

TOMPA ANDREA

„MEGHALNI SZABAD”

A Hamlet-szerep mint modell Janovics Jenő számára
1919-ben



**A történelmi helyzet,
amelyben a direktor
találta magát, úgy volt
ismeretlen és új,
hogy nem lehettek rá
kész válaszok.**

52

Kántor Lajosnak a rendszerváltás után nyomban megjelent esszéje, a *Hamlet a bántott félhez tartozik* című könyvecskéje¹ a Shakespeare-dráma kétszáz éves erdélyi színházi történetét vázolja fel, benne hangsúlyos helyen szerepel az 1919-es, kolozsvári nemzeti színházi előadás, amelyet az emlékezet megszakadt előadásként tart számon.² „A hamleti kérdést tehát Janovics és színészei ismét megválaszták, egyértelműen a »Lenni« mellett foglalva állást”³, fogalmaz a szerző. Ahogy Kántor a címben is utalt rá, a bántott félhez tartozó Hamlet akár egy egész közösség metaforájaként is értelmezhető.

A jelen tanulmányban foglaltak alapján a *Hamlet*ben talán olyan műre ismerhetünk – és ez új távlatokat nyithat a Shakespeare-mű erdélyi magyar színjátszásban és irodalomban betöltött szerepe kapcsán –, amelyet egy nagyobb eszmetörténeti áramlatban, a transzilvanizmus eszméjének keretei között is alkalmasint meg lehetne vizsgálni. „Történetiségét tekintve egy időben formálódó jelenségkőről és annak variánsairól beszélhetünk, nem pedig egyetlen, stabil és változatlan alakzatról, mely a két világháború közötti politikai-társadalomtörténeti szerepköréi mellett elsődlegesen szépirodalmi, kulturális hatásában mutatkozott erőteljesnek, ugyanakkor jogi, erkölcsi és vallási vetületeiben

Jelen tanulmány egy hosszabb, 2025 őszen megjelenő kötetben megjelenő Janovics-tanulmány részét képezi: Tompa Andrea: „Meghalni szabad”. *Janovics Jenő történetei 1919–1945*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2025.

is hangsúlyos maradt”, írja Boka László a transzilvánizmus jelenségét összefoglaló legfrissebb kötetben.⁴

Bizonyára nem indulnak ebbe az irányba felvetéseim, majd kutatásaim, ha nem találkozom magam is a színpadon egy olyan *Hamlet*-előadással Kolozsváron 1987-ben⁵, amely e drámán keresztül gondolkodott a jelen időkről és a magyar közösség helyzetéről Romániában; ezeket a *Hamleteket* össze is fűztem egy irodalmi műben.

„A lét, vagy a nem-lét kérdése”, ahogy az Arany-fordítás fogalmazott eredetileg, a kizökkent idő és a trauma (nyelvi) rokonsága, az erkölcsi dilemmák, a valóság és a bolondság, illetve örület választásai megnyitják az utat afelé, hogy a *Hamlet*ben valamiféle mindennapi életben eljátszható szereplehetőséget ismerjen fel egy közösség, vagy annak éppen vezető helyzetben lévő tagja.

Ismert és ikonikus színháztörténeti fénykép⁶ az 1919. szeptember végi *Hamlet* előadás után készült, a kolozsvári Nemzeti Színház társulatát ábrázoló felvétel: a társulat valamennyi tagja látható rajta, a kép bizonyára a színpadon készült, a felirat: „Nemzeti Színházból katonai erőszakkal eltávolított társulat 1919. október 1-jén”. A képen valamennyi színész, díszletmunkás, alkalmazott látható, Janovics Jenő direktor középen ül világos színű öltönyben. Közismert az is, hogy a társulattól végül senki nem távozott Magyarországra. A Nemzeti társulata csapattá vált, abban az értelemben, ahogy Erving Goffman definiálja olyan egyének együtteseként, „akiknek bensőséges együttműködésére van szükség ahhoz, hogy adott helyzet-meghatározás érvényben maradjon”.⁷

„Mikor az egyén új helyzetbe kerül a társadalomban, s új szerepet kell játszania, valószínűleg nem kap részletes útbaigazítást arról, hogy miként viselkedjen”, írja Goffman *Az én bemutatása a mindennapi életben* című szociológiai tanulmányában.⁸ Janovics Jenő Nemzeti Színházi igazgatóként új helyzetbe kerül 1918 decemberében. Az ország második Nemzeti Színház-igazgatója szerepéből egy új államban találja magát, amely állam nem ismeri el a korábbi intézményt, és amelytől az egész közösséget is meg is akarja fosztani. A szimbolikus nemzeti tértől, magától az épülettől és az abban betöltött szerepétől egyaránt meg kell válnia. Erre a szerepre nincs forgatókönyv, hiszen hasonló még nem állt elő. Nem arról van szó tehát, amire bármilyen igazgatónak fel lehet és kell készülnie mindenkor, hogy megbízója, a (magyar) állam elmozdítja helyéről, hanem hogy megszűnt feje felett a megbízója és ezzel intézménye is.

Ami Janovics Jenővel és a kolozsvári Nemzeti Színházzal történik az 1919-es év folyamán, annak nemigen van történeti előzménye és olyan mintázata, amelyből az intézmény élén álló direktor tudta volna, milyen döntéseket hozzon és hogyan, színiigazgatóként mi volna a dolga és felelőssége, emberként milyen morális kötelezettségei vannak, netalán milyen veszélyekkel járnak választásai, egyszóval mit kockáztat. Nem volt rá precedens, nem volt felkészülési lehetőség sem, nem volt rá kipróbált szerep a gyakorlatban abban a történelmi pillanatban, amikor végbemegy az impériumváltás. A történelmi helyzet, amelyben a direktor találta magát, úgy volt ismeretlen és új, hogy nem lehettek rá kész válaszok.

