímkeresés, a tehetetlenség és az elcsigázottság szorongáskeltő tapasztalata sem más, mint írás. Némi népetimológia bevetésével tehát valóban érthetjük úgy is, hogy az *írás* és a *sírás* egyetlen tevékenység szervesen összekapcsolódó két része, amely talán nem is egymás utáni szakaszokban, hanem folytonos kölcsönhatásban képes létezni (emlékszünk: írni munka, ergo kín és gyötrem). Azonban ha a vers következő soraival folytatjuk, látjuk, hogy „már minden csupa

papír”, tehát érvénybe léphet a második interpretáció, miszerint tíz éve megszakítás nélkül kerülnek fizikailag is szavak a mindent ellepő papírokra, ám az, ami a lapokra került, nem felel meg a *vers* követelményeinek. Ahogy Kányádi is írta a mottóvá emelt versrészletben, már-már minden lehet költészet (ahogy az íráshoz használt matéria is visszafordulhat eredeti forrásába az „őserdő csupa fecni” sorban) – ám ettől még nem biztos, hogy verseket írunk-e még valaha. Költészet vagy vers: paradox oppozíciónak tűnhet, ám a szöveg tanúsága szerint a költészetet itt valamiféle mindenütt jelenlévő szöveggként – tájakat, tárgyakat, flórát és faunát összetartó szövetként – értjük, míg a vers ennél jóval specifikusabb, és hozzá csak az írással juthatunk el, szemben a már említett anekdotával, ahol a vers megkülönböztető jegye a mondás imperatívusza.

Akár az írás részeként értjük a tízévnnyi tehetetlen ténykedést a papírhalmozatok felett, akár a vers minden más szövegtől vagy a mindenben ott rejlő költészettől (hisz írható szinte minden felület) való elkülönülésében találjuk meg a nyitját, végső soron mégis a hang és a hangzás győzedelmeskedik: a „prűnyögés” minden ízében *kafosan* kreált hangutánzó szava jelzi az auditív szférát, ahol a rímelés megvalósulhat – vagy ahol esetünkben feloldhatatlan akadályba ütközik. Ezen a ponton válik explicitté az, ami a *Birka-írka* szövegében csak a rimből és a címből volt egyértelmű: nemcsak a nyelv, hanem az írás materiája is determinálja az írni szándékozót – a birkát az írka, a tapírt a papír. Auditíve a rím, vizuálisan az írásképp (a „látható” rímen túl a papír materiáját és annak művelőjét egyberagasztó kötőjel) hangsúlyozza ki újra azt, hogy a két vers hőseinek neve elemi *nomen est omen* alapon foglalja magába az *ír* igét.⁷ A tapír, akinek a nevére nem rímel más, csak a papír, „még rímelni se bír” – hangzik el ez úgy, mintha a rímírás készsége (képessége? adottsága?) olyasmi lenne, amit az állatversek minden szereplője könnyedén a magáénak vallhat, s ennek hiánya olyan deficit, amely csak nevetség tárgyává teheti a hiányt szenvedőt. Pedig nem egyszerű ez a szerkezet sem: „rímelni” ugyanis a szöveg szerint rímelhethetne úgymond aktívan, hiszen ő keresi, írja a rímeket, törekszik sziszüphoszi munkával a vers megalkotására. De érthetjük a „rímelni bírás” passzív, genetikailag (szövegről lévén szó, nyelvileg) rögzített adottságként – így arra sem képes, hogy ő maga alkossa egy rímpár egyik felét.

A vers végpontjaként tapírköltőnk saját tapírvoltát is elveszti: „Pedig ő már nem is tapír, / hiszen mégiscsak ír... Csak ír...” A névbe és a rímbe kódolt anyagiság, az írás megtestesülésének felülete átveszi az identitás feletti hatalmat: a hús-vér lényből papír-tapír lesz, beleolvad a rímkényszerbe, így a birkához hasonlóan ő maga sem tud szabadulni önnön nyelvének, nevének és az írás materiájának meghatározottságától.

