

A VALLÁS SZÍNREVITELE

A vallás és a vallásos élet színpadi ábrázolásának problémái a kortárs izraeli színházban

Bevezetés

A vallásos zsidó hagyomány a hellenizmus korában ismerkedik meg a színházzal és a dráma műfajával. A kor vallásos autoritásai elutasítása egyértelmű és határozott volt: a görög színház lényegénél fogva teljes mértékben ellentétes a judaizmussal. Számukra a politeista kultuszokhoz – főleg Dionüszosz ünnepéhez kötődő – előadások a bálványimádás veszélyét jelentették, a zsidó és a görög világképet összeegyeztethetetlennek látták, és a talmudi bölcsek úgy vélték, hogy a nézők „a csúfolódók székébe ülnek”, semmibe véve a Zsoltárok 1,1 figyelmeztetését, amely szerint: „Boldog a férfi, a ki nem járt gonoszok tanácsán, sem vétkesek útján nem állt, sem csúfolók ülésében nem ül.”

Később mégis megszületik az európai értelemben vett zsidó színház és dráma, sőt, a vallásos gyakorlat is integrálja a színház egy formáját a purimspíleken keresztül. A 19–20. század fordulóján pedig gazdag jiddis, majd héber nyelvű színházi kultúra és drámairodalom jön létre. Izraelben a színház napjainkban is népszerű műfaj, beleértve a művészszínházat éppúgy, mint a szórakoztató színházat vagy a népszínházat, noha ezek közönsége – mint látni fogjuk – gyakran a valláshoz fűződő kapcsolatuk alapján is megoszlik. Egészen sajátos módon pedig egyes vallásos csoportok, irányzatok is integrálják a modern színházi gyakorlatot, Eli Rozik szavaival élve, egyfajta „tangenciális” színházat létrehozva; ilyen a csak nők által nőknek játszott vallásos színház, a vallásos női előadókól álló stand-up duók vagy csoportok léte; illetve a politizáló utcaszínház vagy performanszok jelensége.

Azonban az 1970-es évektől kezdődően a színház komoly konfliktusok tárgyává vált Izraelben a vallásos és a világi csoportok között. A kép persze, miként

1 Peremiczky Szilvia irodalomtörténész, hebraista, habilitált egyetemi docens, Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem, Művelődés- és kultúratörténeti Tanszék; kutató, Goldziher Intézet.

erre majd rámutatok, jóval árnyaltabb, mivel nem két, egymással szembenálló nagy tömbről beszélünk, hanem sokkal inkább egy skáláról, amelynek a két végpontján állnak a világi kultúrát egyértelműen elutasító vallásos csoportok és a teljes mértékben ateistának tekinthető izraeliek. Miközben a vallásos csoportok tagjai közül a világi kultúrától elzárkózó csoportok minden értelemben elutasítják a világi színházat, számos vallásos irányzat tagjai nyitottak vagy nyitottak *lennének* a színházra, ám elfogadhatatlannak tartanak bizonyos típusú darabokat vagy ábrázolásokat, köztük a vallás, a vallásos élet és karakterek színpadi ábrázolását.

Azt mondhatjuk, hogy végeredményben két vita tanúi vagyunk: az első vita a vallást demonizáló világi alkotók és közönség, illetve az ez ellen tiltakozó vallásos csoportok és politika között zajlik; a másik vita pedig a színházat egyik oldalról annak lényegétől fogva minden formájában elutasító, másik oldalról a médiumra egyébként nyitott vallásos irányzatok között. Az utóbbi esetben a vallást negatív színben feltüntető szerzők és darabok a vallásos közönség egy részének szemében degradálnak egy alapvetően elfogadható kulturális médiumot, míg a színházat eleve gyanakvással fogadó vallási csoportok megerősítve látják gyanakvásukat és azt a talmudi véleményt, amely szerint a színházi néző „csúfolódók székébe” ül.

Jelen tanulmányban azt kísérem meg bemutatni, hogy az izraeli színpadokon miként jelenik meg a vallás és a vallásos karakter; és hogy miért és hogyan váltják ki bizonyos ábrázolások a vallásos csoportok és a velük rokonszenvező politika tiltakozását. A színház és a judaizmus kapcsolatának rövid felvázolása után kitérek arra, hogy miként vált az izraeli színház egy meghatározó szegmense a valláskritika, és ezen belül is egy erősen demonizáló olvasat – szó szerinti – színterévé; szinte teljesen átengedve a vallásos életforma árnyaltabb vagy pozitív bemutatását a szórakoztató- vagy népszínháznak.

Végezetül két kérdéscsoportra keresem a választ: az első kérdés, hogy a színház mint médium teljesen elfogadhatatlanná vált-e általában a vallásos irányzatok számára; vagy a hagyomány által engedett módon, de felhasználja a modern színházi teóriákat és technikákat? A második kérdés pedig, amelyre megpróbálok választ adni, hogy a baloldali színház végérvényesen elkötelezte-e magát a valláskritika mellett; vagy léteznek példák az árnyaltabb ábrázolásmódokra, és szándék arra, hogy a vallásos életet közelebb hozzák a vallástól eltávolodott nézőkhöz? Amennyiben pedig a színházi előadás eredményeként a néző pozitívabb képet kezd kialakítani a színházról, akkor továbbra is érvényes-e az a vélemény,

hogy „csúfolódók székében” ül; vagy ebben az esetben az adott színdarab vallásos szempontból már pozitív szerepet tölt-e be?

A judaizmus és a színház

Az ókori görög színház legalább három okból ellentétes volt a Tóra parancsolaival. Az első tilalom, amelyet ez a színházi gyakorlat sértett, a bálványimádás tilalma volt. Mivel a görög színház a különböző görög istenek, főleg Dionüszosz ünnepeihez kötődött, így értelemszerűen mindig fennállt a bálványimádás veszélye. Másodjára, a görög színházban minden szerepet férfiak játszottak, ami sérti azt a tórai tilalmat, amely szerint férfi nem hordhat női ruhát, és nő nem hordhat férfiruhát; harmadjára a görög tragédia világképe ellentétben áll a zsidó vallásos világképpel. Miként *A tragédia halála* című fontos könyvében George Steiner rámutat:

„a tragédia idegen a zsidó életérzéstől. Jób könyvét mindig a tragikus látomás példájaként idézik. De ez a komor példázat a judaizmus szélső határán áll, s a tragédia követelményeivel szemben egy ortodox kéz még ide is beillesztette az igazságszolgáltatás követelményét [...]. Isten jóvátette a szolgájára mért csapásokat, kárpótolta Jóbot szenvedéseieért. *De ahol kárpótlás van, ott igazság van, nem tragédia.* [...] Az Ótestamentumban megörökített háborúk véresei és gyászosok, de nem tragikusak. Vagy igazságosak, vagy igazságtalanok. Izrael seregei diadalmaskodnak, ha engedelmeskedtek Isten akaratának és parancsolatának, s megfutamítják őket, ha megszegték az isteni szövetséget, vagy ha királyai a bálványimádás bűnébe estek.”²

Hasonlóan látja zsidó és görög világkép ütközését Glenda Abramson dél-afrikai irodalom- és színháztörténész is *Modern Hebrew Drama* című, 1979-es munkájában. Abramson rámutat, hogy a görög dráma szereplői az istenekkel és a végzettel harcolnak, és nem ismernek abszolút értékeket – abszolút Jót vagy Rosszat –, ezzel szemben a judaizmus ismeri a megkérdőjelezhetetlen Jó és Rossz fogalmát.³

2 Steiner, George: *A tragédia halála*. (Fordította: Szilágyi Tibor.) Budapest: Európa, 1971. 9–11. (Kiemelés tőlem – P. SZ.)

