

Regénykeresés: a hely és az ember

Székfoglaló előadásom középpontjában a hely és az ember, és hozzátennem: az idő áll, ám mindenekelőtt mégis a nyelv. Az a nyelv, amely képes, bár leginkább azt kívánom megmutatni, mennyire nem képes, mennyire akadályoztatva van, hogy megbirkózzon a megnevezéssel.

„Sohasem lehetünk újra az elsők”, írja a regényről, a regény műfajáról az indiai származású V. S. Naipaul¹. Bármilyen regényt írunk ma, akár családtörténetet – mellesleg Naipaul épp egy családtörténeti esszében fejti ki a gondolatot –, már jártak ott előttünk, a „modern regény alapképlete” már létrejött. Hogy lehetséges-e új látásmódot teremteni és azt megnevezni, azaz nyelvet találni hozzá – ezt tartom a regény kihívásának. Ezzel a tudattal szólok itt tehát önökhöz: már nem vagyunk az elsők,

és sosem lehetünk azok, de tekintünk, nézőpontunk vagy akár nyelvünk megkísérelheti a megnevezést, megkísérelhet valamit, ami még nem történt meg ezelőtt.

Nyelv

A regénykeresés, ahogy előadásom címében fogalmaztam, nyelvkeresés is. Mielőtt azonban szavakat, mondatokat, hősök hangjait keresnénk, előbb a nyelv lehetőségeit, helyét, elsősorban a nyelv nyilvánosságban, félnyilvánosságban és a szűk, személyes térben elfoglalt helyét kell meglátnunk. Hiszen nemcsak az kérdés, hogy mit tud vagy nem tud kimondani egy szereplő, mire van nyelve, hanem hogy az őt körülölelő idő, a történelmi idő mit és hogyan nevez meg vagy enged megnevezni. A kérdés tehát az: hol a nyelv helye az adott világban? Hiszen a hősök legfeljebb ezután, ennek árnyékában

Székfoglaló előadás, amely elhangzott a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián 2019. március 4-én.

és fényében tudhatnak megszólalni. A nyelv és a megnevezés szorosan leképezi az időt és teret, a benne foglalt eseményeket, hatalmi helyzeteket, hatalomváltásokat, a szűkülő és táguló tereket, amelyekről magam is írtam. Sokszor leginkább a nyelvtelenség és kimondhatatlanság tükröződik benne, a nevek és megnevezések problematikus léte.

Előadásomban a megnevezéssel összefüggő nyelvi küzdelmekről szeretnék szólni. Sokszor ezeket üres vagy túlságosan is foglalt „helyeknek” nevezem, amelyek a megnevezésért folytatott harcot képezik le.

Bár az a tér, amelyről írok és amelyet sokszor könyveimmel azonosítanak, végtelenül nagy és tágas, a továbbiakban mégis miniatűr terekről és helyekről fogok beszélni, a tér tárgyakban és nyelvben leképeződő lehetőségeiről.

Amellett fogok érvelni, hogy a múlthoz a nyelv nem áll rendelkezésünkre, nincsen készen. Ami készen áll, mert valakik már megalkották, az nem lesz a fikció saját nyelve, arra legfeljebb reflektálni tudunk, ott legfeljebb a nyelvet kikölcsönözni tudhatjuk. Ami készen van, ami összeállt történeti narratívaként, a múlt értelmezéseként, még akkor is, ha ezek egymást kizáró vagy együtt élő narratívák, ahhoz a nyelv is készen van. A történeti narratívák azt

jelentik, valaki már talált a múlthoz nyelvet és nézőpontot.

Játékrendi könyv

A 2000-es évek második felében színháztörténeti kereséseim elvezettek a ma Kolozsvári Állami Magyar Színháznak nevezett intézmény könyvtárába, ahol a teátrum játékrendi könyvét is kézbe vehettem.

A vastag, egyedi megrendelésre készült könyvbe századokon keresztül (valóban ennyi idő fér bele) feljegyezték, hogy az adott napon milyen előadást játszottak. Feljegyezték azt is, ha az előadások valamilyen oknál fogva elmaradtak. Maradt el előadás háborús helyzet, vízhiány, sztrájk, de betiltás vagy etnikai incidens miatt is. A könyv nézegetésével sok időt töltöttem, és bár jó minőségben digitalizálták, mint az anyagiság megrögzött híve, szívesen vettem inkább kézbe. A digitalizált tárgyban egyvalami nem, vagy gyengén látható: a papíron ejtett sebek. Sebnek, papíron ejtett sebnek, sérülésnek nevezem a lekapart, valamilyen technikával eltávolított bejegyzést, a tintával vagy sokszor tintaceruzával történt írás javítását, a helyesbítéseket és átírásokat. A színház ügyelője – aki rendszerint az igazgató bizalmi embere – korrigálni, helyesbíteni akart egy bejegyzést. Sose azt, hogy mit játszottak aznap, hanem az okot,

amiért ez a játék elmaradt, megszakadt, szünetelt, betiltották, felfüggesztődött.

1918 végétől 1919 szeptemberéig zaklatottabb, sebesültebb lapokat nem tartogat a könyv. A háborús éveknél is sűrűbbek a fekete tintával teleírt oldalakon a piros tollal készült bejegyzések. A nyelv hiánya – vagy ennek a hiánynak a fokozatos bekövetkezése – az a folyamat, ami láthatóvá válik ebben a korszakban, amit Trianon gyűjtőnéven ismerünk. Ahogy a hely „kiürül”, és a nyelv már nem tudja kimondani, megnevezni az eseményt.