Korlátok és megakadások

Mégis miről lehetne akkor verset írni, ha a birka és a tapír nem tud másról, mint önmagáról? Kovács András Ferenc gyerekverseinek éppen ezen határok feszegetése a szinte deklarált célja: csak az állatos verseit végiglapozva közel sem túlzó a kijelentés, hogy valódi állatkanonizációs mozgalomként is érthető például az *Állati dolgok!* vagy a *Világjáró Malacika* ciklus alá rendezett verscsokrok. Nanduk, vombatok, tukánok, petymegek, hópatkányok és más, „versbe nem illő”, vagy legalábbis magyar nyelvű gyerekversekben fehér hollónak számító lények sora lép elő főhőssé,

7 És azért már csak hálát adhatunk, hogy a tapír Írországból nem őshonos, így legalább a nemzetiségi meghatározottságot kihúzzhatjuk a fájó szócikkek vonatkozó listájáról.

mintha távoli tájak természetfilmjei között kapcsolgatna az olvasó, hogy egy rímbe szedett Animal Planetnél horgonyozzon le.

A hazai tájakon szokatlan, éppen ezért poétikailag a hozzájuk kapcsolódó trópusok szintjén mondhatni érintetlen állatok versbe emelése azonban Kányádítól, az otthon állatainak szimbolikáját olyan gazdagon felhasználó gyerekversek költőjétől sem áll távol. Vegyük példának a *Bivalyos verset*, amely explicite jelzi, hogy olyan állatot választ költeménye tárgyaként, amelyről nem szokás írni: „Minden állatunk közül / ő a legerősebb, mégsem írtak róla még soha bár egy verset.” A bivalyt a versbeszélő a medvéhez hasonlítja – mindkettő nagy, nem feltétlen örülünk a velük való találkozásnak, kicsinyeiket bocsnak hívják, és még a cammogásuk is azt a benyomást kelti, mintha egy hajón imbolygó öreg matrózt látnánk. „Mégis könyvek seregét / írták a medvéről, / s egy sort sem az állatok / kedves négeréről” – elég csak futólag átlapozni a Kányádi-verseket, kitűnik, hogy a medve mennyi mindent szimbolizálhat: kedvességet, erőt, éhséget, szabadságot, ő szolgál az évszakváltakozások indikátoraként, de leginkább olyan totemet láttat benne, amely antropomorf jellegéből adódóan egyszerre teszi transzcendens és emberi lényvé. Kimondhatjuk, nem kissé terhelt szimbólum tehát a medve, amihez képest valóban afféle „négernek”, egzotikumnak tetszik a bivaly, hiába hasonlítható hozzá több szempontból is a mindenki által ismert emlős. Nem csak hogy nem fordul elő nálunk, „térkép is kell ehhez, / még inkább egy földgömb, / tudnunk kell, hogy a bivaly / először hol bömbölt”. Szumátra és Jáva vidékét még térképen is nehéz megtalálni, pláne nehéz mást képzelni, minthogy a tántorgó matrózmozgás sem jöhet máshonnan, mint a hajón történő utazásból rajta ragadt imbolygásból. A vers beszélője azonban leleplezi saját bizonytalanságát is: a következtetés pusztán sejtés, hiszen „ezt eddig senki még / róla le nem írta” – előtte legalábbis.

Az már csak finom hab a tortán, ahogyan KAF pénzmatulok hőse egyes szám első személyben számol be önnön létének érthetlenségéről. A *Behavazott pénzmatulok* ugyanis éppen azon búsong, hogy miért „marhul” a hideg tundrán, ahol hiábavalónak tetszik a bögés és magányosnak a zuzmókapargatás. Önmaga furcsaságát nem egzotikumként, inkább a lét furcsa fintorjaként értelmezi, és helyette az evidensen élhetőbbnek tetsző bivalylétre vágyik: „Miért nem lettem kafferbivaly / A savannás Délen? / Nyárban élnék ... Na, semmi baj – Itt élhetek télen.” Mindaz tehát, ami a vers tárgyának kanonizációs problémájaként indult a *Bivalyos versben*, már-már létfilozófiai magasságokba lendül a pénzmatulok kesergésében.