3 Abramson, Glenda: *Modern Hebrew Drama*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1979. 12.

Végezetül nem tekinthetünk el attól a ténytől sem, hogy a hellenisztikus kultúrával, így a színházzal szembeni ellenérzés a nemzeti függetlenség megnyilvánulása is volt a hódítók kultúrájával szemben. A fentiek értelmében a Talmud szintén szigorú álláspontot képvisel. A Babiloni Talmudban az idegen kultuszokkal foglalkozó Avoda Zara traktátusa így vélekedik:

„Rabbijaink tanítják: nem szabad járni színházakba és cirkuszokba, mert a szórakoztatás ott bálványok imádására van [rendezve]. Rabbi Meir szavai [ezek]. De a bölcsek mondják, hogy ott, ahol ilyen szórakoztatás van, azért tiltottak, mert gyanítható a bálványimádás, és ott, ahol nincs [ilyen szórakoztatás], a csúfolódók székébe való ülés [tilalma] miatt.”⁴

Érdekes párhuzamokat mutat a Talmud véleményével a 18. századi francia filozófus, Jean-Jacques Rousseau is, aki a színházban szintén fenyegető veszélyt látott az erkölcsökre, a nemzeti függetlenségre és identitásra. D’Alembert-nek írt 1758-as levelében azzal utasítja el az enciklopédisták javaslatát a kálvinista Genfben felépülő színházra, hogy az veszélyes és megsemmisítő erővel bírna a genfiek identitására. Rousseau érvei a nemek elkülönítését hangsúlyozó zsidó *mechica* gyakorlatával is párhuzamot mutatnak, amikor arra hivatkozik, hogy a nők és a férfiak „koedukált” színházlátogatása rombolná a nemek elkülönítésére épülő genfi társadalom tradícióit.⁵

A vallásos tilalmak ellenére azonban az ókori zsidóságban is volt egy olyan réteg, amely fogékony volt a hellenisztikus, majd a római kultúrára. Heródes caesareai amfiteátruma – ahol napjainkban rendszeresen tartanak hangversenyeket, koncerteket és színielőadásokat – vagy Ezekielosz *Exagógé* (*Kivonulás*) című drámája egyaránt a színház iránti érdeklődésről tanúskodnak. Ugyanakkor a színház megjelenik a vallásos hagyományban is, a purimkor előadott purimspílek formájában. Igaz, a színház itt egy nagyon speciális helyzetben talál magának helyet, egy olyan ünnepben, amikor a világ a feje tetejére áll (hasonlóan a karneválhoz), és amikor sok minden *micvának*, azaz jócselekedetnek számít, ami máskor szigorúan tilos, beleértve a színjátszást.

Azt is érdemes megemlíteni, hogy minden vallásos rítusnak megvannak a maga dramatizált és színházszerű elemei, így a judaizmusnak is – gondoljunk

⁴ Talmud Bavli/Babiloni Talmud 18b. Fordítás tőlem, PSZ. (NB: minden esetben, amikor nem jelölöm külön a fordító személyét, a fordítás saját munkám.)

⁵ Idézi: Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. (Fordította: Kiss Gabriella.) Pécs: Jelenkor, 2001. 7.

a szédereste „dramaturgiájára”, a négy gyerek által eljátszott szerepekre; és egyes vélemények szerint a Tanakh, a zsidó Biblia néhány szövege is hasonlóságokat mutat a drámával. Eli Rozik 2013-as *Jewish Drama & Theatre. From Rabbinical Intolerance to Secular Liberalism* című könyvében Jób könyvét a „tangenciális zsidó dráma” példajaként említi,⁶ míg Landa 1926-ban írt munkájában (*The Jew in Drama*) azokat a véleményeket idézi, amelyek szerint a dialógusokra épülő *Énekek éneke* voltaképpen drámának tekinthető.⁷

A színház és a dráma mint technika egyáltalán nem idegen tehát a zsidó hagyománytól, ezért tudott magának utat találni. Az integráció akkor valósult meg, amikor sikerült leválasztani a görög-politeista világképtől, és megtalálni számára a megfelelő kontextust. Ilyen kontextus volt a purim ünnepe, vagy egy olyan didaktikus vagy karitatív cél, amely lehetővé tette, hogy a néző elkerülje a „csúfolódók székét”.

A színház használata didaktikus és karitatív célokra a világi színjátszásnál is észrevehető, és nyilvánvalóan a médium legitimizálását is szolgálta. Ezekielosz valószínűsíthetően vagy zsidó olvasói (nézőközönsége?) vallási ismereteit próbálta erősíteni, vagy a nem zsidó nézőknek kívánhatta bemutatni a judaizmust; de a 16–17. század első, modern európai értelemben vett zsidó színjátszása is erősen didaktikus jellegű. Eli Rozik meggyőzően érvel amellett, hogy valójában a görög színház, majd a keresztény és a zsidó színház is a vallás ellenére jött létre; és hogy a keresztény és a zsidó kultúrában megmarad egy ellenséges érzület a vallásos körök részéről, miközben az elfogadás és az integráció szándéka is megjelenik.⁸

A középkorból nemcsak zsidó vándorkomédiásokról, vándorzenészekről, sőt, trubadúrokról és mesterdalnokokról vannak információink, de színdarabokról is. Ilyen írásos emlék a kairói genizában fennmaradt *A koldus menyegzője* című jiddis(!) szöveg vagy az 1382-re datálható, és egy vándorkomédiás repertoárjába tartozó szintén jiddis *Dukász Horant*. A 16–17. századból számos jiddis, ladino, olasz, spanyol, portugál és legalább egy héber darabot ismerünk, Leone de’ Sommi (Jehuda de Sommi da Portaleone, 1525/27–1590/92) 1540 körül írt, צחות בדיוחיתא דקידושין (*Cahut bedihuta dekidusin* – *Eljegyzési komédia*) című drámáját, amely egy midrási történet feldolgozása, és a *commedia dell’arte* és a *commedia erudita* nyomait viseli magán. A szöveg egyik példánya a

6 Rozik, Eli: *Jewish Drama & Theatre. From Rabbinical Intolerance to Secular Liberalism*. Sussex: Sussex Academic Press, 2013. 39–54.

7 Landa, Myer Jack: *The Jew in Drama*. Westminster: P. S. King & Son, 1926. 23.

8 Rozik, 2013. 36.

Kauffmann-gyűjteményben is megtalálható, magát a darabot pedig 1966-ban a Haifai Városi Színház is műsorára tűzte. Leone de' Sommi Mantova nagyhercegének parancsára alapított zsidó színtársulatot, amelynek feladata az udvar szórakoztatása volt, de a midrási témaválasztása arra utal, hogy Leone igyekezett a nem zsidó közönség zsidósággal kapcsolatos ismereteit is formálni, és a zsidóellenes előítéleteket is enyhíteni.