Úgy tűnik, az egyetlen szereplehetőség, amely vezérfonalként valamelyest eligazította őt saját működését és vállalását illetően, egy háromszáz évvel korábban megírt dráma volt, egy irodalmi-színházi minta, amely ugyan angol nyelven íródott, mégis magyarul vált nemzeti kincsé. Janovicsnak oda kellett tehát nyúlnia, ahol készen állt valamilyen jelentés, tudás, amelyről mély, előzetes ismeretei voltak ugyan, hiszen a benne foglalt szavakat sokszor mondta ki fenn-

hangon, nézők előtt, és tudósként is hosszan vizsgálhatta, mert színháztörté-
nészként alapos tudást halmozott fel róla. A *Hamlet* volt az ismert minta, amely-
ből e helyzetben meríteni tudott.

Miért éppen a Hamlet lesz ez a szerep? Nem volna elégséges válasz az, hogy
Janovics pályáján kitüntetett, egyszerre univerzális és nemzeti jelentőségű mű is
(az Arany-fordításnak köszönhetően). Hanem ezen túlmenően az új helyzetbe
került színidirektor erkölcsi helyzetmeghatározását látja benne; „bármely hely-
zet-meghatározásnak kitüntetett erkölcsi jellege is van”, írja Goffman.⁹ Nem
utolsósorban egy történelmi-politikai fordulat esetén a vállalható vagy vállalha-
tatlan szerepet illetően egy politikai mű igazít el.

A hamleti szereppel való azonosulás azt is jelentette Janovics Jenő számára,
hogy nem magánemberi döntéseket kellett meghoznia, hanem intézményveze-
tői, közszereplői minőségében kellett válaszolnia a pillanatnyi történelmi hely-
zetre; ahogy Hamlet sem magánember többé azután, hogy tudomást szerez
Claudius gyilkos tettéről. Claudius nem pusztán testvérgyilkos, de királygyilkos
is. A király legitimitásának a kérdése forog tehát kockán a drámában. A magán-
élet pedig – olvasható ki a *Hamlet*ből mint politikai drámából – felügyelet alatt
áll, alá van rendelve a hatalmi tekintet ellenőrzésének.

A kolozsvári direktor számára a hamleti, sok felvonáson átívelő hezitálás, a
cselekvések elodázása azonban „lerövidül”: naplója¹⁰ tanúsága szerint korán el-
dönti, hogy minden eszközzel ellen fog állni az új hatalomnak, és nem kívánja
átadni a kolozsvári Nemzeti Színházat az új román adminisztrációnak.

A vele és intézményével végbemenő történéseket 1918 decemberétől a követ-
kező év őszéig a legalaposabban rögzítette naplószerű feljegyzéseiben, és amikor
lehetősége nyílt rá, a nyilvánosság számára is feltárta; erre a közlésre azonban
sokat kellett várnia, és az alkalmas pillanat csak a második bécsi döntés idősza-
kában érkezett el, 1940-ben. Ez a naplószerű rögzítése az eseményeknek azt be-
széli el, hogy mi történik pontosan, napról napra, olykor óráról órára. Mintha
egy hadiállapot eseményeit rögzítené naplójában. Az a fontos tehát, hogy mi a
történet – az értelmezés, mérlegre tétel távolsága még sokáig várat magára.¹¹

1919-ben Janovics Jenő címszereplésével a kolozsvári Nemzeti Színházban
eljátsszák az utolsó előadást, a *Hamlet*et, és ezzel a társulat el is búcsúzik a színház
épületétől és a Nemzeti Színház nyújtotta szimbolikus tértől. Janovics ad-
digra óriási Shakespeare-tudást halmozott fel színészként, rendezőként, színház-
történeuszként, olvasmányjaiból és írásaiban. Az év első felében túlvan egy
rendkívül kalandos történeten, amikor a bolondokházába menekül, hogy ne vi-
gye el az államrendőrség. Nemcsak bolondot játszik, akit hivatalosan is beteg-
ként vesz fel intézetébe Lechner Károly, a kórház vezetője, hanem valamiféle
gyógy- vagy izgatószer hatására rendkívüli állapotba is kerül, amikor szemtől
szemben áll üldözőivel. Hatalmas, gazdag *szerepfelület* jön tehát létre.

Hogy színészeket szereppel azonosítanak/azonosítunk a mindennapi életben –
és nem csak színészeket –, általános gyakorlat. Például Isadora Duncan *Életem* cí-
mű művében¹² két szerelmének sem fedti fel a nevét, az egyiket Rómeónak nevezi,
a másikat Lohengrinnek, előbbi színész, utóbbi azonban nem. Janovicsot sem más-
sok, de ő maga sem azonosítja Hamletként a színpadon kívül; az összefüggések,
viselkedésminták, szereppel való azonosulás mélyebb és bonyolultabb ennél.

A színigazgató működésének legfőbb dokumentuma tehát naplója, amelyben
a direktor a több mint félévnyi eseményeket rögzíti, bár, hogy pontosan mikor
rögzíti ezeket, nem egészen határozható meg egyértelműen. Ha napló, akkor va-

lamelyest a benne rögzített eseményekkel egyidejű (kellene, hogy legyen); ám Janovics csak két évtized múlva, 1940-ben „veszi elő” naplóját, és kezdi el közreadni különféle hosszabb-rövidebb publikációban, magánlevelezéseiben. Az ebben a naplószövegben rögzített események nemcsak a színháztörténeti emlékezet felelevenítését szolgálják, de személyes helytállásának bizonyítékai is.¹³

Hogy az ember minden körülmények között *átad*, illetve *kiad* magáról jeleket a társas érintkezés során, Erving Goffman fogalmazza meg *Az én bemutatása a mindennapi életben*¹⁴ című kötetében. Az átadás tudatos cselekvés (ide tartoznak a verbális szimbólumalkotások is), a kiadáshoz a cselekedetek szélesebb skálája tartozik.¹⁵ A mások előtt megjelenő egyén hol teljesen kiszámítottan cselekszik, „kizárólag azért fejezi ki magát bizonyos módon, hogy ezzel olyan benyomást keltsen, amely valószínűleg kiváltja azt a sajátos választ, amelyet megkapni szeretne”, írja Goffman.¹⁶ Néha azonban ezek a kiadott jelek nem tudatosak, sem szándékosak.