1918 telén még kimondható – vagyis leírható a játékrendi könyvben², hogy a román kormányzótanács betiltja az előadásokat; a *betiltás* szó helyet kap. Ám egy bő félév múlva (1919 október vége–november közepe) már nem mondható ki: a hallgatást olyan mondat testesíti meg, ami leleplezi a cenzúra kimondhatatlanságát. Idézem: „A katonai parancsnok által az előadások szünetelnek”. Mit jelent ez a törött és értelmetlen mondat? Hogy a megnevezés elbukik, a nyelv alkalmatlan.

Holott nem, vagy csak félig van szó nyilvánosságról. A játékrendi könyv az intézmény saját emlékezetét őrzi.

Ez a nyelvi önleleplezés megnyitja azt a perspektívát, amelyben egy történelmi helyzet nyelvilag leképeződik – a kimondás lehetőségétől

az elhallgatásig. Ezek a mondatok figyelmeztetnek az egyébként nehezen megismerhető történelmi pillanatra és légkörre, állapotokra, egyszerűen a valóságra. Mit lehet és mit nem lehet kimondani, mi az a folyamat, ami lezajlik.

Hamlet

A hiány kimondásáig bekövetkezik a kolozsvári magyar társulat kivonulása a Nemzeti Színház épületéből, ahol megtartják az utolsó *Hamlet*-előadást. A játékrendi könyv feljegyzi szó szerint: „Utolsó Hunyadi-téri előadás”.

A hiány és kimondhatatlanság mélyen bevésődik ennek az intézménynek az emlékezetébe, a megnevezéssel való küzdelmet ez a három szín is jelzi, amivel a játékrendi könyvben dolgoztak: kék, fekete és ceruza. Mintha háromszor térnék vissza arra, hogyan is nevezzék meg, írják le a történetet. Az előadás története közismert: tüntetéssé változik, késő éjszakáig tart, a közönség gyászmagyarba öltözik, a színházat rendőrkordon veszi körbe.

Ám hogyan jelenik meg ez a nyilvánosságban? Hogy utolsó előadás lesz a Kolozsvári Nemzeti Színházban 1919. szeptember 30-án, ez tudható a városban, ám a korabeli sajtóban mindössze két sor tudósít róla: annyi, hogy megtartják. Sem

az épület kényszerű átadása, sem az esemény várható demonstratív jellege már nem nevezhető meg a nyilvánosságban.

Hogy mi történik mindeközben a nyilvánosságban? A cenzúra létrehozza a kimondhatatlan események sorát; ebben a korszakban a lapokat a cenzor a nyomdában cenzurázza, egyszerűen kiemel részeket és üresen hagy helyeket.

A hiány tovább mondható: a nagymonológot nem mondhatja el a Hamletet alakító színigazgató, Janovics Jenő, mert a cenzúra kihúzza, ahogy Fortinbras mint elnyomó vagy felszabadító erő sem érkezhet meg a dráma végén. A vörös ceruzával eszközölt kihúzás a megszólalás lehetetlenségét mutatja fel. Itt is jól látható a háromszínű toll, ami mutatja azokat a fázisokat és fokozatokat, ahogy dolgoznak a szövegen. A példányba Horatio utolsó megszólalása után beleírt tömör „VÉGE” szó tehát egyszerre fedi a mű végét és az egész Nemzeti Színház, egy korszak végét.

Ugyanakkor a nagymonológ ebben a példányban nincs kihúzva: minden bizonnyal ezt az utolsó pillanatban közlik az igazgatóval, és már nem jut idő a példányban is eszközölni a húzást. A feljegyzések szerint a „»Lenni vagy nem lenni« sor után” a közönség hangos „Lenni akarunk” kiáltással válaszolt.

1940

A játékrendi könyv egy másik, beszédes momentuma a 2. bécsi döntés korszaka, Észak-Erdély visszatérése, ahogy a korban nevezik, mindennek nyelvi és fizikai leképeződése, amely a megnevezés nehézségeit tükrözi. Az 1940. szeptember 30. és 31-i bejegyzést kis papírral leragasztották és átírták. Idézet: „Nincs előadás. Erdély egy részének visszacsatolása Magyarországhoz. A románok tüntetése miatt az előadások megszűntek.” A leragasztás egy későbbi gesztust tükröz: amikor valószínűleg már 1945 után – Észak-Erdély ismét Románia része – megint nyelvet kellett találni az esemény megfogalmazásához. Mi lehetett alatta? A „visszatérés” szó? Valami örömteli hír bejelentése? Az idő rétegei, az újra megnevezés kényszere tehát fizikailag is, leragasztott cetlikben és nyelvileg is tapinthatóak.