A dráma és a színház felhasználása vallásos-didaktikus célokra a kereszténységben és a zsidóságban belül is kettős szerepet játszhatott. A vallásos autoritások a megfelelő eszközt ismerték fel benne, míg egyes szerzők számára a médium legitimizálásának lehetőségét jelentette. A kereszténység a misztériumdrámákon, a morálisjátékokon és az iskoladramákon keresztül használta a színházat eszközként; a judaizmus pedig különösen a vallásukra visszatérő *conversók*, azaz a 15. század végén áttért spanyol és portugál zsidók és leszármazottaik vallási ismereteinek és identitásuk megerősítésére használta a drámát.

A színház és a dráma ez esetben a vallásos identitás megerősödését szolgálta, hasonlóan majd egyes izraeli vallásos csoportok gyakorlatához. Ebből a szempontból tanulságos a 16–17. századi Amszterdam mint *converso* központ példája. Amszterdamban számos spanyol és portugál *converso* tért vissza a judaizmushoz, élénk intellektuális és kulturális életet hoztak létre, és nagyságát tekintve jelentős, noha esztétikailag csak ritkán kiemelkedő irodalmi korpuszt alkottak meg. Mivel vallási ismereteik gyakran kaotikusak voltak, ami gyakran vívta ki az askenázi rabbik neheztelését, a szefárd és portugál rabbinikus hatóságok igyekeztek minden elhajlást megakadályozni, és komoly szigorral tiltották a színházat is. Így a legtöbb dráma, amelyek zöme az aranykori spanyol dráma hatása alatt született, könyvdráma maradt, esetleg magánházaknál kerülhetett színre, egy-egy esküvőhöz, purimhoz vagy sávuothoz kapcsolódóan.

Azonban Paul de Piña (1575–1634), héber nevén Rechuel Jesurun, egyik drámáját nemcsak, hogy nyilvánosan mutatták be, de egyenesen az amszterdami zsinagógában, 1624-ben, sávuot alkalmával.⁹ Bár a fentiek alapján egy dráma zsinagógái „bemutatója” meghökkentőnek tűnik, a darab minden szempontból megfelel a halakhikus, vallásjogi szabályoknak. A Saul Levi Montera rabbi közreműködésével írt *Diálogo dos montes* (*A hegyek párbeszéde*, innentől: *Párbeszéd*),

9 Boer, Harm den: *La literatura sefardí de Amsterdam*. Alcalá: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes – Universidad de Alcalá, 1996. 307. Lásd még: Litovsky, Haydee: *Sephardic Playwrights of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Amsterdam*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1990.

mellőz minden drámai akciót, a dikció, a párbeszéd pedig teljes mértékben allegorikus. Hét hegy – Sínai, Cion, Hor, Nebo, Gerizim, Carmel és az Olajfák hegye – vitázik, hogy melyik a legfontosabb a judaizmus szempontjából, és érveiket egy-egy prédikációban adják elő.

A másik dráma, amely a vallásos identitást erősítette, Miguel (Levi) de Barrios (1625/1635–1701), 1655 körül született spanyol nyelvű darabja, a *Contra la verdad no hay fuerza* (*Az igazsággal szemben nincs hatalom*) című dráma. De Barrios pedig egy megtörtént eseményt dolgozott fel. 1665. június 29-én Córdobaiban autodafén megégettek három conversót, azzal a váddal, hogy titokban a zsidó vallást gyakorolták, és az ő történetük elevenedik meg a dráma csúcspontján. Az allegorikus dráma az első ismert, kortárs eseményt feldolgozó zsidó dráma, amelynek üzenete: ha a mártírok kínhalált halva is vállalták zsidóságukat, akkor a szabadabb amszterdami közegben különösen elvárható a hagyományok őrzése. Jesurun/de Piña és de Barrios drámái, illetve a *Párbeszéd*ek azt tanúsítják, hogy a halakhának megfelelő keretek között, a judaizmus egyáltalán nem utasította el a tangenciális színház vagy a színházszerű elemek használatát.

A modern héber színház és a judaizmus

A modern héber színház, az izraeli színház közvetlen elődje, intézményi értelemben az egykori orosz birodalomban jött létre. A haszkala, azaz a zsidó felvilágosodás németországi és közép-európai ideológusai próbálkoztak kortárs héber dráma létrehozásával, de ezek a kísérletek elsorvadtak; ezzel szemben a mai Lengyelország, Oroszország és Ukrajna területén a 19. század második felében Łódźban, Varsóban és Białystokban nemcsak drámák születtek, de héber nyelven játszó társulatok is létrejöttek.

Az első igazán komoly kezdeményezés azonban a Nachum Zach által 1917-ben, Moszkvában létrehozott Héber Stúdió, a mai Habima Színház elődje volt, amely Sztanyiszlavszkij védnökségét élvezte, sokat merítve az általa alapított Művész Színház szellemiségéből. A társulat szocialista ideálokat követett, de műsorpolitikája nem volt vallásellenes. Első bemutatójuk és soha meg nem ismételt világsikerük An-Ski vallásos-misztikus *Dybukja* volt, amely a haszid folklór világát mutatja be egy Rómeó és Júlia-történeten keresztül; a társulat tagjai pedig maguk is kötődtek a judaizmushoz, egyfajta cionista köntösben.

Ahogy Emanuel Levy a színház történetét feldolgozó monográfiájában bemutatja, a társulat például péntek este soha nem tartott előadást, helyette kultúrprogramra gyűltek össze: tánccal, énekléssel, héber versekkel, vagy éppen különleges széderestéket tartottak.¹⁰ A társulat jelentős része 1932-ben a brit mandátumi Palesztinában telepedett le, ahol ekkor már létezett néhány színház. Az itteni első próbálkozások 1890-re nyúlnak vissza, ekkor mutatták be karitatív célokból egy jeruzsálemi középiskolában a *Zerubábel* című darabot, Moshe Leib Lienenbaum művét, de a színmű későbbi, felnőttek által játszott fél-professzionális előadása már a hatóságok és a vallási vezetés tiltakozását váltotta ki.

1920-tól kezdődően beszélhetünk a „hivatalos” színházi intézményrendszer kialakulásáról, és 1931-re már három színház működött az országban, köztük a Habima. 1945-ben jön létre a Kameri Színház, 1961-ben a Haifai Városi Színház, és napjainkban ez a három társulat tekinthető az izraeli színházi élet vezető intézményeinek, de mellettük számos kisebb színház, kibucokban működő amatőr társulat is létezik.