Dolgozatomban Goffman idézett munkájának fogalmait fogom használni (kivéve amikor Janovicsnak a színpadi hamleti szerepalakításáról lesz szó). „Az az előre megszabott cselekvési mintát, amely az alakítás során bontakozik ki, s amely más alkalmakkor is bemutatható vagy eljátszható, »szerepnek« vagy »rutinnak« nevezhetjük.”¹⁷ Goffman szerint az alakítást úgy határozhatjuk meg, „mind adott résztvevő adott alkalommal végzett valamennyi tevékenységét, amelynek célja valamilyen módon a többi résztvevő befolyásolása”.¹⁸ A homlokzat fogalmát az alábbiak szerint definiálja: „állandó jellegű kifejezőkészség, amelyet az egyén az alakítás idején szándékosan vagy akaratlanul használ fel.”

Goffman *interakciók során kialakított szerepről* beszél, az alábbiakban azonban egy naplóban rögzített eseménysorról lesz szó, vagyis nem vagyunk tanúi valaminek, hanem feljegyzéseket olvasunk ezekről az interakciókról. Goffman a (szemtől szembeni) interakciót úgy határozza meg, mint „egyének kölcsönös hatását egymás cselekedeteire, amikor egymás közvetlen fizikai közelségében vannak”¹⁹. Tekinthesse-e maga a napló is interakciónak? Ahogy másutt részletebben is kifejtettem²⁰, az 1919-ben rögzített és ezt követően rejtegetett naplót Janovics 1940-ben „veszi elő”. Elővenni annyit jelent, mint valamilyen céllal, a nyilvánosság felé tett első lépésként felhasználni a bizonyító erővel bíró textust, vagyis az ebben foglalt eseményeket számos helyen és módon, a nyilvánosságban, illetve intézményekkel folytatott levelezésben érvként felmutatni. Elsősorban a helytállás és erkölcsi rendíthetlenség bizonyítékaként. A napló maga is mintegy kommunikációs helyzetbe lép, vagyis ilyen módon interakciónak tekinthető, a társadalmi érintkezés részének.

Egy politikai mű

■ A *Hamlet* politikai mű – ezért is kínál majd igencsak alkalmas szerepfelületet egy új történelmi helyzetben. 1956 késő őszen egy ismert lengyel Shakespeare-kutató, Jan Kott által látott krakkói előadáson a címszereplő nem könyvet, hanem újságot olvasott; „Dánia börtön”, kiáltotta. Hogy miről olvashatott a korabeli újságban? Nyilvánvalóan a magyar forradalom leveréséről. „A szerepeket mindig az adott kor osztja ki. Mindig a mindenkori jelenkor”, írja.²¹

„A *Hamlet* olyan, mint a szívacs. Ha nem stilizálva, muzeálisan játsszák, nyomban magába szívja az adott kort, mindenestül”, írja Kott.²² Hamletre rá-

kényszerítenek egy szerepet, amely nincs készen – egy feladatot kap, amivel birkóznia kell. Új helyzet számára is, előzmény nélkül. Ugrás az ismeretlenbe.

Beszélni a *Hamlettel*, a *Hamleten* keresztül a korabeli társadalmi valóságról, ezt jelenti a *Hamlet* mint politikai mű. Amikor nem lehet nevén nevezni az új elnyomókat, hanem a shakespeare-i, magyarul az Arany János-i mű szólal meg valamilyen médiumon keresztül.

A *Hamlet* Arany János pályáján belül is már politikai műnek tekinthető. Az Arany-fordítás és a kortárs (magyar) belpolitika kezdettől összefonódik, a kiegyezéskori kimondhatatlan társadalmi viszonyok *Hamleten* keresztül válnak kimondhatóvá. A *Hamlet* kapcsán Keresztury Dezső egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a darabnak Arany korában még igen erős politikai töltése volt, ahogy a *Bánk bán*nak is, hiszen egy-egy rohadt rendszert haszonélvező királyi személyt öltek meg bennük.”²³ „Arany rejtőzködését ekkor [a kiegyezéskor] már egyfajta morális kritikaként is felfoghatjuk a közélet egy-egy történéssel szemben”, véli elemzője, így a *Hamlet*-fordítás is ennek a rejtőzködésnek, vagy más szövegen keresztüli elfátyolozott beszédnek a része.

Szász János az Arany-fordítás születésének korát és annak politikai kontextusát így ragadja meg: „1867-ben vagyunk, amikor Bach (ó, de nem Johann Sebastian) elvégezte már szennyes munkáját, s a véreskezű pribékek helyett a kesztyűs, pomádézott és illatos bécsi kezek nyújtanak békítő – dehogys békítő, inkább újabb béklyót kötő – jobbot az elveszett forradalom fiainak. Mennyi elodázott tett, habozásba fúló cselekedet, elszalasztott jogos bosszú bűne terheli a lelkiismeretét. Vajon az elveszett apját sirató *Hamlettel* – mint annyi saját versében – nem elveszett barátját, Petőfit siratja-e Arany? Vajon annyi törpe Habsburgnagyság sürgése közepette nem ellenük fordítja-e Arany e csodálatos sorokat?”²⁴ Szász 1967-ben ír a száz évvel korábbi eseményről, a kiegyezésről; ugyanakkor a szerző saját kommunista romániai jelenéről természetesen nem írhatott ilyen nyíltan. Épp rezsimváltás van, Gheorghe Gheorghiu-Dej váltja a párt élén Nicolae Ceaușescu. Szász így folytatja: „Ezért beszélünk még ma is úgy, ahogy Arany beszélgetett száz esztendővel ezelőtt Shakespeare-rel. Ezért mondjuk ma is: »Lenni vagy nem lenni... Több dolgok vannak földön és égen, Horatio«; ezért jellemezzük ma is az ő szavaival a művészet feladatát, hogy: »tükröt tartson mintegy a természetnek«; ezért vált szavunk járásává: »A többi néma csend«...”²⁵