Míg Kányádi előszeretettel járja körbe verseinek tárgyát, tételesen megjelenítve a „főhőst”, a problémát vagy a konfliktust, illetve legalább lehetséges, ha nem biztos választ is ad a kérdésre (legyen szó arról, hogy hogyan magyarázható a bivaly járása vagy hogy mikor fog a birka mégis előbb-utóbb írni), addig KAF előszeretettel szakítja meg a verses történetmesélés konvencióit azzal, hogy épp a vers „csináltságára”, megalkotottságára hívja fel a figyelmet.

Egy kecske hegyre megy,
szakálla megreteg,
mert mekegve ugrabugrál:
mekk és egyre mekk ...
A kecske hegyre megy,
s a farka megreteg,
mert az élet, kecske-élet,
élet oly remek!

És mekk és egyre mekk:
e vers itt megreked,
mert kecskénk felért a hegyre,
s minden egyre megy...

Az *Egy kecske hegyre megy* háromstrófás rövidke opus például nem meglepő módon eszperentéhez közelítő „kecskenyelven” mekeg el két versszakot, viszont épp mire megismernénk a kecske úticélját vagy vidám mekegésének okát, jön a harmadik, záró versszak: „e vers itt megreked, / mert kecskénk felért a hegyre, / s minden egyre megy...” A rímes történet tehát egy ponton nem árul el többet, csak azt, hogy a kecske célba ért, aminek okát és okozatát kár is keresnünk, hiszen valójában a vers célja talán épp az volt, hogy a figyelmet önnön versváltására hívja fel.

Az *Állati dolgok!* hasonlóképp indít: „Élt egy pulyka Bözödön, / úgy hívták, hogy Bósz Ödön”, majd a következő versszakban folytatódik az abszurd sor: „Batizon egy bátor bolha / juhtúróért ment a boltba”. Viszont azután, hogy a Szatmár főterén füvet nyíró ebet is megverseli, és már könnyen hihetné az olvasó, hogy a vers némileg az iskolai kirándulóbuszokon végtelenítve kántálható, önmagába forduló mondókákra hajazva idézi meg a közismert műfajt, a mucsai birkáról is olyan hirtelenséggel hallgat el, ahogy a hegyre menő kecskéről: „Volt egy birka Mucsán, / bojt volt a papucsán, / s orra bukott benne... / Még tovább is lenne, / de eddig tart csupán.” A gyerekcsapatban tökéletesen dalolható, örökkön ismétелgethető és újramezhető vers megakad leírva – mintha épp a hangzásban funkcionáló lényegétől fosztaná meg az írott forma. (Vagy ha rosszmájúak akarnánk lenni, csak a költő unta el az újabb zagyva rímekkel való kísérletezést. Na de ilyet még feltételezni is botorság.)

Sírás-rívás, bégetés, bömbölés, bögés, mekegés – intenzív hangeffektusok követik végig a verseket, amelyek többé vagy kevésbé mégis a vizualitást, az írást mint folyamatot reflektálják. Míg KAF a váratlan, sőt nem egyszer abszurd rímmel és verszenével játszik el a hangzóssággal, Kányadinál a versek témájában az éneklés, dalolás és zenélés tematikusan szorosan a természeti képekkel összefonódva jelenik meg. Az *Elnémult a kis patak* viszont az önreflektivitás szempontjából is érdekes lehet:

Elnémult a kis patak,
elakadt a hangja,
jég fődte be s a jeget
öles hó takarja.

Azt se tudnád, hol lehet,
merre volt a medre,
partja közét a nagy hó
színültig befedte.

De a füzek, az öreg
girbe-gurba strázsák,
az elnémult patakat
télen is vigyázzák.

Ösvény is fut rajta friss,
naponta-vert ösvény,
hogya volna korcsolyám,
magam is felkötném.