A Habima társulata gyorsan felismerte, hogy a stetl-világ kevésbé érdekli a kemény fizikai munkából élő *halucok*at, így igyekeztek megfelelni a helyi igényeknek, és a *halucok* életét bemutató darabokat, illetve nyugati klasszikusok héber fordításait vagy kortárs szórakoztató darabokat tűzték műsorra. A cél ekkor a modern héber kultúra, az izraeli kultúra létrehozása volt, valamint a *szabra* identitás közvetítése és megerősítése. Gady Kaynar 2009-es tanulmányában (*The Quest for Identity: Hebrew Drama & Israeli Theater, 1890–2007*) így fogalmaz:

„a színháznak elsősorban héber nyelvre kellett tanítania az újonnan jötteket, miközben vizuális módon kellett felélesztenie az érzelmi kapcsolatot a bevándorló új zsidó és »hazájának« földje, valamint mitikus, bibliai és történelmi elődei között.”¹¹

Ennek megfelelően az első drámák a *halucok*, a kibucok, a függetlenségi háború hőstörténeteiről szóltak, amelyek a vallást, az ünnepeket legtöbbször cionista értelmezésben mutatták be. A 19. századi első drámákban, drámakísérletekben nem ritka a vallássalenes él, de a brit mandátumi és az Izrael Állam megszületése utáni első évek színházára nem jellemzőek a durva ábrázolások. A szerzők

10 Levy, Emanuel: *The Habima. Israel's National Theater 1917–1977*. New York: Columbia University Press, 1979. 74.

11 Kaynar, Gad: *The Quest for Identity. Hebrew Drama and Israeli Theater 1890–2007. Modern Hebrew Literature*, 2010/5. 24.

szívesen dolgoztak fel vagy aktualizáltak bibliai történeteket is, ilyen drámák például Nissim Aloni Rehoboam király uralkodásáról szóló darabja, az 1953-as *מלך המלך אכור* (*Mindennél kegyetlenebb a király*); Jehuda Amichai drámája, *מסע לנינה* (*Utazás Ninivébe*, 1964); vagy Yigal Mossinzon *בערבות הנגב* (*A Negev pusztaságában*, 1949) című színműve, ami Izsák feláldozásának parafrázisa,¹² de ezek a feldolgozások vagy parafrázisok még aktualizált formájukban sem lépnek ki a hagyományos vallási értelmezési keretekből, vagy legalábbis csak óvatosan kísérleteznek a vallásos alapok újrainterpretálásával.

A színház Izraelben népszerű műfajnak mondható, miként azt Gad Kaynar említett tanulmánya is bemutatja. Kaynar szerint „az izraeliek szeretik a színházat”, és az általa idézett adatok szerint a 2010-es évek elején csak az akkor 350 000 lakosú Tel-Avivban egyetlen este negyven színelőadásra kerül sor.¹³ A közönség nagy része általában középosztálybeli vagy felső középosztálybeli, középkorú, magasan kvalifikált és főleg askenázi gyökerekkel rendelkező, szekuláris néző,¹⁴ de mind a nézők, mind a színészek, alkotók között az utóbbi évtizedekben szeárd, mizrahi zsidók és arabok is feltűntek.

Az egyre radikálisabb valláskritika az izraeli színházban az 1960-as évek végén, de különösen az 1970-es évek elejétől vált fősodorrá. Mint fentebb utaltam rá, a 19. századi első drámakísérletekben is már találkozhatunk vallásellenességgel, és a baloldali cionista értelmiség, így az izraeli baloldali cionizmus is gyakran ambivalens módon viszonyult a valláshoz. Az új cionista emberideál, a *szabra* és a nordaui „muszkлизsidó” szellemében erős ellenszenvet éreztek a diaszpóra hagyományos vallásosságával szemben, olyannyira, hogy a rabbinikus judaizmustól, a Talmudtól is igyekeztek eltávolodni. A cionizmus jobbára a nemzeti történeti keretek között értelmezett bibliai történeteket helyezte előtérbe, és az ünnepeknek is kialakult a cionista értelmezése. Ugyanakkor az izraeli vallásos társadalom nem tekinthető egy egységes tömbnek, a különböző irányzatok között is jelentős különbségek vannak a világi kultúrához fűződő viszonyuk szerint is, és például a vallásos cionizmus messze nem azonos a stejtl vallásosságával.

Dan Urian a *The Judaic Nature of the Israeli Theater* című könyvében egy 1993-as felmérés eredményeit közli, amely szerint a zsidó társadalom 90 százaléka magát cionistának tekinti, vagyis a vallásos csoportok túlnyomó többsége

12 Abramson, Glenda: *Drama and Ideology in Modern Israel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 19.

13 Kaynar, 2010. 23.

14 Abramson, 1998. 11.

is azonosul a cionizmussal. 2 százalék nem-cionista ultraortodox, 3 százalék cionista ultraortodox, 9 százaléka vallásos cionista, 36 százalék tradicionális hagyományörző, de kisebb-nagyobb mértékben tartja a vallási előírásokat, 4 százalék konzervatív vagy reform, 45 százalék világi, egyik vallásos irányzathoz sem tartozó. 15–16 százalék a teljesen szekuláris és a legszigorúbban vallásos réteg aránya is.¹⁵ Tehát a társadalomban mintegy 15–16 százalék azoknak a világiaknak az aránya, akik teljesen elutasítják a vallást, és akik mintegy egyharmadát teszik ki a 45 százaléknyi, magukat egyetlen vallásos csoport tagjaként sem azonosító világi izraelieknek; illetve szintén 15–16 százalékra tehető a legszigorúbb vallási hagyományokat követő izraeliek száma, akik nagy valószínűséggel nem jöhetnek szóba színházlátogató közönségként.

Els Van Diggele magyarul is olvasható könyvében (*Egy nép, amely külön lakik*) 1992-es és 1999-es felmérésekkel dolgozik, amelyek alapján az izraeli zsidó társadalom 14 százaléka vallja magát *haredinek*, azaz szigorúan vallásosnak, 24 százalék *datinak* (nagyértékben vallásosnak, gyakori fordítás szerint modern ortodoxnak), 40 százalék valamennyire vallásgyakorlónak (*maszorti*) és 20 százalék nem hívőnek, *hiloninak*.¹⁶ Érdemes megjegyezni, hogy a *hiloni* népesség egy része is betart bizonyos vallási szokásokat, de általában bírálják az ortodox rabbínátus szerepét, például a polgári házasság és válás hiányát. A Pew Research Center 2016-os adatai szerint a zsidó népesség 9 százalékát teszik ki a *haredik*, a *datik* 13 százalékos arányt képviselnek, a hagyományörző *maszorti* csoport aránya 29 százalékra tehető, a *hiloni*, azaz világi népességé 39 százalékra.¹⁷

Az Izraeli Statisztikai Hivatal adatai szerint 2016 végén a zsidó lakosság 45 százaléka világinak (*hiloni*), 26 százaléka *maszortinak*, 16 százaléka nagyon vallásosnak (*dati meod*), 14 százaléka pedig *haredinek* vallotta magát.¹⁸ A Zsidó Világkongresszus honlapja alapján pedig 2020-ban az izraeli zsidók 25 százaléka azt nyilatkozta, hogy hetente, 30 százalékuk azt, hogy ritkán jár zsinagógába; és 51

15 Urian, Dan: *The Judaic Nature of Israeli Theatre. A Search for Identity*. London: Harwood Academic Publishers, 2000. 5.

16 Van Diggele, Els: *Egy nép, amely külön lakik*. (Fordította: Wekerle Szabolcs.) Budapest: HVG Könyvek, 2000. 20.

17 Israel's Religiously Divided Society. *Pew Research Center*, March 8, 2016., <https://www.pewresearch.org/religion/2016/03/08/israels-religiously-divided-society/>

18 Religion and Self-Definition of Extent of Religiosity. Selected Data from the Society in Israel. Report No. 10, *Central Bureau of Statistics*, https://www.cbs.gov.il/he/mediarelease/DocLib/2018/195/32_18_195b.pdf

százaléka azt mondta, hogy bizonyos mértékig tartja a vallást.¹⁹ A különböző felmérések kategóriái között természetesen vannak különbségek, például a reform- vagy a konzervatív judaizmus csak Urian adataiban szerepel külön csoportként, a magukat ezen irányzatokhoz tartozó izraeliek a többi felmérésben más kategóriába tartozhatnak.

