

# SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2021 • június

LIV. évfolyam, 6. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök).  
Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Rádai Andrea, Schuller Gabriella (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

## SZÍNHÁZ ÉS ÖKOLÓGIA

- 2 Kricsfalusi Beatrix: Fenntartható színház  
4 Lázaro Gabino Rodríguez nyílt levele Jérôme Belhez  
9 Kovács Bea: Zöld út  
*Bizonyítékok a fenntartható színház létezésére*  
12 Török Ákos: Ökolábnym vs. alkotói szabadság  
*Mit gondol a magyar színház a fenntarthatóságról?*  
18 Varga Anikó: Szeméthegek, műanyagtengerek  
*Reprezentáció és ökokritika*

## RENDEZŐPORTRÉ

- 21 Urbán Balázs: Ideák az időben  
*Sardar Tagirovsky rendezései 2017 és 2020 között*

## ZSIDÓ SZÍNHÁZ

- 25 Rachel Merrill Moss: Tóbiás a Negyvenkettedik utcában  
*Zsidó színházak New Yorkban: múlt és jelen*  
28 Oana Stoica: Identitáskultúra és hagyomány  
*A bukaresti Állami Zsidó Színház története*  
31 Lőwy Dániel: Kitaszítottak színháza  
*A rövid életű kolozsvári Zsidó Színház és a színészeinek sorsa*  
35 Gajdó Tamás: Virágzó színház az üldöztetésben  
37 Urbán Balázs: Dráma és kedély  
*A Gólem Színház*

## TÁNCPEDAGÓGIA

- 40 Nem mertük táncnak hívni, amit csináltunk  
*Lábán Rudolf-különdijások egymás közt: Angelus Iván és Lőrinc Katalin keresztinterjúja*

Címlapon: Oblivion, alkotó-előadó: Sarah Vanhee (fotók: CAMPO, Bernhard Müller és Phile Deprez).

IMEDIA

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.

OBSERVER

KRICSFALUSI BEATRIX

# FENNTARTHATÓ SZÍNHÁZ

Jérôme Bel 2019-ben elkötelezte magát amellett, hogy a jövőben alkotótársaival a repülőutak teljes kiiktatásával fogják folytatni munkájukat, amivel jelentős feltűnést keltett a táncosok és koreográfusok – még a nyelvi különbségek által sem korlátozott – mobilitásán alapuló, nemzetközi produkciós házak, turnék és fesztiválok hálózata köré szerveződő kortárstánc-szcénában (és persze még azon túl is).

Számos oka van annak, hogy a Párizsban élő koreográfus a küszöbön álló klímakatasztrófát elkerülendő miért épp a légi közlekedés szigorú tilalmát vette magára (és társulátára). Kezdve mindjárt azzal az egyszerű összefüggéssel, hogy természetesen nem ez volt az első lépése a környezettudatos életmód felé: Bel – elmondása szerint – a húsfogyasztás mellőzésével vagy lakása hőmérsékletének ésszerű szabályozásával már a globális klímaszorongás beköszöntése előtt is igyekezett csökkenteni a személyes szén-dioxid-kibocsátását. Épp e törekvéseket látta álságosnak annak fényében, hogy közben munkáiban ide-oda repked a világban.

Tette mindezt annak ellenére, hogy az ökotudatosság korántsem csak az életmódjára volt jellemző, hanem kezdettől fogva jelen volt a koreográfiai praxisában is. Gondoljunk csak *The Last Performance* (1998) című korai munkájára, amelynek a reprezentációs mechanizmusok feltérképezése mellett a másik központi mozzanata a koreográfia újrahaznosíthatóságának vizsgálata volt. Az előadást tárgyaló lecture performance-ban<sup>1</sup> részletesen beszél arról, hogy a modernista művészet eredetiség- és újdonságéthozásával szemben (mely logika egyébként a neoliberalis kapitalizmus sajátosságaként ismert fenntarthatatlan túlermeléssel is rokonítható) kifejezetten az idézés (mi több, a tolvajlás) és a recycling a táncra korántsem jellemző praktikái érdekelték. De akár a Trafóban bemutatott *Gála* (2015) is figyelmet érdemel úgy ökonómiai, mint ökológiai szempontból, amennyiben e formátummal Bel a globális és lokális tendenciák gyakorta emlegetett ötvöztetésére törekedett. Ez már nem egy egész társulat, csak a koreográfus asszisztenseinek mobilitását követelte meg, akik minden esetben helyi koprodukciós partnerek bevonásával castingoltak az adott városhoz kötődő résztvevőket. Végezetül azt is érdemes megemlíteni, hogy Bel már azelőtt áttért a Skype-on koreografálásra, mielőtt az menő vagy még inkább – a pandémia megfékezése érdekében világszerte bevezetett kijárási korlátozások miatt