Beállnék a gyermekek
vidám seregébe,
s tavaszt-hozó verseket
karcolnék a jégre.

A megszemélyesített patakról világossá válik, hogy csobogását emberi beszédként vagy énekként jelöli a lírai én. Ezt a beszédet szakítja meg a patakot ciklikusan hallgatásba kényszerítő tél: „Elnémult a kis patak, / elakadt a hangja”. Nemcsak szótlanná teszi azonban, hanem – első pillantásra – láthatatlanná is, olyannyira befedi a hó a medrét. Az anyag nem vész el, ahogy a mondás szól, csak átalakul: metamorfózison esik át a patak, amely ugyan elnémul, medre szinte egybeolvad önnön partjaival, ám jegén járható, sőt korcsolyázható ösvény képződik. Az éneklést eddig egyszerű természeti megszemélyesítésként olvashattuk, de az utolsó sorokban („s tavaszt-hozó verseket / karcolnék a jégre”) könnyen olyan szöveghelyre ismerhetünk, amelyben a patak hangja a költőével lép párhuzamba. A patak jege tehát nemcsak járható lesz, hanem a korcsolyanyomokból mintegy vers is kirajzolható rajta: írható felületté válik mintha télen, befagyva a hang elvesztésével mégis tudna szólni, csak éppen a vizualitás, a látható írásnyomok révén. Télen tehát talán nem tud dalolni a patak – írni viszont annál inkább lehet rá.

Akkor mit jelent költőnek lenni?

Jégre korcsolyázunk vagy alatta citerázunk, a költő feladata lényegében a dalolás. KAF *Esti rigócskák* című verséből viszont kiderül, hogy ez közel sem olyan egyszerű: „Topogunk, tipegünk, / Fáradt rigócskák: / Az est leszállt. / Be nehéz minékünk – / Sok dal néha / Megárt!” Ha még a dalból is sok lehet, ha sírásra készíti az azzal foglalkozó gyerekvers-szereplőket, mi végre éri meg mégis verseket írni? Kovács András Ferenc erre a kérdésre is szolgál néhány sajátos alternatívával.

Ugyan a rigók nála, Kányádinál vagy akár Weöresnél is megkérdőjelezhetetlenül metaforizálhatják az éneket, a dalt és így a verset is, kiderül, hogy nem minden madár attribútuma ez. Egészen más kötelességet ró például a bagoly nyakába a versbeszélő a *Hubert és Hugó* című versben:

Bácsikám a Baglyok Baglya,
Bagoly Tanács tisztos tagja,
becsületos neve Hubert:
borzasztó bölcs, csakhogya bűvert,
mivel öccse, mármint Hugó –
hú mi hú, nem jó uhogó.
Uh, de jobb, ha hagyjuk eztet...
Huh, pelyhedző tollam reszket,

míg megírom – vigye kánya,
milyen ő s a tudománya!

Huhog foglyul, fürjül, gémul!
Rendes bagoly belerémül –
hány madárnak tudja nyelvét,
s bárha némely hangot elvét,
huhhan gébicsül, galambul!
Boglyas búbom belebambul...
Bezzeg, milyen okos bátyó,
s olykor el is fog a vágy – ó!

Az első két versszakból kiderül, hogy maga a beszélő is a baglyok egyike – bemutatja bácsikáját, a bagolyetalonnak számító Hubertet, illetve annak „nem túl jó uhogó” öccsét, a Hubertnek csak fejfájást okozó Hugót. És a vers már az első strófa végén felhívja a figyelmet önnön megalkotottságára: a „pelyhedző tollam reszket, / míg megírom” sorokban nem hagyja ki a ziccert a költő, hogy ne csengesse össze a madártollat (ami úgy pelyhedzik, mint a szakáll, a sorok ifjú íróján) az íróeszközzel. Belereszket a toll a nagy feladatba, hogy megírja Hubert tudományát, amelyben kiteljesedik a tudós bagoly archetípusa: a madárnyelvek tudója a bátyó, ez a felmérhetetlen tudás pedig némi szorongást, de leginkább irigységet, kamaszos dacot kelt a verset költő bagolyfiban. Mert-hogy Hugó igazi semmirekellő a bagolytársadalom szemében: „Hitvány Hugó! Tanulj! Magolj! / Másképp sosem leszel Bagoly!”, hangzik bátyja intelme. A lustának bélyegzett Hugó azonban más utat választ, ellenáll:

Mily szigorral, uh, mi szépen
húborg Hubert! Ég a képem
Hugó helyett is, ki ippeg
megvet minden csipcsirippet:
nem tanul struccul, se pintyül –
éjten éjjel messze kint ül
csonka tornyon, adta baglya,
s egyre verseit faragja
arról, hogy a madártanok
őneki csak megártanak...

Az ifjú bagoly nem nyelveket tanul és nem a tudományt műveli, hanem „egyre verseit faragja”. Hugó a „családi” konvencióktól eltérően nem tudós lett, hanem költő, és úgy ontja a kecskerímeket bátyjára, akinek az árnyékában kénytelen élni, mint a magyar alapszakra bekerült naiv költőpalánta a számára kevésbé kedves nyelvészoktatókra, amikor nincs kedve a Bevezetés a nyelvtudományba vizsgára tanulni. Mert a következő strófában le is leplezi önmagát:

Bazsalyog begabalyodva,
hunyorog bebagalyodva –

hold felé huhint a báva,
s légbe rikkant, mint a páva,
hogyha röpdöső a ríme...
Vagy ha kész a verse... Íme!

Nem mást olvastunk ugyanis eddig, mint Hugó saját gúnyversét, amelyet még az ezt követő utolsó versszak után szignóz is az alkotó. Hugó megtagadja ugyanis a mások hangját: „nem tanul struccul, se pintyül”, „fütyül a verebekre, / fittyfirittyre és egyebekre” – saját hangját keresi, és amint megtalálja a röpdöső rímet, „légbe rikkant”, számára ez a valódi sikerélmény. Az olvasó beavatódik a gúnyvers titkába, és egyben megláthatja: költőnek lenni e vers szerint nem más, mint *lázas*, a konvenciók elleni fellépés, de leginkább a saját, autonóm hang keresése.

A lázadáson túl a versírás a KAF-gyerekversekben is lehet egyfajta *felejtés elleni küzdelem*. Valódi identitáskrizissel szembesülünk a békává változtatott királyfi meséjét feje tetejére állító *Kuttykurutty* soraiban, amelyben hiába várja a békakirályfi a Királylányt, a varázs megtörése nélkül kell elfogadnia békalétét:

Úgy gondoltam: danolászok,
mint szokás a békás tóban,
s elbrünyögtem szerenádomban...
Oly megrázó volt, valóban...

Az új nyelvi kód a brekegés lesz, ez lesz a „danolászás”, szerenádéneklés, amely azonban épp azt a célt nem teljesíti be, amelyre az alkalmi költészet kimondottan törekedne – hogy meghallja a Királylány. A dalolás azonban elnémul: a sok hiábavaló kuruttyolásban bereked a béka, sőt elunja a hiábavaló éneklést – és ahogy a dalolást abbahagyja, egyúttal emberi identitását is elveszíti, hiszen a királyfivolta feledésre van ítélve:

Úgy gondoltam: több danára
úgyse futja kurta szusszomban,
s csöpp családom egyszer úgyis
elfelejti kuttykuruttyomban...

Az *Elnémult kis patakhoz* hasonlóan kezd „fagyot dadogni” a táj a *Szállj fel, madárka...* című versben. Itt viszont, noha az élet fennmarad a közelgő tél leple alatt, a hangot nem a víz vagy a természeti táj fakasztja, hanem az azt dallal betöltő madár:

Szállj el, madárka, szállj el, ha már betelt nyarad,
s ne hidd, hogy énekedből itt bármi is marad...
Csak vén vihar vicsorgat – vadul dadog fagyot:
deresre vált az ág is, ha daltalan hagyod.