A fentiek alapján tehát nem beszélhetünk arról, hogy a világi kultúrára csak a *hiloni* népesség lenne nyitott, így feltételezhetjük, hogy az izraeli színház közönségét sem csak vallástalan nézők teszik ki; a magát *maszortiként* és a *hiloniként* meghatározó népességből kerülhet ki a színházba járók többsége, de a magát *datinak* vallók egy része is nyitott lehet a színházra valamilyen formában. Azt sem jelenthetjük ki, hogy a vallásellenes ábrázolás csak a vallásos nézők kritikáját vívja ki – ahogyan azt sem, hogy ez a réteg minden valláskritikát vagy a vallásos karakterek negatív ábrázolását *ab ovo* elutasítaná.

Ugyanígy, túl egyszerű lenne jobboldal és baloldal szembenállítására redukálni a vallás ábrázolásával kapcsolatos vitákat. Vitathatatlan azonban, hogy a jom kipur-i háborút követő politikai-társadalmi változások – a jobboldal előretörése, a vallásos népesség arányának növekedése, önértékvényesítő képességük megerősödése és a jobboldal szövetsége a vallásos csoportokkal – radikalizálta a vallástól mindig is tartózkodó baloldalt. Abramson szerint az öltözködésében, életmódjában jól felismerhetően az ortodox életformát képviselő „fekete ortodoxia” azt a zsidó sztereotípiát jelenti a baloldal számára, amellyel fél azonosulni.²⁰

Ebben a folyamatban nagy szerepet játszott az a tény is, hogy az első évtizedek mítoszképző és identitásépítő folyamatát a mítoszrombolás és az identitás megkérdőjelezésének időszaka váltotta fel a művészetekben, és a hetvenes években fellépő új alkotógeneráció a cionizmus alapmítoszait elkezdte újra értelmezni vagy éppen radikálisan kifordítani eredeti kontextusából. Ezáltal a színház egy része a radikális baloldal szócsövénévé vált, és az erősen politikus, didaktikus üzenetet közvetítő színművek vagy a klasszikusok ilyen értelemben vett átértelmezései gyakran vezettek a jobboldal támadásaihoz.²¹ Az említett Abramson azonban arra is emlékeztet, hogy a jobboldali izraeli politika gyakran hajlamos volt egyfajta anti-intellektuális attitűdöt követni, és elzárkózni a kreatív művészetektől,²²

19 Demography. *World Jewish Congress*, <https://www.worldjewishcongress.org/en/about/communities/IL>

20 Abramson, 1998. 136.

21 Részletesen lásd Peremiczky Szilvia: *Zsidó dráma, színház és identitás*. Budapest: Ráció, 2020. 277–306.

22 Abramson, 1998. 38.

ami azt is jelenti, hogy tovább szűkült az a spektrum, amely a vallásosságot érték-ként tudta volna bemutatni.

Ez a hozzáállás csak az ezredfordulón kezdett némileg megváltozni, amikor egyes vallásos csoportok elkezdték felismerni a színházi médiumban rejlő lehetőségeket. A folyamat három fő okra vezethető vissza, részint arra, hogy a vallásos csoportok és a velük szimpatizáló politikai erők egyre nagyobb szerepet kezdtek játszani a közéletben, ahol az olyan tangenciális színházi megnyilvánulásokat, mint az utcaszínház, a performance-ok, a flash mob eszközei egyre gyakrabban használták. Másfelől, a kilencvenes évektől kezdődően az izraeli színház, film és szórakoztatóipar számos jelentős alakja lett *baal tsuva/bat tsusva*, azaz vált vallásossá, mint például az izraeli film és színház egykori fenegyereke, Uri Zohar (1935–2022), aki videókon terjesztett prédikációiban professzionális módon alkalmazta a legkülönbözőbb előadói technikákat és vallásos témájú dokumentumfilmeket is készített. Harmadsorban pedig egy ellentétes folyamatot is megfigyelhetünk az ezredfordulón: vallásos alkotók és előadók jelentek meg az előadóművészetekben, mint például a színházi életben a drámaíró-stand up előadó Hadar Galron (1970), akik a közönség számára valamilyen módon autentikus vallásos képet közvetítenek.

A fenti folyamatok következménye a vallásosság, a vallásos karakterek ábrázolásainak alakulása az izraeli színpadokon. A hetvenes évektől kezdődően a politikus baloldali színház már az Izrael jövőjét fenyegető veszélyként kezdte bemutatni a vallást, ami gyakran démonizáló ábrázolásmóddhoz vezetett, de az ezredfordulót követően már árnyaltabb ábrázolásmóddal is találkozunk. Mielőtt azonban néhány példán keresztül bemutatnám az imént vázolt folyamatokat, röviden kitérnék a szórakoztató színház attitűdjére, valamint a vallásos színház jelenségére.

Miközben a fősodor színháza egyre negatívabb formában mutatta be a vallást és a vallási karaktereket, illetve a vallásos és világi társadalom ellentéteit és konfliktusait áthidalhatatlannak tartotta, a szórakoztató színpadokon számos példát találunk olyan színművekre, amelyekben a vallást pozitív módon ábrázolják és/vagy feloldhatóak a konfliktusok. A színházra nyitott vallásos közönség jelentős része így átpárolt a szórakoztató vagy a népszínház műfajai felé, amely ráértett a „piaci részre”, azaz a vallásos életforma, a bibliai történetek egyfajta vallásos értelmezése iránti igényre, és magához vonzotta ezt a közönséget. Az olyan társulatok, mint például a csak nőkből álló, 1982-ben alakult Jeruzsálemi Színtársulat, a talmudi, midrási történetek vagy Agnon történeteinek dramatizálásával

a vallásos irodalom és a vallás árnyalt ábrázolására tesznek kísérletet. A Jeruzsálemi Színtársulat (Jerusalem Theatre Company, JTC) alkotói között vallásos és szekuláris háttérű művészeket egyaránt találunk, darabjaikkal a judaizmus női olvasatát mutatják be ismert és kevésbé ismert bibliai és talmudi nőalakok színre állításával és új értelmezésével.