A *Hamlet* mint politikai mű értelmezése bomlik ki Jan Kott *Hamlet századunk derekán* című tanulmányában²⁶. „Politikai dráma, maradéktalanul, teljes egészében”, szögezi le Kott²⁷. „Mindig mindenki csak a politikáról beszél”, írja.²⁸ Erőszak, az intimitás hiánya, az intimitás leleplezése, a titkok kihallgatása, az árulások rendszere és az ebből következő színlelések és leleplezések határozzák meg a drámai történéseket. *Hamlet* a politika színpadán cselekszik, vagy sem, örületét Kott úgy értelmezi, mint tudatos elrejtőzést. „*Hamlet* tébolyodott, mert maga a politika nagy örütség, ha minden emberi érzést kiszorít.”²⁹

1919-ben viszont hangsúlyosabbá váltak a trónbitorlás, elnyomás, üldözés, kizöklent idő, az árulás, a döntések dilemmái, az értelmiség és hatalom viszonyának értelmezése egy új történelmi kontextusban.

Azonban nem pusztán egy politikai műről van szó, hanem nemzeti kultúránk szerves részéről is: „William Shakespeare *Hamletje* Arany János fordításában nemzeti kultúránk és identitásunk egyik sarokköve”, olvassuk az Arany *Hamlet*-fordításának szánt tanulmánykötetben.³⁰ A *Hamlet* így nem csak egy szereplehetőséget, egy politikai jelentéssel, metaforákkal gazdagon ellátott szöveget kínál,

de az Arany-fordításnak köszönhetően egy „saját”, immár nem világirodalmi, angol, nemzetközi, hanem nemzeti értéket is. A *Hamleten* keresztül, ezzel a szereppel azonosulva lehet beszélni 1919-ben a nemzeti identitás kérdéseiről is, amelyeket az új történelmi kontextus veszélyeztet.

Valamennyi hamleti motívumot itt nem tudom kimerítően elemezni, ám néhányat kiemelnék. A hamleti feladat kérdését, az üldözés, a kizöklent idő, az egérfogó jelenetét („örültet játszani”), a Shakespeare-tanulmány írását és a hallgatás/elnémítás kérdését.

A feladat

■ Hamlet azzal szembesül, hogy apját nem kígyó marta meg, hanem meggyilkolták, ezért – közli a Szellem Hamlettel – bosszút kell állnia. Feladatot kap. Opheliával és Laertessel együtt „cselekvői lesznek egy drámának, amit nem tudnak mindvégig megérteni, amibe úgy keverték őket bele”.³¹ Jan Kott szerint ezek a szereplők tehát *belekeverednek* a drámába – nem választják szerepüket. „A *Hamlet* a kényszerhelyzetek drámája”, fogalmaz a szerző.³² Ez a belekeveredés, a hősré kiosztott, kényszerített szerep fontos mintázat lesz Janovics Jenő számára is, aki nem választja a történelmi helyzet által neki megírt szerepet, hanem helyzeténél fogva belekerül. Ő a színház igazgatója ebben a történelmi pillanatban, és neki – tehát nem a magyar államnak, nem a helyi vezetésnek, pártnak vagy érdekképviseletnek – kell döntenie arról, hogy mi legyen Erdély és Kolozsvár Nemzeti Színházával. Amikor 1919. szeptember végén a kolozsvári társulatnak végképp mennie kell a Hunyadi téri épületből, rendkívüli ülésre kerül sor (a jegyzőkönyv teljes szövegét közli a napló); Janovicsot vezetőjének választja ez az ülés.

Hamlet feladatot kap – kijelölt szerepet, amelyet tehát nem ő maga választ. Ez erkölcsi parancsként jelenik meg, amely a kizöklent időre azt a választ kényszeríti ki tőle, hogy „én születtem helyretolni azt”.

Napló, monológ, cenzúra

■ „Nem szólhat a száj”, mondja Hamlet, amint a Szellemmel való találkozása létrejött és megismerte, ami apjával történt. Nem beszélheti el közvetlenül. Hinnének neki? Vagy azonnal befognák a száját és megölnék? Mindenestere nem jönne létre maga a dráma.

A beszéd tiltása, a színpadi előadások betiltása, az újság cenzúrázása, a valóság kimondásának lehetetlensége – egyszóval a cenzúra a napló egyik főszereplője, három tucatszor kerül szóba a szövegben. „[E]lviselhetetlen a cenzúra borzúsága”, jegyzi fel április 1-jén, amikor tudomásul veszi, hogy betiltanak egy előadást – ő maga épp a bolondokházában van. Június 30-i bejegyzés: „Az üldözés, a sanyargatás mind kíméletlenebb lesz. A színház nem tarthatta meg hirdett Shakespeare ciklusát sem, mert a cenzúra betiltotta először a Coriolanust, azután a Julius Caesar előadását, mert ezeket a cenzor forradalmi daraboknak minősítette. Hamletnek felét, többek között a Lét vagy nemlét monológot teljes egészében törölte, úgy hogy teljesen értelmetlenné vált a drámairodalomnak ez a legnagyszerűbb alkotása.”

