

Bertha Zoltán

## A drámaíró Kányádi

A budapesti Helikon Kiadónál 2007-ben indult, Tarján Tamás szerkesztette Kányádi-életműsorozat — az *Egyberostált versek és műfordítások* három kötete után (*Tűnődés csillagok alatt*, 2007; *Isten báta mögött*, 2008; *Éjfél utáni nyelv*, 2009) — 2010-ben az *Ünnepek háza — Két dráma és két forgatókönyv* című kötettel folytatódott — a drámaíró költő kevésbé közismert műveit foglalva magába. (Voltaképpen a bővített — egy filmadaptáció szöveggel gazdagított — kiadása ez az ugyanezen a címen a Magyar Napló Kiadónál 2004-ben megjelent, s a drámai műveket ilyen formában egybefogva először publikáló könyvnek.) És remélhetjük a mihamarabbi folytatást: a cikkek, vallomások, jegyzetek, esszék és egyéb prózai munkák javát felölelő gyűjtemény közreadását is.

A mostani kötet tehát két tulajdonképeni drámát és két irodalmi filmforgatókönyvet tartalmaz. A címadó darab 1970-ben készült — ekkor a szatmárnémeti színház be is mutatta —, kapcsolódva az erdélyi társadalmi színművek (Páskándi Géza, Sütő András, Székely János, Deák Tamás, Kocsis István, Lászlóffy Csaba és mások révén) akkoriban megéledő, modernizálódó — egyszersemind „vérátömlesztő” hatású — vonulatához. (Folyóiratban a *Korunk* /1970/12., majd később a *Színvívány* /1996/2. közölte.) A korra jellemző lelki-morális roncsolódás jelenségeit híven leképező és ezzel a hipokrita illúziókat szertefoszlatozó családi tragédia egyfajta bizarr haláltánc-vízióba sűríti a generációkra kiterjedő romlás kavalkádját. A szocialista rendszerben magas, vezérigazgatói pozíciót betöltő apát a várt kitüntetés mellett hirtelen-dicstelen nyugdíjazzzák, a hazugságon alapuló ünnepi estély azonban folytatódik, gyermekei és az aranyifjak féktelen bulizásává, végül pedig egyfajta groteszk „danse macabre”-rá fajulva: amikor az egyetemista lány bejelenti, hogy állapotos az apa és a család legjobb házibarátjától, az öregedését most is kaskodással leplező keresztapától, amire viszont az amúgy is csalódott, megfáradt apa szörnyethal. Az állandó tivornyázásra, vagy legalábbis kiüresedő, önáltató mulatozásra berendezkedett ál-idilli „ünnepek háza” így valójában lealacsonyító „bolondok háza” lesz; s a nemzedékeket behálózó züllöttség lélektani-erkölcsi hínárjából csak egyik-másik egészségesebb ösztönű fiú igyekszik kiszabadulni. A helyzetkomikum tarka sokrétűsége a személyes és társadalmi képmutatás végzetessé erjedését példázza a forgatagos történelmi időkben. (A haláltánc-motívum egyébként hasonló szerepet tölt be több más erdélyi drámában, például Sütő András burleszkszerű, a későbbi korszakot, a nyolcvanas éveket megjelenítő *Balkáni gerléjében* is.) Átfogó, monografikus drámatörténeti munkájában (*Fejezetek a romániai magyar dráma történetéből*, Kolozsvár, 1976) Kötő József a „realista szimbólumteremtés” módozatait emelte ki, rámutatva a társadalmi drámákra általában jellemző gondola-

---

---

tiség, a „gondolat poénja”, illetve az „elszórt replikákból” szövődő ún. „poén-dramaturgia” közötti birkózás mibenlétére. A műnek egy másik korabeli kritikus, Páll Árpád pedig még inkább a hagyományos és az új dramaturgia ötvözésének organikus teljességét — „gondolati mélység és magasság” együtthatását — dicsérte (*Utunk*, 1971/13.; és uő: *A szó és a látvány — Nézőtéri jegyzetek*, Marosvásárhely, 1995). Azt nyomatékosítva, hogy a színes, változatos figurák felvonultatása, a jellemfestés árnyalatai meg a szerteágazó párbeszédok mögött „valami nagy szöveg alatti áramlás” érzékelhető: a szavak, mondatok, dialógusok által tételesen ki nem mondott, „de csalhatatlan biztonsággal észlelhető életérzés, filozófiai elv vagy szempont” sugallata. Ezt pedig a hazug ábrándok, a képzelgések, a vágyak és a valóságtények keveredése adja, miként Csehovnál is, akitől szerkesztésben, ábrázolásmódban, cselekmény-bonyolításban Kányádi talán a legtöbbet tanulta. És *Faltól falig* című tanulmányában Ablonczy László (*Alföld*, 1979/5., és in: *Tanulmányok Kányádi Sándorról*, szerk. Márkus Béla, Debrecen, 2004) is éppen arra világít rá, hogy a darab a parabolisztikus tendenciák mellett vagy helyett leginkább „a megrendülés, a megrendítés csehovi dramaturgiáját követi”.