– föltétlen szükséges lett volna. Az *Isadora Duncan* – melynek előkészületeihez és bemutatójához kapcsolódóan a fent idézett kijelentést teszi – az interkontinentális repülőutakat elkerülendő egy-egy európai és amerikai Duncan-tanítvány (Elisabeth Schwartz és Catherine Gallant) közreműködésével készült; utóbbival a koreográfus kizárólag telekommunikációs alkalmazásokon keresztül tartotta a munkakapcsolatot.<sup>2</sup>

Bel tehát nyilvánvalóan nem tartozik azon művészek (és médiaszemélyiségek, ha tetszik: „influenzerek”) közé, akik a környezetvédelem kérdését marketingszempontoktól motiváltan személyes brandépítésre használnák, miközben magánrepülőgépeikön utazgatnak egyik klímademonstrációról a másikra, a sajtósaik pedig Instagram-kompatibilis tartalommal és trendi hashtagözzenné formálják az esőerdők tarvágásának vagy felégetésének ügyét. Mégis jelentős felháborodást okozott a repülés tilalmának szentenciózus megfogalmazása, melyet Bel több aztán univerzális esztétikai mércévé formált:

„Bécsben (ahová vonattal utaztam) egy nem különösebben érdekes előadást tekintettem meg, és hirtelen elkezdtem kiszámolni a szemeim előtt lejátszódó show karbonlábnyomát: a színpadon megjelenő táncosok számát, az interkontinentális utazásukat Bécsig, a jelmezeket, a díszletet, a színpadtechnikusokat stb. És rájöttem, hogy valójában magát a poklot nézem: az olvadó jeget, az otthonokat elpusztító hatalmas viharokat, bozót- és erdőtüzeket, valamint az ezek következtében útra kelő klímamenekültek milliőit, akik nyomorúságos életet fognak élni (már ha nem pusztulnak el), a tekintélyelvű rezsimeket, melyeket azért választanak meg liberális demokráciáinkban, hogy megakadályozzák ugyanilyen menekültek beáramlását stb.

Rájöttem, hogy hirtelen megjelent egy új paradigma az esztétikai megítélésben: ha egy általam megnézett előadás létrehozása nem veszi számításba az ökológia kérdését, ha-

1 A lecture performance felvétele két részletben megtalálható Bel YouTube-csatornáján: <https://youtu.be/bFFjxEJrhFU>; <https://youtu.be/ccR4rfoEckg>.

2 Ehhez részletesebben l. KRICSFALUSI Beatrix, „Ökoreográfia: Jérôme Bel bécsi és berlini fesztiválszerepléséről”, *Színház* 52, 11. sz. (2019): 46–48.



Isadora Duncan, r.: Jérôme Bel. Fotó: Camille Blake

nem úgy csinál, mintha mi sem történt volna (túl sok jelmez, túl sok tárgy, túl sok díszlet, túl sok utazás stb.), akkor nem lelem benne örömet, rossznak találom. Vagyis többé nem nézek nemzetközi turnéokra kalibrált előadásokat, hanem inkább a régióban dolgozó fiatal koreográfusok munkáit látogatom. Hogyan bízhatnék meg egy koreográfusban, igazgatóban, színházi vagy táncársulatban, amely hozzájárul a globális felmelegedéshez? Ezeket az embereket nem érdekli a világ sorsa, nem látják, mi történik. Hogyan is lehetnének az előadásaik értékesek?”<sup>3</sup>

Szép nem az, ami érdek nélkül tetszik, hanem aminek kicsi a karbonlábnyoma – mondhatnánk némi malíciával, és ez talán éppoly általánosító túlzás lenne, mint a Bel által felvázolt világvége-jelenet, melyet valamelyik tisztességes polgári játszóhely színpadán vélt megpillantani Bécsben. Az kétségkívül találó megállapítás, hogy a „koreográfusi milió sajnos

teljesen megrekedt az extrém globalizáció rendszerében, amely uralja az úgynevezett »kortárs táncot«, és amely iszonyatos karbonlábnyomot produkál”.<sup>4</sup> Ahogy az is helyes felismerésnek tűnik, hogy a klímaváltozással szembeni küzdelmet aligha úszhatjuk meg olyan egyszerű praktikákkal, mint hogy mellőzzük az egyszer használatos műanyagokat, vagy tisztított csapvizet iszunk dizájnos kulacsból. Ennél jelentősebb beavatkozásra van szükség mindazok életmódjába, akik eddig a túlfogyasztáson alapuló globális kapitalizmus szerencsés nyerteseinek számítottak – és Bel minden kétséget kizáróan ebből a pozícióból beszél.