1940–41-ben újfajta nyelvihiány jelenik meg ebben a térségben, amely Észak-Erdély visszacsatolásával ismét kiürül – most máshogyan. Mint minden hatalomváltáskor, a tér átstrukturálódik, az emlékezetet az új hatalom alakítja. Elkezdődik Erdély nemzeti térré való átalakítása, új nyelv születik és új üres tér keletkezik, új diskurzus teremődik. Ezt részletesen elemeztem, nem fikciós, hanem egy színháztörténeti munkában.³

A magyar állami emlékezetpolitika valamennyi propagandacsatornáján alakítani kezdi az *elnémult erdélyi magyar kultúra* képét: azt a metaforát építve fel, hogy 1919-ben elnémult a magyar színészet és a magyar kultúra, és 22 évig, a felszabadító magyar hadsereg győzelmes bevonulásáig (már a bevonulás önmagában a győztes képét alakította) ez a közösség **kényszerű némaságban** élt. Így jön létre a kulturális emlékezetben az a mítosz, hogy 1919-ben a *Hamlet*-előadás megszakadt, félbeszakadt: ezt építi fel a hatalmi propaganda, az MTI és a tőle átvett sajtó, rádió, filmhíradó.

1941 őszén megrendezik Kolozsváron az erdélyi Zenei- és Színművészeti **kiállítást**, melyről korábban ezt írtam: „A tárlat rendezője mint a nyilvános emlékezet alakítója olyan gyakorlatot követ, amelyben egy nagyon régre visszanyúló, dicsőséges, gazdag múlt, a kolozsvári színjátszás története teljes mértékben megszakad, illetve elnémul 1919 után. A kiállítás a Trianon és a második bécsi döntés közötti időből egyetlen fotográfiát, tárgyi emléket mutat meg: »A Kolozsvári Magyar Színház társulatának bukaresti vendégjátéka 1925-ben« (395-ös tétel). Hogy éppen egy bukaresti vendégjátékon készült felvétel reprezentálja a két évtizedes korszakot, azt sugallja, mintha a magyar színjátszás sorsa szorosan összefüggne a román fővárossal, csak ott válik lehetségessé, vagy egyenesen

»elrománosodott«. Mint ismeretes, a 22 év alatt a színjátszás ugyan küzdelmesen, de folyamatosan, nagy áldozatokkal és olykor nagy teljesítményekkel is, de jelen volt.

Az 1919-1940 közötti erdélyi magyar színház reprezentálásának hiányát, az elnémulás-narratívát a kiállításon egy helyi, vagyis erdélyi kritika fel is veti.⁴”

Ennek az elnémulásnak a központi, az emlékezetpolitika értelmében alapozó mítosznak értelmezhető mozzanata a kolozsvári Nemzeti Színház újrainvitása. A díszelőadáson szimbolikusan ugyanannál a sornál, a „Lenni vagy nem lenni” monológnál folytatják a *Hamletet* – ahol a mítosz megteremtői szerint 1919 szeptemberében megszakadt. Mint említettem, ’19-ben az előadást lejátszották és befejezték. A szimbolikus „Lenni vagy nem lenni” sor azt is jelzi: a függesztett létezés, a 22 évnyi némaság után újrakezdődik – ismét van nyelv, magyar nyelv, amely a győztes magyar hadsereggel együtt vonul be Erdélybe. Az MTI-hírben azt olvassuk: „Ezután a *Hamlet* harmadik része került előadásra a »Lenni vagy nem lenni« monológtól, ahol annak idején, huszonkét évvel ezelőtt, az előadás a közönség hazafias tüntetése miatt félbeszakadt.”

Ebben az újjáalakuló térben új hiányok keletkeznek. Eltűnik Jano-

vics Jenő neve, egész munkássága, a Janovics-korszak. Janovics, aki immár az Erdélyben is érvényes zsidótörvények szerint – bár még egyelőre nem életveszélyben – kitörölődik az emlékezetből, a sajtóból, a hírekből, és magából a dicsőséges *Hamlet*-előadásból, melynek rendezője és címszereplője volt, és amely 1919-ben a helyállás és megmaradás szimbólumává vált. Janovics a megnyitott Nemzeti zsöllyéjének hátsó sorában kap majd helyet a díszelőadásra. Janovics legalább 200 kiállítási tárgyat adott a már említett kiállításnak, amely azonban törli az ő nevét, egész tevékenységét.

Janovics immár nem publikálhat a saját nevéen Magyarországon, a kamara folyóiratában. Álnéven jelenik meg írása, pontosabban más nevéen, hiszen az álnév önmagában gyanús lett volna. Egy plágiumot hajtanak végre, a kamarai titkár saját nevéen közli Janovics cikkét, olvassuk egy levélben.⁵ „A cikket saját nevem alatt közlöm és a plágiumhoz a legközelebbi találkozásunkkor fogom hozzájárulását kérni” – olvashatjuk a levélben. Groteszk vagy inkább megdöbbentő, ahogy Janovicsnak az erdélyi dicsőséges színházról kell írnia olyan módon, hogy saját szerzőségét sem tüntetheti fel, és önmagát mint Nemzeti Színház-i igazgatót is némiképp ki kell radiózni az emlékezetből. 1940-től Janovics mást sem tesz, mint beszél és bizonygat – helytállá-

sát és tevékenységét, miközben vele szemben a hatalom hallgat és eltöröl az emlékezetből. Az igazolás azt írja: „politikai magatartása nemzethűségi szempontból kifogástalan volt”.