Hamlet a színpadon csak monológformában tud nyíltan, egyenesen fogalmazva beszélni – a monológ a közönséghez szól, a színpadi szereplők nem hall-

ják, ez a drámai konvenció lényege. Nyilvános beszédben nem lehet őszinte, legfeljebb bizalmasával, Horatióval fogalmazhat egyenesen. Janovics Jenő naplót ír (ha ez valóban egy korabeli feljegyzés), ez maga is egy monológforma, a szerző önmagával dialogizál. A monológ és a napló arra figyelmeztet mint forma, hogy a nyilvánosságban nem lehetséges a tiszta beszéd, „nem szólhat a száj”. A „szó, szó, szó” elliptikus hamleti válasz (arra a kérdésre, hogy mit olvas), a szavakkal szembeni bizalmatlanságot, a hazugságot leplezi le.

A színház az impériumváltáskor hivatalosan cenzort kap, akinek feladata ellenőrizni a darabokat és előadásokat, „nehogy bármi tekintetben az előadásokból a magyar-jelleg kidomborodjék”. Janovics a cenzorral darabértelmezési vitákba száll; népszínművek, operettek miatt ugyanúgy vitatkoznak, mint prózai darabokon. A színházon belül, derül ki az igazgató számára, van egy besúgó, aki a cenzor munkáját segíti.

A napló június 21-én összegzi a cenzúra szempontjait; ekkor már a direktornak komoly tapasztalatai lehetnek azzal kapcsolatban, hogy mi okoz gondot a cenzúrának: „A legrémesebb és legvadabb cenzúrákat alkalmazzák a színházzal szemben: magyar ruhában megjelenni a színpadon nem szabad. Magyar színeknek még kombinált viselése is tilos. Magyar népszínműveket vagy magyar jelleű darabot előadni most már nem szabad, magyar táncot lejteni nem szabad, egyetlen olyan szót, mely Magyarországra vonatkozik (pl. Budapest, Duna, Tisza stb.) kiejteni a színpadon nem szabad.”

Érdemes egy pillantást vetni a korabeli sajtócenzúrára is. A kor szokásainak megfelelően a napilapokat a cenzor húzásai alapján nem tördelték újra, hanem az illető részeket – csak teljes mondatokat – kiemelték, így a lap üres helyekkel tarkítva jelent meg, szembeszökővé vált a cenzúra jelenléte. Az olvasó pontosan tudhatta: az üres hely cenzúrárt jelent.

Az igazgatótól a hatalom képviselője azt követeli, hogy „internacionális jelleű műsört” adjon. Janovics azzal tiltakozik, hogy ő egy nemzeti színházat vezet, és azoknak a követelményeknek akar megfelelni. Március 15-e közeledtével – amikor is *János vitéz* volt műsorra tűzve (természetesen a népszerű dalműről van szó), melynek, mint ismeretes, nem csak magyar katonák a szereplői, de maga a magyar zászló is – a színházat határozatlan időre ismét bezáratják.

1919. március 15-e – mint annyi soron következő Március Idusa – csend és némaság tehát: az előadásokat betiltották, gyülekezni, ünnepelni természetesen nem lehet. Az *Ellenzék* 1919. március 15-i száma közli, hogy a színházak és mozgók bezárnak. Janovics így fogalmaz a naplóban: „A város teljesen kihalt, az üzletek bezárva, munkások nem dolgoznak, megünneplik a március 15-ét.” Március 15-e után a színházat fegyveres őrök veszik körül; az épületbe nem lehet belépni.

A hivatalok átvételének zöme 1919 márciusára esik.

Március 20-án már lehet játszani, ám a nézőtér teljesen üres. Éjszaka azonban – az igazgatónak lakosztálya van a színházban – alapos, hajnalig tartó házkutatást tartanak, „durván molesztálják”. Janovics másnapi saját fellépést a *Baccarat* című darabban betegség miatt lemondja, ebben az állapotban nem tud játszani. Elterjed a hír, hogy Janovicsot „a románok” megverték, mire megjelenik a Főtéren, hogy cáfolja a hírt. Az esti *A zsidónő* című darabra megtelik a színház. Az igazgató most már arra készül, hogy bármikor letartóztatják. Március 23-án, arra való hivatkozással, hogy színházához új darabokat kell hoznia, illetve számos színésze távozott, budapesti utazásra oda és vissza kér engedélyt a ro-

mán prefektusnál, aki ígéretében támogatja az utat. Az engedélyt nem kapja meg. A színészek elmenetele azonban nem történt meg.

1919 áprilisa a cenzúra szempontjából sokkal súlyosabb pillanat a sajtóban, amelynek oka többek közt az is, hogy zajlanak a világpolitikai események, a magyar forradalom, a párizsi békekonferencia, de valójában az új román adminisztráció is egyre jobban és figyelmesebben működik. Az *Ellenzéknek* van olyan címlapja, amelyen a cikkek egyharmada úszta meg a cenzori ollót.

Az 1919. október 1-i színházátvételt taglaló, Janovics és Onisifor Ghibu államtitkár tárgyalásait közlő cikkek már nem tisztelik a teljes mondatok törlésének szabályát sem, a mondat a „kijelentem” szónál ér véget. Történetesen a „napló” befejezi ezt a hiányos mondatot, ami így hangzik: „kijelentem, hogy az átvétel ellen tiltakozom, semmit át nem adok, amennyiben az átvétel mégis megtörténik, azt csak az erőszak tényének tekintem, amely sem a bérbeadó, sem a bérlő jogi helyzetét nem érintheti.”

Öröm és gyász

■ A napló azzal a pillanattfelvétellel indul 1918 karácsonyán, amikor a Kolozsvárra megérkező román katonai csapatok táncot járnak az igazságos Mátyás szobra előtt. „Román nők a bevonult, hiányos öltözetű katonákkal horát lejtettek az igazságos Mátyás szobra előtt. A magyarok szíve pedig majd megszakadt a fájdalomtól, a Megváltó születésének örömnepén. A szemekből omló könnyek tengerre dagadtak.”

Az ünnepi pillanat és tánc egyrészt a szemléző gyásza és fájdalma, másrészt a gyászoló Hamlet és a nászt ülő Claudius és királyné jelenetével való párhuzamosságot kínálja.