A vallás pozitív ábrázolására és a konfliktusok feloldási kísérletére a két legismertebb példa Efraim Kishon (1924–2005) színháza, mindenekelőtt *ההתנחלות* (*A házasságlevél*) című darabja, illetve Dan Almagor *ישעיהו ה' (Jámbor ember volt, 1968)* című zenés darabja. Kishon „konstruktív szatírái” már a kvázi műfaji megjelölésben is magukban rejtik a konstruktivizmus, azaz a megoldás szándékát. Az izraeli társadalom különböző csoportjait – mint például askenázi, mizrahi/szefárd; vagy vallásos, vallástalan/világi – nem lövészárkokban szembenálló feleknek látja, hanem esendő embereknek; konfliktusaikat nem soha fel nem oldható ellentétként mutatja be, hanem emberi magatartásoktól függő, megoldható helyzeteknek. Kishon mindenkit megcsipked, vallásos és világi szereplőit is, de álmaikat és értékeiket tisztelettel kezeli. Almagor zenés darabja pedig a hatványnyolcas hippimozgalmak világát ötvözte a haszidizmussal, talán az akkoriban Izraelben is egyre divatosabbá váló hinduizmus, buddhizmus és egyéb távol-keleti kultuszok ellensúlyozására. A *Jámbor ember volt* a musicalek és a haszidizmus ötvözete; a színészek kordbárony nadrágot és divatos afrofrizurákat vagy Bob Dylan-frizurákat hordtak.²³

Sajátos és új fejleménynek tekinthető a vallásos színjátszás megjelenése; amely értelemszerűen sok szempontból eltér a világi gyakorlattól. A vallásos női színháznak például csak női „színészei” és nézői vannak; és a judaizmus színházzal kapcsolatos attitűdjeihez visszanyúlva gyakran didaktikus vagy modernebb drámapszichológiai és drámapedagógiai célokat szolgálnak. A vallásos női stand-up minden akciót nélkülöző, csak dikcióra támaszkodó jellege halakhikusan is elfogadható, míg az utcaszínház vagy a flash mob egyértelműen politikai megnyilvánulásokhoz (például tüntetésekhez) kapcsolódik. Ezek között a tangenciális színházi reprezentációk között a legszínházszerűbb az 1994-ben Ofra településen létrehozott Szamáriai Községi Színház, amely Zippora Luria vezetésével csak nőknek szól, csak nők által, és a színpadi akciókat teljesen mellőzve. Luria eredendően maga is színházrendező és színkritikus, aki a legfrissebb színházi gondolkodást ötvözte a vallásos hagyományokkal.

23 Urian, 2000. 47–48.

Míg Luria közösségi színháza kívülről viszi be a színházat egy zárt vallásos közösségbe, addig a vallásos női stand-up-előadók kilépnek a világba, és a szekuláris közönség oktatására használnak színházszerű elemeket. A *בידור כהלכה* (*Bidur KeHalakha*, szójáték: *Szórakoz[tat]ás annak rendje-módja szerint* vagy *Szórakoz[tat]ás a halakha szerint*) formáció már nevében is konkrétan a vallásos életre utal.²⁴ Vallásos elkötelezettségüket ezek a csoportok azzal is hangsúlyozzák, hogy nyomatékosan kommunikálják: rabbinikus engedéllyel működnek, mint például az említett Szamáriai Női Községi színház vagy a Noya Shuster és Nurit Hadar által alkotott stand-up comedy duó is. Végezetül az olyan csoportok, mint az Efrat településen élő Nadia Matar csoportja az utcaszínház eszközt, az utcát használta színpadként.

Negatív vallásábrázolások

A vallás és a vallásos karakterek negatív ábrázolására már a haszkala, azaz a zsidó felvilágosodás kezdeti éveiből tudunk példát. 1794-ből maradt fent Molière *Tartuffe*-jének egyik első átírata, amelyben a címszereplő egy ortodox zsidó volt. Azóta a *Tartuffe* a vallásellenesség egyfajta szimbólumává vált, amelyben a képmutatás mindig a vallásos zsidó karakterével kapcsolódik össze,²⁵ és más klasszikus darabok aktualizált színrevitelekor is gyakori a főszereplők vallásos, főleg ortodox karakterekkel való azonosítása és negatív ábrázolása, mint például Shakespeare *A velencei kalmár* című drámájának 1994-es előadása, amelyben Shylock egy vallásos cionista telepes Ciszjordániában, és ábrázolása számos antiszemita sztereotípiát felvonultat.²⁶

Azonban a modern héber színházban egészen az 1970-es évekig ez a fajta ábrázolásmód inkább csak a színházi élet peremén volt jelen, amikor is bekerült a fősodorba. A fentebb jelzett okok – a jobboldali politika, a vallásos csoportok megerősödése a közéletben, a mítoszrombolás szándéka – voltak azok, amelyek következtében a vallásos élet színre állítása az izraeli színház baloldali szegmensében olyannyira meghatározóvá vált, hogy a vallásos csoportok gyakran azzal gúnyolódnak, hogy a színház a baloldal egyfajta vallása. Ellenérzésüket különösen a vallásos történetek radikális újraértelmezése, illetve a vallásos életforma és

²⁴ Urian, 2000. 87.

²⁵ Urian, 2000. 24–29.

²⁶ Abramson, 1998. 140–144.

karakterek démonizáló bemutatása vívta ki. A bibliai történetek újraértelmezése vagy aktualizálása önmagában nem szükségszerűen váltja ki a vallásos csoportok tiltakozását, ahogyan Missenzon, Amichai vagy Aloni említett darabjai esetében sem láttuk, és még a radikálisabbnak számító feminista értelmezések – ahogyan Rina Yerushalmi 1996-os Jifta-olvasata – sem feltétlenül lépik át az ingerküszöböt, annak ellenére, hogy az általa patriarchálisnak tartott hagyományos értelmezéseket kérdőjelezi meg.²⁷

Az olyan művek és színre állításuk viszont, mint Henoah Levinnek (1943–1999), az izraeli színház Magyarországon is ismert egyik *enfant terrible*-jének Jób-adaptációja, ezzel szemben már komoly kritikákat váltott ki. Levin metafizikai vagy mitikus drámáiban számos bibliai történetet dolgozott fel, a kereszténység alaptörténeteit is, de gyakran a hagyományos értelmezésükkel ellentétes módon, és az Antonin Artaud-i „kegyetlen színház” módszereit használva erőszakos képekkel és nyers ingerekkel. Az izraeli színház másik ellentmondásos, a magyar közönség számára szintén nem ismeretlen szerzőjének, Joshua Sobolnak (1939) *סינדרום ירושלים* (*Jeruzsálem-szindróma*, 1982), *סטטוס קוו ואדיס* (*Status Quo Vadis*, 1973) és *חזרים בתשובה* (*Megtérés*, 1977) című darabjai már szinte apokaliptikus képekkel írják le a vallásosság növekedését a társadalomban.²⁸ Az egyik legnagyobb botrányt és politikai vihart azonban Yigal Even-Or 1993-ban bemutatott *Fleischer* című drámája okozta. Michael Eytan, a Kneszet egyik képviselője a darab kapcsán úgy nyilatkozott, hogy ha bizonyos kifejezésekben az „ortodox” szót az „arab” szóval cserélnék fel „[akkor] mennyekig erő hangoz tiltakozás támadna és a darab nem lett volna képes még az első előadásánál sem tovább jutni”.²⁹

A vallás és az álszentség összekapcsolódására a Magyarországon is játszott drámák közül a legismertebb példa Sobol *Gettó* című drámája. Az eredetileg 1984-ben bemutatott dokumentumdrámát, egy trilógia első darabját, Magyarországon 1990-ben a Madách Színház, 2010-ben a Pécsi Nemzeti Színház mutatta be, 2014-ben pedig két alkalommal volt látható a Vígszínházban a Kamari Színház vendégjátékában. A dráma a vilnai gettósínház tragédiáját meséli el, elsődlegesen a gettó könyvtárosának, Herman Kruknek a naplója alapján, kiegészítve más dokumentumokkal.