A könyv címlapja

De vajon mi szerepel ennek a játékrendi könyvnek a címlapján, ami a Nemzeti Színházé volt, melyet hívtak kolozsvári országos Nemzeti Színháznak is, később színkörnek nevezik át, aztán még Carol Davila⁶ román orvos-gyógyszerész nevét is fel kell vennie a 30-as évek második felében. (1919-től tehát Színkör, 1933-tól Thália Rt., majd 1936-tól 1940-ig Carol Davila nevéen viseli, ezután ismét Nemzeti Színház 1945-ig.) Janovics Jenő és még sokan Hunyadi téri Színháznak nevezik, bár ilyen neve hivatalosan sosem volt a színháznak, a Hunyadi tér a 2. Bécsi döntés után Hitler tér lesz. (Hál istennek, Hitler téri színháznak viszont nem hívták.) Az átnevezések során ekkor még koránt sincs vége, hiszen még csak 1945-öt írunk.

A címkéről jól láthatóan eltávolították – lekapták – a színház nevét. A játékrendi könyv címlapja tehát maga az az üres hely, amely mint palimpszeszt hordozza a kimondás és megnevezés lehetetlenségét, gátoltságát, kockázatát. Nemcsak azért, mert a színházat folyamatosan át-

nevezték – minden térfoglalás, ma is, átnevezésekkel jár –, hanem mert a múlt neveire még emlékeztetni is kockázatos.

Ez az üres – de voltaképpen sűrűn teleírt, gyakran sebes, felsebzett hely – az a tér, amelyet szimbolikusan is, de leginkább a mindenkori regény terének képzelek.

Janovics naplója

Még egy színházi vonatkozású üres helyről szólnék, egy eseményről, ami nagyon foglalkoztatott. Amikor 1919-ben Janovics Jenő, a Nemzeti igazgatója saját naplója tanúsága szerint bevonul, vagyis bemenekül az elmegyógyintézetbe, melyet Lechner Károly igazgat, egy olyan történet, melyet magam is újrameséltem *Fejtől s lábtól* című regényemben.

Hol is van ez a napló?

Ami túlságosan értékes – a közvélemény vagy egy szűkebb csoport számára –, mindig veszélynek van kitéve. Megőrzése érdek és feladat. Már-már annyira felértékelődhet, hogy legfeljebb ellopni, tönkretenni, meggyalázni lehet.

A kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója, Janovics Jenő naplója úgyszintén rendszerváltó – rendszer- vagy impériumváltást rögzítő tárgy. Néhány tucat megtalált oldala alapján azt a benyomást kelti, mint-ha létezett volna. A megtalált olda-

lak az impériumváltás eseményeit rögzítették 1918 decemberétől 1919. október elejéig, egyben a Nemzeti Színház átadásának küzdelmét; kiolvasható, hogy a szerző 1940-ben vagy 1941-ben veszi elő újra a naplót, vagy tán akkor írja meg, az újabb impériumváltás estéjén.⁷ A bolondokháza, az elmegyógyintézet egyébként mindig is remek gyűjtőhelye volt az értelmiségnek, művészeknek stb., 1956 után is menedéket nyújtott sokaknak – vagy ahogy egy friss dokumentumfilmben is láthatjuk – a 70-es, 80-as években Magyarországon is menedék lehetett.⁸

A napló után hosszan és eredménytelenül kutattam – eltűnt vagy sosem létezett. Mellesleg megjegyzem, hogy bármilyen nemzeti színházi igazgatói napló óriási kordokumentum – volna, ma is az. Mindössze egy gépirat, egy részlet található a Janovics-archívumban Kolozsváron. Janovics ebben a naplóban mondja el, mi történt színházával az impériumváltás hónapjaiban 1919-ben, hogyan vegzálta a hatalom, és menekült előle a bolondokházába. Csodás hamleti történet, mellesleg Janovics egy Hamletről szóló könyvön dolgozik a bolondokházában. Ám olyan drámai eseményeket tartalmaz – a bolondokházába való menekülést –, amelyet máshogyan is ellenőriznem kellett. Ahogy a tudományos kuta-

tásban mondják: forráskritikára van szükség.

Miért? Miért nem elég egy forrás, vagy miért nem elég a fikció habarcsa, ahogy Vlagyimir Nabokov nevezi, hogy kitöltse a valóság hiányzó elemeit?

A fikciónak azonban – különösen ilyen drámai események ábrázolásában – nagy biztonsági hálóra van szüksége. Ez a fikció saját biztonsági hálója, vagy az íróé, aki ugyanezt kínálja majd fel az olvasónak – azt, hogy rábízhatja magát a szövegre. Adja oda neki magát, de – és erről még fogok szólni – tartsa aktívan kritikai távolságát is.

Tudni kell tehát, hogy egy olyan bonyodalmas, sok irányból megterhelt, sokféle szó és érzelem által befoglalt pillanat, mint amilyen a vizsgált idő – vagyis 1919 tavasza Kolozsváron –, hogyan alakítja az emberi életet.

Az olvasó számára ez a biztonsági háló többek közt abból jön létre, hogy megbízhat elbeszélőjében, aki nem túloz, nem dramatizál véresre valamit, ami sokkal szelídebben vagy eseménytelenebbül ment végbe egy sűrű történelmi pillanatban. Az olvasó ugyanakkor mégis olyan elbeszélést tart a kezében, ami tudomásul veszi a valóban drámai időket.

Vissza tehát 1919-hez. Az egyik üres helyre, ami keletkezik, az Elmekórház betegnaplói mutatnak rá 1919-ből. Ezek nincsenek meg, vagy

nem akadtam rájuk, ahogy a kolozsvári hadikórházzá alakított kórház háborús években vezetett betegnaplóira sem (a kolozsvári állami levéltárban lenne a helyük).