„Atyja halála, s gyors nászunk reá”, fogalmaz a királyné, s teszi Hamletet még boldogtalanabbá, holott ez csak egy színpadi sűrítmény, nagyjából két hónap telik el a két esemény között; ezek nem követik egymást ilyen gyorsan, csak Hamlet elméjében. „Kéjjel koporsók, gyászszal nász között”, így Claudius. „Torról maradt hidegsültből kiltelt / A nászi asztal.”

„Ha üldöznek”

■ „Ha üldöznek, szembefordulok velük, de meg nem futamodom”, dönti el Janovics karácsony másnapján; döntése sokkal gyorsabb és egyértelműbb, kétely, bizonytalanság nélküli, mint a hosszú ideig vívódó Hamleté. Azonban üldözöttséget máris meg kell élnie. „Már Tövisen rémhíreket hallottam s azt a »biztos« értesülést súgták jóakaróim fülembe, hogy Kolozsváron már az állomáson le fognak tartóztatni, jobb, ha visszafordulok, mert úgyis agyonlőnek. Nem volt igazuk a rémhírterjesztőknek, mert Kolozsvárott az állomáson megmotoztak ugyan, el is vették Temesváron szerzett igazolványaimat, de szabadon engedtek.”

A claudiusi hatalom ellenőrző tekintete alá veszi Hamletet, akár gyászol, akár bolondot játszik; az új király nem akarja elengedni a fiút, amikor az távozni akar, viszont elküldi az udvarból, száműzi, amikor épp úgy akarja. Szabad mozgástere tehát Hamletnek nincs. A hatalom meglesi, kihallgatja, megfigyeli. A hatalom (foucault-i) tekintetének ellenőrzését tudja magán Janovics is: a színházból kiutasítják, személyesen ellenőrzik, motozzák, igazgatói szobáját átkutatják.

Kizököknt idő

■ A történelmi kizököknt idő, az új zsarnoki hatalomnak alávetett helyzet, a harc vagy tűrés attitűdjének választása, a lét és a nem-lét kérdése, a menni-maradni kérdés, vagyis a megfutamodni (Magyarországra) vagy maradni (Erdélyben, immár Romániában) számos szereppárhuzamot kínál a hamleti s a kolozsvári direktori döntések között. Az új helyzetbe került szereplő kénytelen lesz kialakítani saját attitűdjét, választásait. A *Hamlet* mint politikai mű annak a kérdését is feszegeti, hogy kié a (legitim) hatalom, ki van hatalmon, mit jelent jogszerűen birtokolni a trónt vagy erkölcsileg birtokolni azt. Claudius, aki testvére az elhalt királynak, elvileg jogszerűen birtokolja a trónt, mint tapasztalt férfi, őt megilleti, ám erkölcsileg mégis trónbitorló – hiszen ölt. A zsarnoki hatalomnak a jelennel való összekapcsolása akkor válik igazán éles kérdéssé, amikor a *Hamlet* című előadást ténylegesen el akarják játszani a Nemzeti Színházban 1919 őszén (el akarják és el is fogják); a néző számára a zsarnokság és az új hatalom olyan párhuzamokat kínál, amelyet a cenzor nem engedhet meg.

A „kizököknt idő” metaforája az 1919-es eseményekkel kapcsolatban túlságosan is kézenfekvő; Trianon és a „kizököknt idő” fogalma gyakran összekapcsolódik.

„Kizököknt az Idő... De Néked nem volt »kárhozat«, Tégedet nem emésztett akarat rozsdája: kétkedés! ... Pedig, hogy játszod még Hamletet. Te nem telepítetted át színházadat, de ősi százados helyén elszánt, nagyszerű munkával, bátor akarattal szolgálod a magyar művészetet s véle új hazád kultúráját is”, fogalmaz Bosnyák Zoltán 1924-ben Janovics Jenő jubileumi albumában³³. A trauma eseménye és a kizököknt idő fogalma is gyakran összekapcsolódik.³⁴

Térvesztés

■ Arról nincs ismeretem, hogy volt-e még olyan magyar állami fenntartás alatt álló intézmény Erdélyben, amelynek átadása az 1919-es impériumváltást követően ilyen hosszadalmas lett volna. A színház különleges helyzetben volt ebből a szempontból is. Egy Nemzeti Színház átadása nem pusztán adminisztratív esemény, hanem szimbolikus tér, ahogy minden nemzeti intézmény az, valódi szimbolikus hatalom átadás-átvétel, térfoglalás zajlik. A térvesztés tapasztalata Hamlet számára is valóságos. Hamletnek nincs lehetősége apja nyomába lépve a királyi szerepet átvenni, ha tetszik, országot is veszít, nem csak apát. Dánia börtönné válik számára, vagyis nem szabad(on megtapasztalható) tér, ebben való mozgása erősen korlátozott.

A Nemzeti átadásával kapcsolatos első lépés 1919 januárjában, amíg Janovics Pesten van, a színház lepecsételése; erről Janovics egyszerűen nem vesz tudomást, és feltöri a pecsétet.

A korabeli sajtó már májusban olyan lezárult tényként számol be az átvételről, amely megtörtént; a színháznak ekkor már van új román igazgatója. Ám a direktor végül csak október 1-jén vonul ki teljesen. Szerinte, ahogy ezt később gyakran meg is fogalmazza leveleiben, jogilag sohasem történik meg az átvétel, csak de facto.

Az igazgató nem *hajlandó* átadni a színházat, vagyis nem hajlandó tudomásul venni az új helyzetet, harcol és ellenáll, akárcsak Hamlet, aki lekicsinyli, sőt neveléségesnek látja Claudiuszt, még azelőtt, hogy tudna gyilkos tettéről. „S egy

oly király, kihez e mostani: / Hyperion mellett szatir”. Egyik ég, a másik pokol számára.