Azt azonban nem lehet nem észrevenni, hogy egyszerűsmind reflektálatlanul abszolutizálja saját kiváltságos helyzetét, amikor azt feltételezi, hogy mindenkinek ugyanakkora áldozattal jár lemondani a repülésről (legyen szó akár csak a munkavégzéssel kapcsolatos utakról), mint neki. Holott ez nyilvánvalóan nincs így: egy, a karrierje csúcsán lévő, Párizsban élő, neves koreográfusnak akkor sem okoz gondot a

3 Jérôme BEL, „Saving the World”, in *Why Theatre?*, szerk. Kaatje DE GEEST, Carmen HORNBOSTEL és Milo RAU (Berlin: Verbrecher Verlag, 2020), 36–38, 37–38.

4 Uo., 37.

szakma körforgásában maradni, ha többé egyetlen liter kerozin elégetéséhez sem járul hozzá, ellentétben, mondjuk, egy feltörekvő dél-amerikai, afrikai vagy távol-keleti művésszel. Mert az előbbi már eleve a szakmai körforgás középpontjában van (alkotótársak, produkciós házak, fellépési lehetőségek, finanszírozásról döntő kurátorok mind-mind a lakóhelyétől vonattal elérhető távolságban veszik körül), míg az utóbbi – vérmérséklettől függően – megmosolyogtatónak, ostobának vagy egyenesen kirekesztően tartja ezt a reflektálatlanul eurocentrikus elképzelést. A jelenleg az USA-ban élő és dolgozó, zimbabwei származású koreográfus, Nora Chipaumire ebben az összefüggésben például keresetlen őszinteséggel mutatott rá arra, hogy a klímaszorongásunkat már csak azért sem jogos a Globális Délen élőkre terhelni, mert az éghajlatváltozást nagyrészt Európa idézte elő extrém kizsákmányolás

útján, és mert semmivel sem törődött, ami nem fehér és európai, így a természettel sem.<sup>5</sup>

Ezt a 2019-ben lejátszódott vitát annak ellenére érdemes felidézni, hogy a tömegessé vált – akár a napi/heti munkába járáshoz használt – légi közlekedés problémája a világjárvány kirobbanása óta egészen más fénytörésben jelenik meg. Kiváló példája ugyanis a centrumból diktált környezetvédelmi előírásoknak, amelyek ugyanolyan áldozatot várnak el a globális felmelegedés lassítása érdekében azoktól, akik eddig is használóik voltak a természeti kincsek kizsákmányolásán alapuló,

5 Vö. Susanne BURKHARDT és Elena PHILIPP, „Verschwendung oder Verantwortung: Theater und Klimawandel”, *Der Theaterpodcast* 16, 2019. augusztus 8., <https://soundcloud.com/nachtkritik/der-theaterpodcast-folge-16-theater-klimakrise>.

## Kedves Jérôme!

Egyszer régen hallottam egy történetet. Miközben tudósok egy csoportja egy vándormadárfa vonulási útvonalát tanulmányozta, egy furcsaságra lettek figyelmesek: a raj egy része elszakadt a többiekől, és leszállt egy kis szigeten, kockáztatva ezzel az egész faj túlélését. A tudósok végül kiderítették, hogy a szigeten egy idős asszony eteti a madarakat, ezért maradnak ott. Elmentek hát hozzá, és megkérték, hogy többé ne etesse őket, amit az idős asszony meg is ígért. Ennek ellenére a madarak a következő évben újra leszálltak a szigeten, amiből a tudósok rögtön tudták, hogy az asszony nem tartotta be az ígését. Ám amikor kérdőre vonták, azt felelte, a férje Alzheimer-kórban szenved, és csak a madarak érkezése tudja őt ideig-óráig visszahozni a jelenbe.

Számomra ebben a történetben a nagy kérdés az, hogyan győzhetünk meg valakit arról, hogy a közösség érdekét a személyes érdekei elé helyezze. [...]

Amikor nagyjából egy évvel ezelőtt először hallottam forradalmi javaslatáról, hogy a teljes előadó-művészeti szcéna hagyjon fel a repüléssel, eszembe jutott az előbbi történet. Úgy éreztem, ezzel nekem is van dolgom, és nagyra becsültem az ön kiállítását. [...] Ám ahogy telt az idő, egyre inkább nyugtalanítani kezdtek bizonyos gondolatok. [...] Mert ha komolyan vesszük a felszólítását, akkor annak minden összetevőjét együttesen kell megvizsgálnunk. [...]