27 Rozik, 2013. 226–239.

28 Urian, 2000. 32., 132.; Abramson, 1998. 118–124.

29 Abramson, 1998. 133.

Vilnius évszázadokon át kiemelkedő vallási központ volt, jesivái és rabbijai az askenázi világban hatalmas presztízsnak örvendtek. Azonban a vallásos Vilnius csak két vallásos szereplő személyében jelenik meg a drámában. Az egyik vallásos karakter, a rabbi, mindössze egy talmudi vélemény idézésének erejéig bukkan fel, inkább absztrakcióként; az egyetlen hús-vér karakter pedig egy haszid zsidó, aki egyértelműen negatív karakter, babonás szélhámós, aki kabbalisztikus misztikával, gemátriával, sőt, jóslással próbál pénzt szerezni és túlélni.

Noha a *Gettó* vallásábrázolása lényegesen kevésbé radikális, mint Sobol és a fentebb említett szerzők botrányt okozó darabjainak esetében, a haszid karakter megjelenítése mégis tanulságos. Amennyiben ugyanis a szerző egy kiemelkedően gazdag vallási hagyományokkal rendelkező város közösségeit egyetlen, negatívan ábrázolt karakteren keresztül reprezentálja, akkor aligha beszélhetünk kiegyensúlyozott ábrázolásmódról. A reprezentáció ez esetben mindenképpen ideologikus és torzító, amellet, hogy művészi szempontból is kifogásolható.

Az ilyen típusú előadások ábrázolásmódjához képest jelentős különbséget mutat egy másik, Magyarországon is nagy sikert aratott dráma, Hadar Galron *Mikve* című darabja, amit a 2005-ös ősbemutató után számos országban műsorra tűztek, Magyarországon 2010-től tíz éven át szerepelt a Vígszínház – Pesti Színház műsorán, majd 2015-ben a tatabányai Jászai Mari Színházban, 2020-ban a székesfehérvári Vörösmarty Színházban is bemutatták. Miközben a darab címe és színtere halakhikus szempontból súlyos kérdéseket vet fel, a vallásos karakterek és életforma árnyalt ábrázolásmódja komoly elmozdulás a démonizáló és a vallást a képmutatással azonosító drámák sorától, és bizonyos értelemben képes hidat építeni a világi közönség és a vallásos társadalom között, amennyiben az előző számára olyan élethelyzeteket és karaktereket mutat be, amelyek ismerősek számára, és amelyekkel azonosulni tud.

A szerző maga is ismeri ezt a világot, mivel egy londoni ortodox családban született, és változatlanul vallásos életformát folytat. Író, színész, stand-up-előadó, dalszerző, a népszerű szefárd énekes, Yehoram Gaonnal is együtt dolgozott egy musicalen, de tagja volt a Bidur KeHallakha stand-up-formációnak is. Első önálló szatirikus stand-up-darabját, a *Pulsát*, amely Istenhez fűződő bonyolult viszonyáról, nők és vallás kapcsolatáról szól, a vallási autoritások nem javasolták híveik számára, ennek ellenére számos (ultra)ortodox nézője volt.

A *Mikve* színtere egy vallásos rituális fürdő, a judaizmus legintimebb közege. Léteznek mikvék férfiaknak, nőknek, sőt, a rituálisan tisztátalanná vált edények megtisztítására is mikvék; a dráma egy női mikvében játszódik. A mikvében a

nők a menstruációjukat követően – hét nappal a vérzés megszűnte után –, esküvőjük előtt, gyermekszülés után, illetve betérésükkor merítkeznek meg. A menstruáció (nida) alatt és utána hét napig tilos a házaselet, és csak azt követően válik engedélyezetté, hogy a nő mikvében alámerítkezik naplemente után. A mikve és az alámerülés felügyeletét a *balanitok*, a felügyelőasszonyok végzik, akik erre csak egy komolyabb tanfolyam után válhatnak méltóvá; a „kóser, kóser, kóser” szavakkal ők igazolják a rituális tisztaságot. A mikve, a rituális fürdő, a vallási tisztaságot szolgálja, halakhikus alapjait a Lev 15,1–33 és Lev 18,19 soraiban találhatjuk: „Nőhöz tisztulásának tisztátlanságában ne közeledj, hogy fölfedd szemérmét.”³⁰

A történet egy izraeli vallásos közösségben játszódik, szereplője nyolc, különböző korú és társadalmi helyzetű nő, 12–60 éves kor között. A drámai szituáció akkor bontakozik ki, amikor a *balanit* új segédje, Shira, bántalmazás nyomait veszi észre Hedván, a közösség egyik tekintélyes tagjának és politikusnak a feleségén, és kiderül, hogy 12 éves kislánya is gyakran szenved el bántalmazásokat. Shira barátainál rejtje el Hedvát, de a férj rájuk talál, ezért a nő a mikvébe menekül, amit körbevesznek a vallási rendőrség emberei, azt követelve, hogy adják ki az „engedetlen feleséget”. Az ott tartózkodó nőket Shira meggyőzi, hogy segítsenek Hedvának, és mozgósítják a közösség tagjait, akik megindulnak Hedva megsegítésére. A dráma azonban mégis tragédiával, a boldogtalan házasságban élő, titokban másba szerelmes Tehilla öngyilkosságával zárul.

Vallásos szemszögből nézve számos halakhikus probléma merül fel, mindekelőtt az a tény, hogy a mikve világát nyitja meg a nézők felé. A mikve mindig eldugott helyen található, elrejtve az esetleges kíváncsi tekintetek elől, ahova a nők időpontra mennek, és sohasem találkozhatnak. A mű alapszituációja így a valóságban nem állhatna elő, amivel természetesen az ortodox családban született szerző tisztában van, nyilvánvaló, hogy a dramaturgiai változtatás oka, hogy előállhasson a megfelelő drámai szituáció, amelyben a dráma kibontakozik. A darab Bécsy Tamás tipológiája alapján konfliktusos drámának tekinthető, amelyben a konfliktus az erkölcsi alapot képviselő főszereplő és ellenfele között bontakozik ki, amikor az ellenfél valamely tetteivel megsérti az erkölcsi alapot, létrehozva a drámai szituációt, amelyben a főszereplő nem tud élni. A konfliktus oka rendszertől egy olyan probléma, ami az adott korban az élet fókuszában van. Végül

30 Vajjikra/Lev 18,19, Izraelita Magyar Irodalmi Társulat.

a főszereplő eléri célját, megszünteti az ellenfél által kiváltott helyzetet, és ez az egész közösségre hatással van.³¹

Bécsy az *Antigonén* keresztül mutatja be ezt a drámatípust, amely kritériumainak a *Mikve* is megfelel, és miként Antigoné is transzcendens érvekkel figyelmeztet a holtak eltemetésének kötelességére, úgy Shira is a judaizmus parancsolatai alapján utasítja el a családon belüli erőszakot. Fellépésének eredményeképpen a közösség szembefordul a nagyhatalmú politikussal, tehát eléri célját, és megváltoztatja a közösség életét, és ennek során nem kérdőjelezi meg a közösség vallásos alapértékeit, hanem inkább megerősíti.