Az erkölcsi önvizsgálat kíméletlensége mellett a korszituáció lényegének — a realitás abszurdumának és az abszurd realitásának — a katartikus megragadása markirozza a közép- vagy kelet-európai abszurd-groteszk, tragikomikus színjáték úttörő jelentőségű remekéeként értékelhető és értelmezhető *Kétszemélyes tragédiát* is. Ez az 1968–69-ben írott dráma Romániában 1990-ig meg sem jelenhetett (Magyarországon közölte először az *Alföld* /1979/5.), s kisebb amatőr társulatok kezdeményezései után a színházi bemutatására is csak ekkor, a fordulat után kerülhetett sor Temesvárott; illetve némileg módosított újraközlésére a marosvásárhelyi *Látóban* (1990/9.). Újabban pedig a debreceni KonzervArtaudrium színtársulata játszotta nagy szakmai sikerrel. Aktualitása ma is megrázóan elevenné avatja, mint amilyen revelációszerűen tapintotta és vetítette ki keletkezése idején is a köznapi, kisemberi félelem lélektanát. A besűgőrendszer, a tomboló diktatúra fondorlatos módszereitől rettegő házaspár az emberlét teljhatalmi megnyomorítottságának példázatát jeleníti meg — olyan léghőrt idézve fel, mint Illyés korszakos poémája, „egy mondata” a zsarnokságról. A végletekig fokozódó negatív sorstapasztalat élményvalósága így a történelmi veszedelmek örök fenyegetését képletezi: a lélektipró megaláztatások terror-mechanizmusának bármikori eluralkodását — eluralkodhatását. A darab a legmagasabb művészi szinten kapcsolódik az abszurd (és „abszurdoid”) dráma korabeli irányzataihoz (nemkülönben az erdélyi magyar drámaírás — Kántor Lajos szavát idézve — „nagykorúsodásához”), a nyugati inspirációkat szervesen ötvözve a kelet-, közép- vagy közép-kelet-európai groteszk (Mrožek, Rózewicz, Havel, illetve Örkény István, Páskándi Géza, Szőcs Géza és mások képviselte) szemléleti tendenciával, miáltal az általános emberi elnyomóródás metafizikai összetevői közé a konkrét társadalmi körülmények vonatkozásait, illetve képtelenségeit is bevonja. („Samuel Beckett színdarabjában Vladimir és Estragon Godot-ra vár. De hol? Akárhhol. És mikor? Nem érdekes. Bármikor és a föld bármely pontján. Vladimir és Estragon