Szállj el, ha szállni tudsz még, ha fergeteg vakog,
de élnek itt a fák mind, s a hó alatt magok...

Madárka, bár maradnál – érted süvölt a szél:
a dús tavasz se késhet, ha már dühöng a tél.

A dal, a hangzó vers itt is évszakhoz kötött: amint vége a nyárnak, a dalnak és a madárnak is költöznie kell. Csak vicsorgás, dadogás, vakogás, süvöltés maradhat utána – artikulálatlan zajok váltják fel az éneket. A lírai én rezignált mondata („s ne hidd, hogy énekedből itt bármi is marad”) azonban korántsem annyira lemondó, mint amennyire első olvasatra tűnik: a madárdal és az évszakok változása olyan ciklikus körforgásban létezik, amelyben egyfelől valóban attól vált deresre az ág, „ha daltalan hagyód” azt, viszont csak a dühöngő tél hívhatja újra magához a madarat és vele a dús tavaszt. Az énekből tehát csak időlegesen nem marad semmi, a dal újra és újra visszatér a tél dadogása után.

Míg a tapír és a birka saját alkotásuk anyagába olvadtak a versek végére, bizonyos esetekben az éneklés és a verselés következménye az, hogy maga a verselő is költeménnyé válik. A *Dugong dugong* című – szintén erősen egzotikus lényt verstémává kanonizáló – szöveget már Csupics Milica is sokrétű elemzése tárgyává tette, amelyben kiemeli azt is, hogy a tengeritehénről szóló költemény „értelmezhető egy bálnaszerű lény keserű énekeként, valamint motivikája kiépít egy, a költészetre való referenciálhatóságot.”⁸ Az erős zeneiségre építő jambikus versben a talán kevésbé vonzó állat túlzengi saját fajtáját (nem csoda, hiszen a dugong is a tengeritehének, azaz latinul a *Sirenia* rendbe tartozik):

Tengernyi gondban teng e lény:
Túlzeng süket sziréneket
Vad trópusoknak tengerén,
Ha ő sír éneket!

Dugong dugong nagyon dugong.
Nem tudni: úr, vagy hölgyemény?
De ő a Bongó Torkú Gond –
Ő már kész költemény!

A nazálisok tobzódásában nemcsak a dugong éneke lesz alkotás (sőt a saját nevéből képzett hangutánzó ige, a „dugongani” is életre hívódik), hanem ő maga is „kész költemény”. Azon már meg sem lepődünk, hogy ez az állatköltőnk sem egy vidám jószág – éneket ő is csak sírni tud, sőt ő maga a „Bongó Torkú Gond”.

„Utókor, hallga, énekem!
Zokong dalomra más szirén,
S legelgek algaréteken –
Én lomha, játszi rém ...

Dugongok, áldott, rossz dugong,
De lelkem tömpe porcelán,

8 Vö. CSUPICS, i. m., 380.

S a hangom lágy, bús, hosszú gong,
Ha döng az óceán!

A felejtés a dugong esetében fel sem merül, hiszen a „Zokong dalomra más szirén” és az azt követő sorok „az »intertextualizáció« mikéntjéről szólnak, az utókor ugyanerre a ritmusra (dalra) alkot majd újat.”⁹ Ez a dal nem vész feledésbe, az állat nevébe, énekébe és a tenger morájába kódolt nazálisok hosszan gongnak az óceánon. Azzal viszont vitatkoznánk, hogy vajon ezen nazálisok miatt mennyiben válik lehetetlenné a dalolás és az alkotás is:

Dugong, ha bong, csak egy dugong,
De éneket naponta ont!
S ha béreked, vagy orra eldugong –
Hát nem nagyon dalong.