Bolondot játszani

■ A napló legkalandosabb és legszínházibb eleme Janovics elmenekülése az úgynevezett bolondokházába 1919 tavaszán. A történelmi kataklizmák idején, veszélyben lévő üldözöttek gyakran menekültek kórházba; az elrejtőzés története közismertek. Rejtőzködtek emberek a holokauszt idején is kórházban, de az 1956-os forradalom idején is.³⁵ Őrültet kell tehát játszania, hogy megmeneküljön, éppen úgy, mint Hamletnek.

Janovics konfliktusba kerül a hatóságokkal, ahogy Hamlet is királyával:

„Hamlet a bántott félhez tartozik: / A kór szegény Hamletnek ellene.”

„renitens magaviselet”

■ Március 29-a éjszaka egy román származású barát (neve titok, Janovics zárójelben jegyzi meg: „a neve abban a kézirati példányban van megjelölve, amelyet az Egyetemi Könyvtárban helyeztem letétbe”, „A román úr régi magyar főtisztviselő volt s abból az időből származott barátságunk”, teszi hozzá) értesíti a direktort, hogy a kormányzótanács döntött a letartóztatásáról, ezért javasolja, hogy Janovics végrendelkezzen, amit ő meg is tesz, másnap közjegyzőhöz fordul. Az ok: „renitens magaviseletem”.

Hamlet viselkedése szintén renitens; ő is ellenáll, nem hajlandó azt mondani-tenni, amit elvárnak; gúnyos, ironikus, szemtelen, kihívó, provokáló. Nem bolond, nem örül meg (nem ő örül meg); s ezt így bizonyítja:

„Nem bolondság, / A mit beszéltem: tégy próbát velem, / S én szórul-szóra elmondom megint, / Holott az örült ész ugrálna szerte.”

Az örület színjáték, szabadság, ellenállás, lázadás, menekülés.

Janovics könyvtárosa még éjszaka az igazgató számos iratát, levelét égeti el; „Előkerült Némedy Mátyás, régi hűséges tagom és könyvtárosom. Már mindent tudott, mert a román úr abban a házban lakott az Attila utcában, ahol ő. S közölte vele, hogy mi történt, Némedy kosárszámra vitte a kazánházba irataimat, levelezéseimet elégetni. A nagy, drabális ember úgy sírt, mint egy gyermek.”

Fekete Mihály intézi el – Lechnert a katedréről hívatva ki –, hogy Janovics másnap felvételt nyerjen az örültek házába. Az éjszakát egy régi kardalosnőjénél tölti, minthogy bárhol másutt veszélyben volna: Kápolnayné Némethy Gizella³⁶ a Házsongárdi temető aljában lakik, „egy kis elhagyott viskóban”. Janovics másnap reggel a temetőn át haladva beköltözik a nagy híru professzor intézetébe. A temető motívuma is fontos, erre most nem térek ki.

Ahol a színidirektor elbújik: a Lechner Károly vezette kolozsvári Ideg- és Elme Kórház, azaz, ahogy később visszaemlékezik, a Zöldfedelű ház. Lechner Károly³⁷ nemzetközi híru ideggyógyász, akkor éppen orvoskari dékán (március 28-án veszi át a tisztséget a dékán betegsége miatt), korábban dékánhelyettes volt. A kórházak ekkor még önrendelkeznek, az orvosok eskütelésre (a román királyra) való kötelezése, illetve kitelepítése későbbi eseménysor. Lechner nem elsősorban kórházi orvosként, hanem egyetemi tanárként kerül szembe az új hatalommal: nem lesz hajlandó letenni a hűségesküt az új hatalomra, ezért mennie kell majd az országból.

Janovics öt hétre eltűnik a városból és jóformán az újsághírekből is. Ezzel azonban kezdetét veszi az a történet, melynek végső szimbolikus stációja 1919. szeptember 30., a kolozsvári Nemzeti Színház átadása és a *Hamlet*-előadás lesz. A városban, ahol üldözik, az élet lehetetlenné vált számára. Janovics akkor fogadja el az elme-kórházba való menekülést, amikor minden út bezárult, a maradás és a Budapestre való utazás is, amelyet határozottan elutasított, hiszen mindeképpen Kolozsváron, Erdélyben akar maradni. „...itt fent vannak az okos, csöndes, higgadt emberek s odalent, a város zűrzavaros forgatagában futkároznak a bolondok.” A kizökkent időben Janovics érzékelése szerint a „normális” és az „őrült” cserélt helyet. Ám a gyanú rövidesen felmerül a hatóságokban – Janovics nem beteg vagy bolond, csak elmenekült.

A bolondság motívuma, fogalma a *Hamlet*ben központi szerepű, mintegy két tucatszor fordul elő. Az örület a módja annak, hogy Hamlet (elméje) szabad maradhasson, kicsusszanjon az ellenőrzés markából, ironizáljon, furcsa lehessen, ne kelljen olyan szabályok, olyan rend szerint léteznie, amelyeket elutasít.

Polonius például nem is tudja megfogalmazni, mit is jelent az örület, amikor a Királynéval beszélget: „Rövid leszek. Nemes fiad megőrült: / Azt mondom, örült; mert »örült«, mi az? / Hanemha örült lenni s nem egyéb. / De hagyjuk ezt.” Ám ugyanő mondja azt is, hogy éppenséggel az örület az, amely kimondhatóvá tesz dolgokat: „Csudálatos, hogy gyakran az örültélg eltalálja, mit az értelem s józanész nem bírna oly szerencsésen megoldani.”