Ezekből a betegnyilvántartásokból megtudhatnánk, hogy milyen értelmiségiek, köztisztviselők, művészek menekültek a bolondokháza fedezéke alá, amikor veszélyben érezték magukat. (Egyébként éppen idén le is jár az a 100 év, amit a román levéltári törvény kötelezővé tesz a személyiségek védelme okán.) Hogy hogyan és miért keletkezik ez az üres hely, arról sokat lehetne fantáziálni; ki, miért lopja, tünteti el ezeket a nyilvántartásokat, egyáltalán melyik hatalom teszi ezt. Janovics egyetlen embert említ, aki persze Lechneren kívül ott volt még. Lechnernek egyébként a hagyatéka szintén „üres hely”; az orvos Szegedre ment, kiutasították, de ott nincsenek kéziratai.⁹ Janovicsnak Fekete Mihály, a színész javasolja a menekülést a bolondokházába, így: „Menjen az örültekházába, direktorom. Ott már van egy pár magyar ember, aki menedéket talált. Most ment be Papp Antal pénzügyi igazgató is. Az még magyar kézen van. A professzor Lechner Károly.” Papp Antal, az akkori kolozsvári Nemzeti Bank igazgatója után nyomozva, hagyatékát a Piaristák levéltárában találtam meg¹⁰. Egyetlen miniatűr jegyzetfüzet elmosódott sora igazolja Janovics állítását, mi-

szerint 1919 tavaszán valóban menekülnie kellett az Elmekórházba. Egy 10 cm-es notesz, benne egy kis lista „Lakásaim” címmel. Ez utóbbi lista mint első lakást az „Ideggyógyászat” bejegyzést tartalmazza március 6. és május 31. között. Papp Antalt ez után, tehát az Elmekórházból való kilépés után tartóztatják.

Csakis egy ilyen miniatűr notesz volt képes túlélni ennek az időnek a viharait, költözéseit, meneküléseit. Maga a tárgy is az idő metaforája.

Ennek a regény szempontjából semmi jelentősége. Az elbeszélés biztonsági hálója szempontjából viszont jelentős.

Ezeken az üres helyeken keresgélve, előző korok és nyelvek lenyomatait találva, hiányt és kimondhatatlant lelve, vágtam neki sok más üres és reménytelen helynek, ahol átírások, átnevezések, bontások, átépítések, kimondatlanságok és hallgatások vártak a térben. Mindez persze a múlt megismerésének rendkívüli nehézségére, vagyis valójában lehetetlenségére figyelmeztet, miközben ez a lehetetlen mégis arra hív, hogy ostromoljuk.

Fekete négyzet

A múlt megismerése, megismerhetősége, a nyelv csődje és katasztró-

fája, a megnevezés radikális lehetetlensége, amire még egy példát szeretnék hozni. Az állambiztonsági levéltárak egy oldalát látjuk egy személyi dossziéból. A fekete négyzet elfedi a nyelvet, kitakarja. A fekete négyzet alatt egy úgynevezett szenzitív adat áll, amely vélhetőleg stigmatizálja azt, akiről az elbeszélés szól. Duplán stigmatizál, két embert két különböző korban – hiszen egyszer stigmatizált, amikor kiváltotta az állambiztonság figyelmét, másodszor, amikor a mi figyelmünket, az utódok figyelmét váltja ki azzal, hogy nem ismerhető meg, de felmutatja a sebet és a stigmát. Amely inentől – hisz ez a fekete négyzet egy szeretett rokonunk életeseeményét is fedheti – a mi saját sebünk. Immár nem egy palimpszeszttel, egy átírt, átnevezett valóságdarabbal állunk szemben, immár nincs új, alkalmas nyelv, amely a régít felülírja. Már csak a megszüntetett nyelv van, a fekete négyzet.

Ez talán minden alkotás nullapontja. Ahogy Malevics is nevezi a *Fekete négyzetet*. Seb van, trauma van, nyelv nincs.

A múlthoz tehát nincs kész nyelvünk, nincs készen a nyelv. Ellenkezőleg: a nyelv csődben van, saját lehetetlenségét mutatja fel. Amikor megnevez is, megbízhatatlan, hiszen kritikai ellenőrzés alá kell venni.

Ha azonban ez a nyelv fel is fedné magát, mennyire lehetne bízni benne? Ez a kérdés rendkívül bonyolult és messzire vezet. Amivel biztosan maradunk: a nyelv nélküli seb.

Hősök, talált emberek

Az előadás címében foglalt hősökről is szeretnék végül szólni néhány szót.

Janovics Jenő, zsidó származású színész és rendező, a kolozsvári Nemzeti igazgatója hatalmas drámai hős lehetne, de nem egy regényé. Színháztörténeti munka megírása igenis elkelne róla¹¹, de regényhősnek alkalmatlan: túl nagy, túl drámai, túlságosan rendkívüli, túl sikeres az én ízlésemnek, amennyiben sikernek nevezzük azt, hogy valakit két hatalom is tönkretesz – az impériumváltások 1919-ben és 1940-ben, Észak-Erdély visszacsatolásakor. A siker Janovics esetében az erkölcsi mintát és helytállást, megtörhetetlenséget jelenti.