A tapírhoz és az énekesmadárhoz hasonlóan a tengeritehén is ontja magából a dalokat – ám a tapírral ellentétben ezek egyfelől kizárólagosan a vokalitás szférájában maradnak, valamint ezeknek az énekeknek az énekszerúsége (vagy inkább vers mivolta) kapcsán sem merül fel kétség. Csucics szerint az „orr eldugulásával” megvalósíthatatlanná válik a „tökéletes” hangoztatás – viszont szemben a *Kuttykurutty* berekedő hősével vagy a sírásban megrekedő (pardon) tapírral a dugong orrdugulása feltételhez kötött, alkalmi („ha béreked, vagy orra eldugong”). Ugyan a dugongról szóló dal a fenti versszakkal ér véget, annak zárása mégsem azt a fajta lemondást és végleges tehetetlenséget sejteti, mint a két korábban vizsgált vers. Egyfelől a szünet mindenképp temporálisként érthető, az énekontás napi szinten folytatódik azután is, másrészt viszont a szöveg maga is mintha már az eldugult orr nazálisaitól lenne olyan csengő-bongó (vagy inkább dongó-kongó) zeneiségében, éppen ez a sajátosság az, amelytől a hangzás – a maga tökéletlenségében – tökéletes és az utókornak továbbadható, újrajátszható lesz.

A dugong teljes valójában költeménnyé válik – ahogy részben a nyíltan referenciális, személyes hangvételő *Kínai dallamban* az apaságot megverselő lírai én is. Az organikus metaforikába olvadó én fa képében testesül meg, amely kép már az első sorban megengedi az ősz szó többértelműségével való játékot („Összé válok. / Már nem bánom. / Szélvész rázhat: / van két lányom!”). A fából fakadó két gyermek külön-külön növekedő, egymástól – verszenei szempontból legalábbis – csak egy hangban különböző faként sarjad: „Egyik nyárfa, másik nyírfa”. A természeti képtől azonban némileg elrugaszkodik a következő két sor: „vén törzsemben / meg volt írva!” Sorsszerűséget, eleve elrendeltséget érthetünk a két lány születésének törzsben, az apa testében (a „nagy könyvben”) megírt voltán, de jelen írás szempontjából nem annyira a sorsszerűségre, mint inkább a *megírt* jellegére érdemes felfigyelnünk. A dugong hangzásában vált énekké és alkotássá, ám az apai én valójában a fatörzsben láthatóvá váló írás révén ér a felismeréshez, hogy gyermekei megszületésével elfogadható, megélhető az őszülés (pardon) is. A „törzsemben / meg volt írva” azonnal előhívja a fatörzsekbe karcolt gyermeki szerelmeket (szívecskékbe írt monogramok, pluszjelek, szívet átszűrő, girbegurba nyilak) vagy a turisták „itt jártam” típusú szignóit, amelyekkel nemcsak útvonalukat, de az utazás nyomát is rögzítik az állandóként tételezett természetben. Az apa-fa törzsében lévő

9 Uo., 382.

nyomok azonban nem a jelen állapotát hivatottak a jövő felé dokumentálni és megszilárdítani, hanem épp egy múltból vagy egyfajta transzcendenciából érkező üzenetet fednek fel, amellyel a fatörzsbe karcolt nyírfa és nyárfa, a két lány nem pusztán nyom lesz, hanem apjukkal együtt, vele szorosan összefonódva – költemény.

A *Babirusza* című versben végezetül mintegy sommázódik mindaz, ami az írásra reflektáló KAF-gyerekkversekben fel-felbukkan.

Költő akar lenni
A kis babirusza:
Verset akar írni,
Csakis papiruszra!

Művésznéven írna
Majd a babirusza –
Legyen Zsanzsák Russzó?
Avagy Kabir Mussza?

Nagy poéta lenne
A kis babirusza:
Sok sikere volna,
S némi havi plussza.

El is határozta
Már a babirusza:
Rímekbe szed mindent,
Amit csak bír szusszal.