A dráma úgy állít színpadra egy vallásos közegben játszódó történetet, hogy annak szinte minden karaktere és problémája ismerős a világi közönségnek is. A családi erőszak, a bántalmazott nő és bántalmazó férje, aki egyúttal befolyásos politikus; a gyermektelenséggel küzdő házaspár; az intrikus; a szülés utáni depresszióval küszködő anya, de még a másba szerelmes és boldogtalan házasságban élő nő problémája ugyanúgy része a világi mindennapoknak is, még ha a vallásos közösségben más lehetőségek adódtak is az ezekkel való megküzdésre. Galron ugyanakkor nem rejt el kritikáját azokkal a helyzetekkel kapcsolatban, amelyekben a közösség szabályrendszerét látja a problémák forrásának vagy megoldásuk akadályának, de kritikája éppen a judaizmus törvényeire hivatkozik, a darab rezonőrén, Shirán keresztül. A dráma szereplői pedig árnyalt figurák, akikkel a néző képes együttérezni és azonosulni – a darab végére még az intrikussal is, megismerve személyes problémáit –, és a vallást értékként mutatja be.

Ezen a ponton szükséges kitérnünk arra a tényre is, hogy egy dráma színpadra állítása, a rendezői koncepció ellenkezik a szerző intencióival, miként a *Mikve* esetében is megtörtént. Galron kritizálta a prágai bemutatót, mert nem tudta elfogadni a színésznők ruhátlan szereplését,³² és a budapesti bemutató bizonyos elemei is – egyes jelmezek vagy Tehila öngyilkossága, amelyet *talit*-ba, azaz imasálba burkolódzva követ el – Galron prágai bemutatóval kapcsolatos kritikája alapján szembe mehettek vallásos meggyőződésével. Ugyanakkor, Galron számára az nem volt problematikus, hogy egy mikvét mutasson be a színpadon, amivel kapcsolatban 2010-ben így nyilatkozott:

31 Bécsy Tamás: *A dráma-modellek és a mai dráma*, Pécs, 1970. (Különlenyomat a *Jelenkor* 1970/5–10. számaiból). 4.

32 Szabó G. László: Nyolc nő intim helyzetben. *ujszó.com*, 2010. szeptember 4., <https://ujszo.com/kultura/nyolc-no-intim-helyzetben>

„[...] nem gondolom, hogy bármi szentségtől is megfosztottam volna a mikvét azzal, hogy a színpadra vittem. Éppen ellenkezőleg – az alámerülés szépsége teljes egészében be van mutatva, a darab gyönyörű díszletein és színpadképén keresztül.”³³

Galron vallásos identitásától nem idegen a világi kultúra, a színház, és emellett bizonyos tabuk bemutatásától sem zárkózik el, részint azzal a céllal, hogy közelebb vigye a vallásos emberek mindennapjait a világi közönséghez. Ezt szolgálják a dráma karakterei is, akik a legkülönbözőbb vallásos identitásokat képviselik, és akik között a közönség számára rokonszenves vagy éppen elítélendő karakterek egyaránt vannak. A *hiloni* identitás képviselője az énekesnő, Miki, aki *baal tsuvává* vált férje miatt kezd a mikvébe járni. A férj nem szerepel a darabban, de amikor elutasítja, hogy kiálljon Hedva mellett, a nézők szemében negatív figurává válik. Miki pedig, aki *am-haarec* (a vallási szokásokban járatlan) faragatlanságával csodálkozik rá a közösség szabályaira, a darab humorforrása, de egyfajta udvari bolond szerepet is betölt. A főszereplő Shira gyerekként, édesanyjával együtt lett *bat tsuva*, és a végén ugyanúgy nem számíthat férje támogatására, ahogyan Miki sem. Ellenfele, Hedva férje – aki nem jelenik meg a színpadon – viszont valószínűleg a közösségben született, ahogyan Sosana, a *balanit*, az intrikus Hindi, Hedva és kamaszlánya, az egyszerű családba tartozó Eszti, valamint Tehila.

Sosana, Hedva és kislánya, Hindi, Eszti és Tehila a szigorú hagyományörzést képviselik, de mindegyiküknek megvan a saját arca és története, nem leegyszerűsített, papírmásé figurák. Sosana és Eszti férjei szintén nem jelennek meg a színen, de a történet végén kiállnak feleségeik és Hedva ügye mellett, miközben vallásos identitásuk nem sérül. Sosana lánya, Rachel sem szerepel a drámában, ő képviseli az eltávolodást a vallástól, de jelleméről semmit nem tudunk meg. Végezetül meg kell említeni a dráma szintén „láthatatlan” szereplőit, a közösség tagjait, akik végül a nők segítségére indulnak, köztük a rebecent. Az árnyalt karakterek és a vallásos életforma szintén árnyalt, autentikus ábrázolása képes a világi közönség vallással kapcsolatos attitűdjeit megváltoztatni, és ezáltal talán a dialógus esélyei is javulnak.

33 Markowitz, Joel: Playwright Hadar Galron on Mikveh. *DC Theatre Scene*, May 20, 2010, <http://dctheatrescene.com/2010/05/20/playwright-hadar-galron-on-mikveh/>

A csúfolódók széke (?)

A tanulmány elején feltett fő kérdésem az volt, hogy a színházi néző vallásos szemszögből nézve valóban a „csúfolódók székében” ül-e; vagy csak bizonyos típusú ábrázolások – esetünkben a vallásos életmód és karakterek ábrázolása – elfogadhatatlanok? Láttuk, hogy a judaizmus és a színház viszonya kezdetektől fogva bonyolult, de végül a színjátszás nemcsak a világi közegben találta meg a maga helyét, hanem a vallásban is: először a feje tetejére állított purimi világi szimbólumaként; majd egyfajta drámapedagógiai és -pszichológiai eszközként a halakhikus szabályoknak megfelelő közösségi női színházban, a tangentalisnak tekinthető stand-up műfajában, illetve az utcaszínházban.

A világi kultúrára nyitott vallásos közönség pedig bizonyos mértékig a valláskritikát is elfogadja, de elfordul a radikálisan vallásellenes színháztól, és a szórakoztató- vagy népszínház műfajai és előadásai felé fordul. A vallásos csoportok és a velük szövetségben álló jobboldali politika egyes darabok és előadások ellen tiltakoznak, köztük a sértőnek tartott vallásábrázolások ellen, de a kritikákkal gyakran a nem vallásos, világi nézők vagy kritika is egyetért, ami egyébként a tanulmányomban többször idézett dráma- és színháztörténész Glenda Abramson véleményében is gyakran megfigyelhető. Más esetekben pedig maguk a vallásos közösségek tagjai sem értenek egyet egyes rabbinikus autoritásokkal, ahogyan ezt Galron *Pulsá*jának esetében láttuk.

A vallásos hagyomány nézőpontja tehát korántsem egységes, miként azt a zsidó hagyomány egészénél tapasztaljuk. Bizonyos ortodox csoportok valószínűsíthetőn a „csúfolódók székét” látják a színházi zsöllyében. Mások számára csak a világi színház egyes jellemzői – például a mechica hiánya – elfogadhatatlanok, de hasznos eszközként tekintenek a színházra, ha a zsöllye nézői és a színjátszók egyaránt csak nők, ha az illem szabályai nem sérülnek, és ha a darab didaktikus célokat szolgál. Végezetül pedig a világi kultúra iránt érdeklődő vallásos nézők nem „csúfolódóként ülnek” a zsöllyében, hanem azért, hogy emberi gyengeségekkel és konfliktusaikkal szembesüljenek a színpadon.