Meggyőződésem – és ezt a meggyőződést a kortárs színházból is merítem –, hogy a jelen hőse sokkal kisebb, mindennapibb, úgymond drámaiatlanabb, „semmi rendkívüli” ember. Az ő útja, ahogy én látom, a 20. század dekonstruált hősein keresztül vezetett el mai állapotáig – a dekonstruált hősök közé sorolom Ionesco bábszerű figuráit és Beckett

különös végletjeit is, hogy drámai példánknál maradjunk.

Ők valahányan az idők alávetettjei. Legkevésbé sem urai. Az idő nyomot hagy rajtuk, olykor egyenesen meggyötri vagy meggyomrozza őket, máskor sodorja, ritkán kormányosok. Éppen úgy, ahogy magamat és magunkat látom: nem vagyunk, sosem lehetünk függetlenek a történeti időtől. De attól még nem némul el a vágyunk az öröklét, az idő legyűrése után. Olykor ezt a rést is szeretném egy-egy hőssel megnyitni az idő falán.

Ezeket a mindennapi embereket, akiket magam is kerestem és írtam, **talált hősöknek** neveztem. Talán inkább egy kortárs német díszlettervező, Anna Viebrock színpadi-építészeti munkái voltak rám hatással ennek felismerésében. Viebrock a valóságban talált tereket úgy emeli át a színpadra, hogy a fikciót alig észrevehetően komponálja bele. Első pillantásra olyan tér, ami mintha létezne, de bármely részletét vesszük szemügyre, a mennyezetre helyezett dugaljakat, a katonai repülőgépek mintáival teleszórt tapétákat, a tárgyak bénító zsúfoltságát, a privát és nyilvános terek egybecsúsztatását – láthatóvá válik a fikció gyengéd és elengedhetetlen munkája, ami a valóság és a képzelet billegő határára helyezi a sűrített, metaforikus

színpadi világokat. Nem véletlen, hogy egy híres előadásában (melyet Christoph Marthaler rendezett) és amelyet az NDK-tól vett búcsúként is értelmeztek, a falról betűk hullanak a „nehogy az idő megálljon” feliratból; az idő megállt, de itt nem a nyelv beszél el a világot.

Kritikai távolság

A hősök, akikről beszélek, nem látják magukat teljességgel – ez a látás sem nekik nem adatik meg, de meggyőződés, nekünk is csak részlegesen. Bár hőseim sokat megtesznek azért, hogy bevonják az olvasókat a maguk igazságába, a törekvés az, hogy az olvasó képes legyen **kritikai távolságot** felvenni velük kapcsolatban. Hogy rájuk láthasson, mérlegelhesse igazságukat, viselkedésüket, állításaikat. Ebben a kettős kötésben kellene nekik megszületniük – közel jönni az olvasóhoz, és távol maradni, hogy ez a kritikai távolság megszülethessen. Ezt a kettőséget nem is elsősorban az orosz formalisták *elidegenítési* technikája tanította nekünk, akik az irodalmiság általános jellemzőjének tartották az elidegenítést, amely felbontja az automatikus látást. Hanem (bár az orosz formalistákkal egy korban, de más művészeti ágban fellépő) Bertold Brecht. Brecht olyan nézőt keresett a színházban, aki a szín-

paddal szemben helyezkedik el, azaz szemben áll vele, mérlegelni tudja a látottakat. Ehhez Brechtnek olyan játékmód kidolgozására volt szüksége, ami ezt a kettőséget képes hordozni. Megszületett a híres elidegenítő effektus.

A brechti színpad nem elvarázsol, szuggerál és fogva tart, hanem szabadon engedi a nézőt – szabadon gondolkodni és dönteni. Brecht talán semmitől sem tartott annyira, mint a szuggerálástól, attól, hogy valaki a színpadról kikapcsolja bennünk, nézőkben a mérlegelés és kritikai látásmód képességét. Nem véletlenül a 30-as évek nagy szellemi teljesítménye az elidegenítési effektus, minthogy ekkor lép színpadra a „mázoló”, ahogy Brecht nevezi¹², aki elszántan és az egész világ számára szuggerálni akarja a maga igazságát. Brecht legpontosabb színésztechnikai elemzése Hitlerről szól *A fasizmus színpadiassága* című esszéjében. Ahogy éppen ezen az anyagon a legkönnyebb bemutatni, hogy milyen veszélyekkel is járhat a szuggerálás: az az összeolvadás, amelyben én, a beszélő el akarom érni, hogy a hallgatóság egy legyen velem, úgy hallgasson engem a néző, mintha a saját kivetülését hallgatná. Ez lehetetlené teszi a kívülmaradást, a kritikai távolságot. Ez az oka annak, hogy a nagy hitleri propagandafilmek még

a rendszerváltás körül is tiltás alatt voltak.¹³

Brechtet (és a fasizmus szuggeráló színésztechnikáját) követően rá kell jönnünk, hogy az az átélés, ami nem hagy teret az elemző, reflektáló, mérlegelő távolságnak, immár kritikaelméletileg is lehetetlen. A színházban, az irodalomban és persze a „világszínpadon”, a politikai szereplés eszköztárában. Ez azonban egy pillanatig sem jelenti azt, hogy ne volna ugyanolyan bőszén jelen.

„Az ember legnagyobb tulajdonsága a **kritika** – írja idézett esszéjében Brecht. – (...) Aki átél egy másik embert, éspedig maradéktalanul, az feladja a kritikát vele szemben és pedig magával szemben is.”