Ismét egy nálunk csak állatkertekben felbukkanó, „rímelni” viszont egész jól tudó jószággal találkozunk a babirusza, az indonéz szigetvilágban előforduló különös disznóféle személyében (a verset egyébként a kötetben két további indonéz szöveg követi, így valóban világjáró lesz a Malacika). Ez a babirusza költő akar lenni, a költőségre pedig mint valódi professzióra ácsingózik: látja benne a munkát („Rímekbe szed mindent, / Amit csak bír szusszal”), a presztízsbeli és anyagi elismerést („Sok sikere volna, / S némi havi plusza”) is. A művésznevekkel, maszkokkal való játék, az azok közti váltogatás könnyen érthető a KAF-ra magára történő önreflexióként is. Ez a vágy azonban külső, nagyon is materiális akadályba ütközik:

Habár csak egy disznó
A kis babirusza,
De verset ha írna –
Csakis papiruszra!

Sok szépet fog írni
Tán e babirusza,

Bár még tolla sincsen,
S pláne papirusza!

Hiszen Celebeszen
Él a babirusza,
S ott nincs papiruszsás,
Nemhogy papiruszfa!

Ott bármit is írna
A kis babirusza –
A disznó sors keze
Majd kiradírozza ...

Ott nincsenek költők –
Csak bús babiruszák
Álmában suhognak
Nagy, dús papiruszfák.

Akárcsak a birka és az irka vagy a tapír és a papír, a babirusza nevébe is bele van kódolva a rá kizárólagosan rímelő (bár, valljuk be, az előzőekhez képest csak pár rag, szóösszetétel vagy mássalhangzó-nyújtás segítségével működőképes) anyag, a papirusz. Számára látszólag nem lenne kín a versírás, azonban nem is tudatosul benne az a determináltság, ami a papír-tapírban igen: a vágyának csak az áll ugyanis útjába, hogy se tolla, se papirusza nincs, hiszen Celebeszen nem honos semmi ilyesmi. A babirusza hangja ismeretlen: álnevek, maszkok mögé akar bújni, és úgy tűnik, a szó és az ének amúgy sem lenne kamatoztatható, csakis az írás, a szöveg rögzítése hozhatná el a kívánt sikert, csak azon keresztül válhatna nagy poétává. Enélkül azonban feledésbe veszhet minden szövege, bármit is írna, „A disznó sors keze / Majd kiradírozza ...” – ahogy a babirusza megreked a papirusz hiányában, úgy sorsa sem lehet más, mint annyira kegyetlen, hogy eltüntet minden nem papiruszra (homokra? vízbe?) írt nyomot. Celebeszen pedig nemcsak az írás eszközei nem adtak: nincsenek ugyanis költők sem, csak saját nyelvükbe és álmaikba vetett babiruszák. A költővé válás így a babirusza fejében csak beteljesíthetetlen vágyalom maradhat – viszont a sors olyannyira *disznó*, hogy a pergamenanyag nemcsak nevében, hanem fizikailag sem lehetne más Celebeszen, csak a babirusza bőre. (Talán szerencsés is a babirusza, hogy erre a fanyar csavarra nem ébred rá sose.)

A költészet e gyerekversek tanúsága szerint munka, sírással és vágyakkal kikövezett út, amely során lázad a költő az elvárások ellen, küzd a (költő)elődökkel és a szorongató felejtéssel, de leginkább a saját magába kódolt nyelvi és fizikai korlátokkal. Önmaga farkába harapó kígyóvá válik így minden papír-tapír, birka-irka és a babirusza papirusza is, hiszen az alkotás akadály a saját maguk rímkényszere. Mi pedig valójában „[n]em is írunk, csak olvasunk” – az alkotó én pozícióját tagadja Bogyó Bandi és Bogyó Berci is, a két falról lógó, a nyelvi korlátokat a maximumig feszegető rongybaba a *Bogyó Bandi búcsúzik* című versben. Kovács András Ferenc olvasatában végső soron épp az olvasva alkotás oldja fel a reflektáltan kinná, hiábavaló munkává, beteljesíthetetlen álommá váló írás dilemmáját. Vagy ha ez a feloldás nem lenne elég, annyi talán mégis bizonyos, ami Kányádi és KAF gyerekversei kapcsán ránk is igaz lehet: „boldogság olvasni.”