Shakespeare-stúdiumok a bolondok házában

■ A „beteg” Janovics az örültek házában, a kizökkent időben Shakespeare-rel foglalkozik. „Sok könyvet hozattam fel. Shakespeare minden darabját újra át-böngésztem. Shakespeare-t soha nem élveztem annyira, és azt hiszem, sohasem értettem annyira, mint ebben a különös, zárt világban. Egy Shakespeare-tanulmány megírásába kezdtem ma”, írja a napló április 6-i bejegyzésében. Majd így folytatja: „Szenvedélyesen dolgozom Shakespeare-tanulmányomon.” Az elme-kórházban írott munka bizonyára az 1920 novemberében, két részben, a rövid életű *Napkelet* című folyóiratban megjelent tanulmány lehet.³⁸ Janovics *Napkelet*beli, legnagyobb, összegző Shakespeare-tanulmánya olyan szöveggént olvasható, amely mintegy megalapozza eszményeiben, esztétikájában azt a színházat, amelyet ezután működtetni fog. Kijelöli a saját helyét benne – a film adta gazdasági hátteret, az alávétettség józan tudomásulvételét, a szerény színpadtechnikát és külsőségeket, és legfőképpen a színészi játék központba helyezését. Hogy ez így valósult meg vagy sem, egy más kutatás tárgya volna.

■ JEGYZETEK

1. Kántor Lajos: *Hamlet a bántott félhez tartozik*. Héttorony, Bp., 1990.
2. Ezt az emlékezetkonstrukciót részletesen vizsgáltam az „*Ami megszakad*” című tanulmányomban. Színház 2013. szeptember, 8–21.
3. Uo. 26.
4. Boka László (szerk.): *Transzilvanizmus. Eszmék, korok, változatok*. MMA Kiadó, Bp., 2023. 7.
5. Tompa Gábor rendezését 1987. február 23-án mutatták be a Kolozsvári Állami Magyar Színházban.
6. Megtekinthető például itt: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/A_Kolozsv%C3%A1ri_Nemzeti_Sz%C3%ADnh%C3%A1z_t%C3%A1rsulata_1919-ben.jpg
7. Erving Goffman: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Thalassa Alapítvány-Pólya kiadó, Bp., 2000. 89.
8. Uo. 67.

9. Uo. 22.
10. A napló 81/9-es fondjegyzékszámával az Erdélyi Múzeum-Egyesület Janovics Jenő archívumában található.
11. A naplóról részletesen írtam ebben a tanulmányomban: Tompa Andrea: *Az üres hely*. Korunk 2022. 3. sz. 69–79. Janovics naplójának részletei megjelentek: Korunk 2018. 12. sz., közzétette Antal Róbert-István.
12. Isadora Duncan: *Életem*. Ford. Galamb Zoltán és Nagy Borbála. L'Harmattan, Bp., 2009.
13. Helytállását főleg a második bécsi döntéskor kell bizonygatnia, zsidó származása miatt. Erőlről részletesen írtam a „*Zsidónak tekintendő vagyok*” című tanulmányomban (Korunk 2025. 1. sz. 3–16.).
14. Erving Goffman: *i. m.*
15. Uo. 14.
16. Uo. 17.
17. Uo. 24.
18. Uo.
19. Uo.
20. *Az üres hely*, valamint „*Zsidónak tekintendő vagyok*” című tanulmányokban.
21. Jan Kott: *Kortársunk, Shakespeare*. Ford. Kerényi Grácia. Gondolat, Bp., 1970. 80.
22. Uo. 79.
23. Keresztury Dezső: „*Csak hangköre más*”. *Arany János*. Szépirodalmi, Bp., 1987. 505.
24. Szász János: *Ő tudta: Hamletnek igaza volt*. Korunk 1967. 2. sz. 155.
25. Uo. 157.
26. Jan Kott: *i. m.*
27. Uo. 73.
28. Uo. 75.
29. Uo. 76.
30. „*Eszedbe jussak*”. uo. Sorozatismertető oldal.
31. Jan Kott: *i. m.* 79.
32. Uo. 83.
33. *Dr. Janovics Jenő emlékalbum. 1894–1924*. Összeállította Imre Sándor. Cluj-Kolozsvár, 1924.
34. „A Trianon-trauma és a holokauszttrauma egymásba fordulása mind az elkövetők, mind az áldozatok utódai szempontjából feloldhatatlan komplexusok forrása. Az elkövetői szerep vállalása lélektanilag óhatatlanul nehéz, még akkor is, ha az elkövetők generációja már nem él. Az egykor elkövetett bűn okozta kognitív disszonancia oldására szolgál az áldozatok hibáztatása, az önsajnálát, a múlt letagadása, a kényszerfelejtés és az ál-és pótcselekvések sora, mellyel a későbbi generációk azt színlelhetik, hogy elégtételt szolgáltattak az áldozatoknak, visszaállították a ki-zökkent idő normális menetét. Az áldozatok számára mindez óhatatlanul kevés, s egyáltalán nem megnyugtató. A trauma tudatosulását meggátolja a hallgatás, a traumatizáló élmény emlékének elfojtása. A családban lappangó titok felszínre kerülése a következő nemzedék tagjai számára kínos, fenyegető, értelmezésre szoruló élmény”. In: http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=369:nemzeti-emlekezet-nemzeti-tragediak-nemzeti-felejtés&catid=44:rasszizmus&Itemid=216; Erős Ferenc – Kovács András – Lévai Katalin: *Hogyan tudtam meg, hogy zsidó vagyok?* Medvetánc 1985. 2–3.
35. A Genfi egyezmény biztosítja háborús konfliktusok esetében a kórházak és sebesültek védelmét; az egyezmény 1906-os változata volt érvényben az első világháború végén.
36. Feltehetően azonos Lotscharekné Némethy Gizellával (Pest, 1852 – Kolozsvár, 1921) színésznő, énekesnővel. <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz14/227.html>
37. Lechner Károly (1850–1922) a magyar elmeorvosi iskola egyik jeles megalapozója, a lélektan és a reflexológia nemzetközileg is elismert szaktekintélye, a Magyar Tudományos Akadémia tagja.
38. Napkelet 1920. 4. sz. 193–202. és 5. sz. 291–301.