A hősök, akiket kerestem, tehát egyszerre akarják bevonni világukba és igazságukba az olvasót, és távol is tartani maguktól, hogy az olvasó rájuk láthasson és mérlegelhesse igazságukat. Sokszor valamiféle ingajáratban vannak e két, egymással ellentétes mozgást illetően, a közeledés és távolodás, az azonosulás és elkülönülés mozgásában. Miközben ebben az ingajáratban mégiscsak valamiféle koherens, összeálló személyiségnek kell kirajzolódnia. Egy elhíhető embernek.¹⁴

Mivel az irodalomban semmi mást nem látunk, mint a nyelvet, ezt a közel-távolságot is csak a nyelv-

re bízhatjuk. Egy nehezített nyelv, ami az automatikus formákat bontja fel, máris alkalmas a távolság megteremtésére, hiszen létrehozza a hős idegenségét. Miközben a közelség megteremtése olyan szituációt kíván létrehozni, mintha az olvasó fülébe közvetlenül és csak neki duruzsolna egy szereplő.

De az embernek nemcsak a legnagyobb tulajdonsága a kritika, folytatnám Brechtet, de boldogságforrása is. Ebben a távolságban, amelyben a másikat megértjük, de rá is látunk, formálni tudjuk saját világunkat, gondolatainkat, mérlegre tesszük, hogy megítélésünk szerint mi igaz és mi nem, mi helyes és mi nem. Mindez azonban már nincs odaírva, nincs rá nyelv. De a játék felkínálja az olvasónak, hogy eldönthesse.

Brecht hitt abban, hogy a néző képes mérlegelni és döntéseket hozni, miután bonyolult, ellentmondásokkal terhelt élet- és történelmi helyzeteket, történeteket ismert meg, amennyiben ezt a felhatalmazást a színpad neki felkínálja. Brecht nem ítélkezik, hanem felmutat. A döntést nem magánál tartotta szerzőként, hanem átadta – ezzel felhatalmazva nézőjét, vagyis hatalmat kínálva fel neki. A felhatalmazott néző, a felhatalmazott olvasó, vagyis hatalommal és döntési képességgel felruházott olvasó az, aki a szemem előtt lebeg. Ez az olvasó nem nyelvhez vagy földrajzi térséghez, műveltséghez vagy

társadalmi osztályhoz kötött, hanem ahhoz a készséghez, nyitottsághoz, bizonyos értelemben emberi érettséghez, elvégzendő belső munkához

és szabadsághoz, hogy elfogadja a felhatalmazást, a szabad döntés és távolságtartás, végső soron a kritikai mérlegelés képességét.