---

---

absztrakció, nincs más dolguk, mint az, hogy várjanak, valahol a térben”; „mi viszont jobban szeretjük drámáinkat konkrétan és pontosan elhelyezni az időben és a térben”; „mi nem érezzük jól magunkat a semmiben, nekünk meg kell érintenünk a földet, hogy erőt merítsünk belőle”; mert „az életért, a nemzet megmaradásáért vívott állandó küzdelem bizonyos szorongást fejlesztett ki bennünk” — fejtegeti Örkény István.) Az egyetemes (képletalkotó-parabolisztikus) modellalkotás, a filozófiai tételeesség, az elvonatkoztató, példázatos látomásosság itt a negatív léttapasztalat szélsőségességére épül: a félelem, a szorongás, a rettegés, a zsigerekig hatoló riadalom mindennapi valóságára. (A „nem rögzíthető félelem, az ismétlődések, a bizonytalanság paroxizmusig fokozódó mindenhatóságának” inszenírozása során „Kányádi megőrzi a hagyományos drámából a feszültség állandó fokozásának elvét, s a környezetrajzban is nagyobb pontosságra törekszik, mint a ’tisza’ abszurd képviselői” — szögezi le összefoglaló irodalomtörténetében /*Romániai magyar irodalom 1944–1970*, Bukarest, 1973/ Kántor Lajos és Láng Gusztáv.) A fiatal, gyermekét váró (és az általánosító-egyetemesítő jelentés hangsúlyozásaképpen: név nélküli) házaspár minden, legintimebb szerelmes szavát is egyenesben közvetíti a lakásukban elhelyezett lehallgatókészülék a titkosrendőrség számára. A legtipikusabb élethelyzet volt ez a romániai diktatúrában szenvedő magyar kisebbségi értelmiségiek körében — amint az ebben az otthon bensőséges légkörét is totálisan megmérgező közegben az éber önkorlátozással vegyes örökös rémüldözés viselkedésformája: a rabság, a megalázottság, a kiszolgáltatottság megszokhatatlan megszokása is. A hatalmi terror kialakította tudatállapot, a bekerítettség, a körülszorítottság pszichózisa, a pszichikai börtönlét nyomora, nyomasztó légköre, amely minden kimondott szó, minden lélegzet meggondolására, a személytelen, rejtélyes, titkos felügyelet, ellenőrzés jelenlétének folytonos számításba vételére kényszerít. („Hol zsarnokság van, / ott zsarnokság van”; „mert álmaidban / sem vagy magadban, / ott van a nácsi ágyban, / előtte már a vágyban”; „hidegben és homályban, / szabadban és szobádban” — Illyés említett versét idézve; „Számon tarthatják, mit telefonoztam / s mikor, miért, kinek. / Aktába írják, miről álmodoztam, / s azt is, ki érti meg” — József Attila szavaival, a darabban is felidézett soraival szólva.) A férj és a feleség egyfolytában keresi, vadászsa a „poloskát”, a gyanús telefonkészüléket megpróbálják eldugni, az ablakba kitenni, bebugyolálni, hangos magnózene mögé akarják saját szavaikat bújtatni, és ezernyi más csellel, manőverrel (például magnófelvételek segítségével elvégzett hangerő-próbával, hangerő-beállítással) kiiktatni a megfigyelés technikai eszközét (rádöbbenve közben, hogy még akár éppen lehallgatott kísérletezésükből is bajuk származhat — hiszen a rabnak tiltva van akármit is tudni feljebbvalói, rabtartói szándékairól, tilos akár lélekben is leleplezni őket). Mert egyébként szakadatlan az ijedelem, hogy ki mit beszél, szünet nélküli a lelket és az elmét beteggé torzító elővigyázatosság, a vendégek, a barátok minden mondatát utólag is szinte tébolyult gyanakvással elemző rágódás: hogy miből és miképpen lehet baj. Mert ebben a világban valóban bárkit bárhogyan értelmezhető lehallgatott vagy besúgott szaváért elvihetnek, eltüntethetnek, likvidálhatnak — s még a lelkiismeret-furdalás is gyötörheti a

házigazdákat, hogy például gyanútlan, ártatlan vendégeiket is az ő házukban hallgatták le. (Nem mondhatják nekik — mintha „leprások” volnának —, hogy kerüljék őket; mert „ez olyan dolog, hogy még közhírré sem lehet tenni”). A rémuralom kínzó atmoszféráját csak a megszületett gyermek oldja valamelyest — egyszerre valóságosan és jelképesen —, miközben marad a rögzült, beidegződött félelem, s a keserűfanyar önjellemzés: „a ló s az eb beledöglének, az ember beleszokik”. S a villódzó többértelműségek, asszociációk, sorsmetaforák tömkelegét sűrítő, a groteszk komédia millió humorforrását kiaknázó párbeszéd, nyelvi és létértelmező szójátékok, akasztófahumoros szócickek, metaforikus utalások, át-hallások, hátborzongató bohóctréfák özöne: a jelentésbizarréria színes és szípkázó szóttesét alakítja ki, az irónia, a bohózatos önirónia, a tragifarce köntösében a legsúlyosabb egzisztenciális (történelmi, lélektani, erkölcsi) gondolatiságot emeli az érzékletesen egyetemes létvízió magasába. Amely látomás az ember hatalmi tönkretételének, lét- és identitásvesztésének állandóan fenyegető veszélyéről szól különleges művészi erővel — hangsúlyosan a Páskándi-féle „abszurdoid” kategóriájával illelhető drámapoétikai alakzathoz tartozó esztétikai karakterjegyekkel (Pécsi Györgyi / *Kányádi Sándor*, Pozsony, 2003/ szerint.) Az „újkori emberiség olykor már tapasztalt rettegésének hiteles lélektanával” — amikor a groteszk „a realitásból fogant”, s a József Attila-i félelem kozmikus technikai rettenetbe fordul, mert „szalagra rögzítik, hogy miről álmodom” — amint idézett tanulmányában Ablonczy László írja róla. És „ebben a fajta groteszkben nem a kozmikus egyedüllét és szétbomlás, hanem a hatalmi manipuláció hozza létre az abszurd jelenségeket”; „a megfigyelés alatt tartott embernek összes energiáját a félelem elleni küzdelemre kell fordítania, ahogyan a redukálódott életminőség, a félelem, a gyanakvás interiorizálódása megkeseríti és ellehetetleníti a személyes, bensőséges kapcsolatokat” — ahogyan pedig Bertha Csilla is megállapította az említett debreceni előadás kapcsán (*SZÍN-KÖR*, 2000/1.).

„Nem lehet így élni” — tör ki egyszer a férfi; „csak így lehet élni”; „és élni kell” — vágja rá az asszony, mintegy felidézve az erdélyi irodalomban a harmincas évek második felében lezajlott nevezetes „non possumus”-vitát — vagyis az ontikus létparadoxonná sűrűsödő erkölcsi problematikát akörül, hogy tehát végtére is lehet-e vagy sem —, amelyben Makkai Sándor azt állította, hogy kisebbségi nyomorúságban emberként élni nem lehet, Reményik Sándor válasza viszont az volt, hogy „lehet, mert kell”, s úgy, „ahogy lehet”. S a lehetőségek és a körülmények fölérése magasrendű odüsszeuszi, robinsoni intelligenciájának szintén megvan Erdélyben is a világjelentőségű mesei-mitikus megtestesülése: mégpedig Tamási Áron halhatatlan székely picaro figurájában, Ábelben. A mitikus horizontú kalandregény, a mesei realizmus egyik világirodalmi hatósugarú huszadik századi csúcsteljesítménye — a valóban székely robinzonádként számon tartott *Ábel a rengetegben*, amelynek ifjú hőse „világbíró hős” (Féja Géza), „mítosz és zsáner egyszerre” (Babits Mihály) — két évtizede tévé- és mozifilmen is nagy sikert aratott. Az örökbecsű Tamási-mű forgatókönyv-változatát Kányádi Sándor készítette el, s ez itt, most olvasható először. A pikareszk hagyományt a folklorisztikus elbeszélésmóddal oly varázslatosan szintetizáló

---

---

regény az átírásban is megőrzi lebilincselő humorát, báját, természetes igazságérvényét. A pergő jelenetek és párbeszédok élénken tükrözik a székelység, a székelymagyar karakter legjobb, legvonzóbb és legautentikusabb archetipikus tulajdonságaival felvértezett furfangos legényke csillogó észjárását, nyelvi intelligenciáját, minden viszontagságos körülményeken felülemelkedő tiszta életrevalóságát és humanitását. Mert „amiképpen az állatnak a körmével és a fogával kell harcolnia, azonképpen az embernek az eszével” — hangzik a tényleges tapasztalatot a mesei-metafizikai igazsággal szuggesztív-érzékletesen egybejátszó szentencia, ez a legjobb értelemben vett naiv őstudásból származó bölcsesség, amely, ha úgy tetszik, a mai kulturális antropológia egyes axiómáinak a bizonyítására is alkalmas lehet. Nemkülönben a kisebbségi, transzilván létszemlélet megmaradásetikájának az a közmondásszerű tétele, miszerint „nekik fegyverük van, nekünk eszünk legyen”.