JEGYZETEK

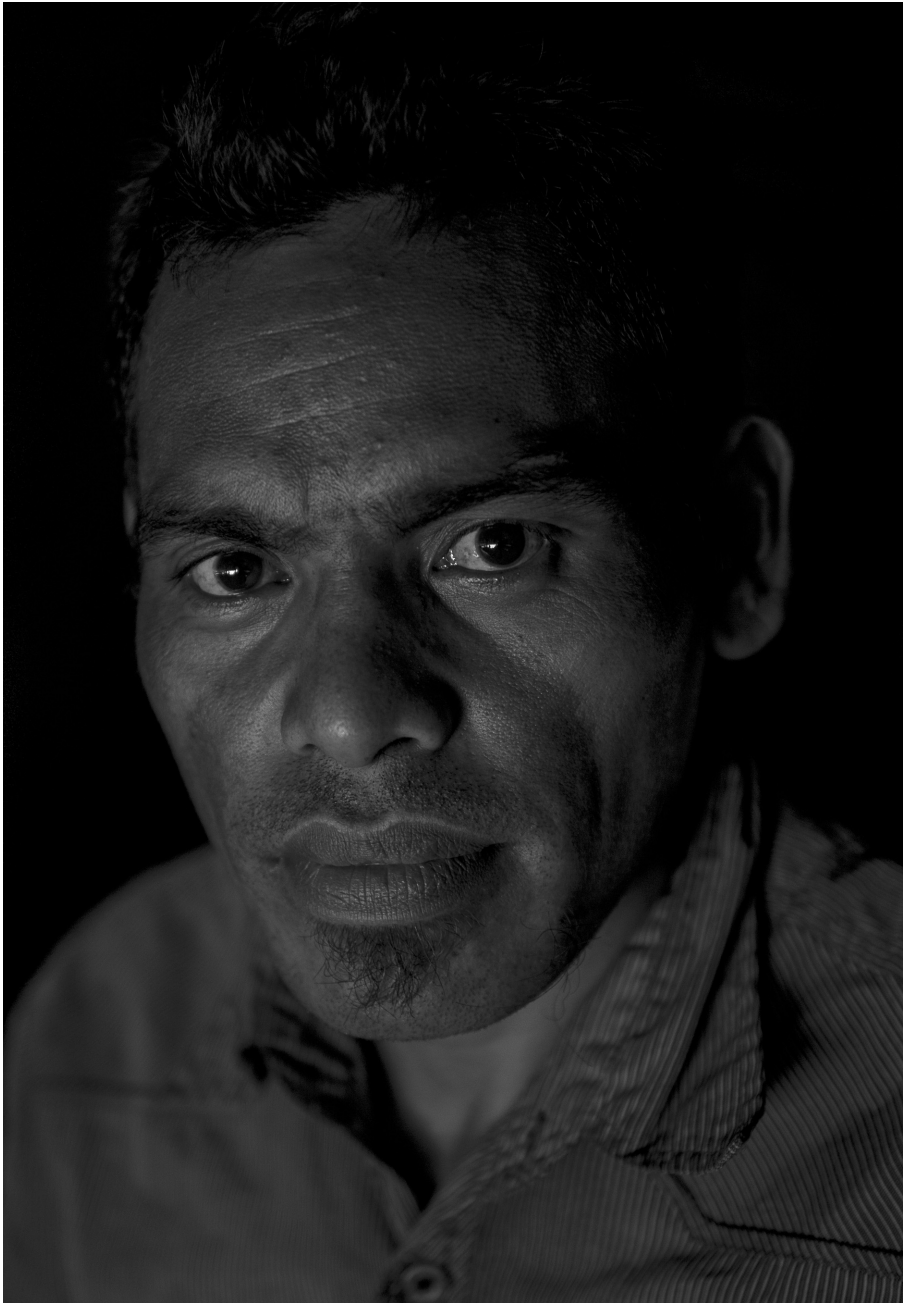
1. Idézi Thomka Beáta: *Regénytapasztalat*. Kijárat kiadó, 2018. 11.
2. 1919 januárjában „22-től 28-ig Részben a strájk miatt részben pedig a Román kormányzó tanács által az előadások betiltva illetve szünetelnek”; 1919 márciusában pedig „Kilin Sándor nevű legény rálőtt egy román katonára”, ami miatt a városban felborult a rend. A betiltás okát a színházi játékkrend piros tollal jegyezte fel: „az előadások szünetelnek”, írják, a „betiltás” szót immár nem használva; a játékkrend a sajtócenzúra elvárásaihoz egyre jobban igazodott.
3. Tompa Andrea: Ami megszakad. In *Színház*, 2013. szeptember (archiválva: <https://szinhaz.net/2013/09/10/tompa-andrea-ami-megszakad/>)
4. Horváth Elek Erdélyi Helikon-beli bírálata: „A magyar színház és a magyar szó élet-halál harcáról azonban ez a kiállítás semmit sem mond, amit még az esetben sem helyeselhetünk, ha a kisebbségi színjátszást külön kiállításban szándékoznak bemutatni. Kolozsvár színjátszásának múltja enélkül csak torzó.” In *Erdélyi Helikon*, 1942/I. 50.
5. Janovics Jenő Archívum, Erdélyi Múzeum Egyesület (JJA 68-as fondjegyzékszám); A cikk címe: *Az erdélyi színpad 23 esztendeje*. Megjelent: Magyar Színészet, III. évfolyam, 8. 1941. augusztus 1.
6. Lásd: Kötő József: *A színházi intézményrendszer Erdélyben a két világháború között*. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00052/kotojosef.htm>.
7. A dokumentum (81/9-es fondjegyzékszám), az Erdélyi Múzeum Egyesület Janovics Jenő archívumában, hat oda nem tartozó oldallal az elején, amely színészekről szól, újrainduló oldalszámozással, cím nélkül) voltaképpen 84 számozott oldalnyi gépirat egy – feltételezések és Janovics közlése alapján – valaha kézíratos naplóból, ma ekképpen agnoszkálva: „Janovics Jenő összefoglalója az 1918 utáni kolozsvári színházi viszonyokról II. g., 90 f.”
8. Dér András filmje Goldschmidt Dénesről, *A szabadság bolond körei*.
9. Ma már nem tenném meg, de amikor Lechner után nyomoztam reménytelenül, néhány orvos Lechnert is felhívtam a telefonkönyvből. Lechner Károlyról ugyan semmit meg nem tudtam, de az orvosdinasztiákról, ami egyébként nagy téma és némiképp bele is fűztem könyvembe, sokat.
10. Itt: <https://leveltar.katolikus.hu/index.htm?https&&leveltar.katolikus.hu/piarista-f.htm>

11. Egy ilyen könyvtorzóval magam is rendelkezem, két fejezetet publikáltam belőle.
12. A fasizmus színpadiassága. In Bertold Brecht *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969. 384–392.
13. Lásd Földényi László elemzését a filmről: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4255.
14. Két évtizede írok színikritikát – vagyis embereket nézek színpadon. Az általuk megtestesített szerepalakokat és az őket eljátszó színészeket. A színikritika feladatának tartom nemcsak e szerepalakok elemzését, de azt a képességet is, hogy megragadja a színész egyediségét. Hiszen nem úgy írunk, hogy valakire pusztán emlékeztessünk, akit az olvasó látott és felidéz, hanem akit szavainkkal is

megképezünk. Megmutatjuk egyediségét, emberi voltát. Húsz év távlatából úgy látom, színészekről, színészi munkáról írni nemcsak szakmai kihívás (szinte minden kritikatanítás legnagyobb kihívása), de remek gyakorlat is annak, aki emberekről kíván írni. Ahogy a festők is teszik: Lucien Freud szobák sarkait és sokat használt padlókat festett meg gyakorlatként, Turner pedig gőzhajókat. Ilyen lehetőség, két évtizeden keresztül, hogy végül is büntetlenül és gyakran még megfizetve is embereket szemléljek, mert ők kiteszik magukat ennek, vagyis felkínálják, sőt egyenesen vágnak rá – aligha adatott volna meg, ha bármi mással foglalkozom.



© Szöllösi Mátyás



© Szöllősi Mátyás