Ugyancsak Tamási Áron egyik (1964-es) lírai-balladisztikus novelláját — felgazdagított dialógusokkal dolgozza át dramatikus „tévéballadává” a *Gyökér és vadvirág*. Gyűlöletből szerelmi egymásratalálás: ez a szépséges lányunoka sorsa benne; farkasok általi szétmárcangoltatás: ez pedig a kiúttalan ötvenes évek elején (az erőszakolt kollektivizálás csapdái között vergődő) elszegényedő parasztember-nagyapa fátuma. Lélek és természet, vitalitás és halál, szerelem és pusztulás sugallatos lírai szenvedéllyel izzó összefüggései és sejtelmes ellenpontjai feszítik a történet ívét. Vad érzékiség és szörnyű végzettragikum: az izgalmas elbeszélés alaphangulatában viharosan torlódik egybe — „a romantikus vágy ütközik össze a valóság törvényszerűségeivel ebben a rejtett erotikával fűszerezett, az emberi jellemeket és társadalmi gondokat hitelesen és nagy erővel tükröző történetben” (Taxner-Tóth Ernő: *Tamási Áron*, Bp., 1973), amelynek végső kicsengése szerint „a világ kínban és fájdalomban lesz tökéletesebb, teljesebb, igazabb” (Izsák József: *Tamási Áron*, Bukarest, 1969; Toronto, 1999). S ezt élénkíti tovább Kányádi a nyolcvanas évek végén megszövegezett „tévé-balladája”, amely tulajdonképpen az eredeti mű átírása, film-adaptációja, tévéfilm-forgatókönyve, s a megőrzött szuggesztív Tamási-atmoszférának a bizonyos fokig feldúsított, mennyiségileg megnövelt párbeszédekkel való megelevenítése, sőt fokozása, egyfajta kiterjesztése.

Talán ennyiből is kitűnik: ez az esztétikai élvezetességében és filológiai értékében egyaránt kiemelkedő kötet — amely rendkívüli formaváltozatosság, egyszersmind markáns szemléleti karakter megnyilatkozása a gondolati mélység és magasság szféráiban — nem egyszerűen a Kányádi-oeuvre kevésbé ismert vagy méltányolt dimenzióira enged rálátni; hanem olyan műveket tár elénk, amelyek újra és újra biztos sikerre számító előadásra, színpadra vagy filmvászonra kíváncsiak.

# Brauch Magda

## Beke Sándor: Álom és értelem

Alliterációs verskísérlet  
Erdélyi Gondolat Könyvkiadó, Székelyudvarhely, 2011

Az alliteráció egy rímfajta: a szó elején lévő hangok összessége.

A betűrím vagy alliteráció két vagy több egymást követő szó kezdő mással- vagy magánhangzójának az ismétlődése. Stílushatását a velejáró zeneiség adja, valamint az a tény, hogy szorosabban összeköti, s így jobban kiemeli az illető szavakat, és ezzel erősíti a mondanivaló hangulati hatását. A hangzás szépsége csak akkor válik költői szépséggé, ha az akusztikai hatás egybeolvad a jelentés érzelmi hatásával.

\*

Ezt a stílus eszközt — mely egyben verstani eljárás is — használja föl Beke Sándor *Álom és értelem* című kötetében (Erdélyi Gondolat Könyvkiadó, Székelyudvarhely, 2011). Kötete egyértelműen az alliteráción alapszik, ami annak mindenik sorában jelen van. A könyv első részében egy régebbi művét idézi, mely többé-kevésbé játék, költői bravúr, de nem csak az. *Az alliteráció éjszakáján* című versében anyanyelvünk 28 hangját — leírva: betűjét — használja fel olyan négysoros versek megalkotására, melyeknek mindegyik szava azonos betűvel kezdődik (ezek az a, á, b, c, cs, d, e, é, f, g, gy, h, i és í, j, k, l, m, n, o és ó, ö és ő, p, r, s, sz, t, u és ú, v, z). Kötetének ezt a bevezető részét a költői álmoknak, azaz értelmetlen álmképeknek nevezi, melyeknek a továbbiakban értelmet akar kölcsönözni. Ez azonban költői szerénység — ha van költői túlzás, miért ne lehetne ilyen is — mert a játékosság mellett ezekből az eredeti vagy kezdő négysorosokból sem hiányzik az értelem, sőt olykor a pontos helyzetelemzés sem: „Párharcok poénje: / pazar, pecér páholy, / pirosuló patthelyzet / pásztortüze pártol”; „Tündér tavirózsák / türkiz tavaszában / törpeálmok talán? — / tündén tovaszállnak...”; „Végtelen vakvágány / vígeposz világa — / vészjósuló valahány, / Vajon végromlása?”

Ez az értelem azonban csak a szöveg többszöri ízlelgetésével észlelhető, mivel kezdetben a költői bravúr köti le a figyelmet.

A második részben *Az alliteráció éjszakáján* című 28 szakaszos versnek első sorából alkot új verset a költő, és az így összeállt sorok szintén hordoznak értelmes mondanivalót: „Csipkés csodafényben / dércsípte délvidék, / emigráns emlékek, / észbontó érzelem.”

---

---