Első pillantásra a javaslata lenyűgöző. Minden érző ember tudja, hogy otthonunk, a Föld, milyen hatalmas veszélyben van, és most kell cselekednünk, még mielőtt túl késő lenne. És ugyan ki helyezné a személyes érdekeit a bolygó megmentése elé? Ki akarna Donald Trump lenni Greta Thunberg helyett?

A teljes képnek azonban az is a része, [...] hogy ön a globális előadó-művészet egyik legmeghatározóbb alakja, a művészvilág kivételezett egy százalékhöz tartozik. Hazája, Franciaország pedig az egyik legna-

gyobb kulturális költségvetéssel rendelkező ország a világon. [...]

Nem akarom felszólalásának jelentőségét és az érvei súlyát azzal kisebbiteni, hogy a nemzetiségét és kivételezett helyzetét hangsúlyozom. Ugyanakkor nem mindegy, ki milyen – akár földrajzi – pozícióból beszél. [...] Mert bár a klímakatasztrófa elleni küzdelemben mind ugyanabban a csónakban evezünk, nem ugyanazon a helyen ülünk.

Majakovszkij írta az amerikai útjáról, hogy az első osztályon ülők oda hányanak, ahová akarnak. A másodosztály a turistaosztályra hány, a turistaosztályon ülők viszont már csak a saját ölükbe tudnak hányni. [...]

Mivel egy olyan modellt akar megváltoztatni, amely számos művészt érint, szeretném megosztani önnel, hogyan látom én ezt a kérdést a híd túlsó végéről. [...] Az én hazám, Mexikó a latin-amerikai átlagnál többet költ kultúrára, de ez a támogatás még mindig jóval alacsonyabb, mint más országokban, így csak kevesen tudnak pusztán színházi munkából megélni. Nem akarom magunkat áldozatként beállítani, társulatom, a Lagartijas tiradas al sol a mexikói előadó-művészeti szcéna egyik kivételezett szereplője. Tizennyolc éves fennállásunk alatt komoly kapcsolatrendszer építettünk ki gazdagabb országokkal, ami lehetővé tette, hogy a saját művészeti projektjeinken szabadon dolgozhassunk. [...]

Latin-Amerikából sokan azért vándorolnak ki Európába, hogy euróban, erős valutában kapják a fizetésüket. Hasonlóképpen a művészek és társulatok is a kedvező átváltási árfolyamoknak köszönhetően tudnak otthon újabb művészeti projekteket finanszírozni egyik-másik turnéjuk keretéből. [...]

Lenyűgözötten olvasom, hogy társulatának egyik tagjával Tajvanban dolgozik egy darabon. Feltételezem, hogy ezt az előadást valaki megrendelte, és ki is fizette. A legtöbb társulat azonban nem így dolgozik. Általában létrehoz egy előadást, úgy és abból, ahogyan és amiből tud, majd elkezdti országnak-világnak mutogatni, hátha valakinek kedve támad meghívni. A művészeknek csak kicsiny hányada dolgozik felkérésre.

állandó túlfogyasztást generáló neoliberális kapitalizmusnak, mint azoktól, akiknek ez a rendszer eddig is jobbára csak emberhez méltatlan életkörülményeket kínált.<sup>6</sup> Ez annak ellenére megfontolandó érv, hogy a centrum-periféria korreláció meghatározása nyilván mindig viszonylagos és problematikus, továbbá legkevésbé sem redukálható pusztán földrészekre. Egy Budapesten élő táncos-koreográfus (vagy talán elég csak annyit mondanunk: munkavállaló) karrierlehetőségeit nem ugyanolyan mértékben befolyásolja a légi közlekedés korlátozása vagy

6 Hasonlóképpen érvel a mexikói előadóművész, Gabino Rodríguez, Belhez címzett nyílt levelében: „Ha egy ökológiai problémát a társadalmi egyenlőtlenségek figyelembe vétele nélkül akarunk megoldani, azzal csakis a kolonialista szemléletet erősítjük.” Lázaro GABINO RODRÍGUEZ, „Open Letter to Jérôme Bel”, 2021. február 12., <http://somosreclamos.blogspot.com/2021/02/open-letter-to-jerome-bell.html>.

drasztikus drágulása, mint a Párizsban, Bécsben vagy Berlinben élőkét. Nem is beszélve azokról, akiknek nem adatik meg a nagyvárosi életmód számos infrastrukturális előnye, így például az európai gazdasági és kulturális csomópontok közvetlen, kényelmes és viszonylag gyors (mondjuk, egy napon belüli) elérése vasúton, ami jóval kevésbé szennyezi a környezetet. A helyzet összetettségét elég jól mutatja, hogy a mobilitás csökkentésével még európai szinten is tovább nőhet a már meglévő centrumok gravitációs ereje és a perifériák további leszakadása.<sup>7</sup>

7 Fokozottan igaz ez Magyarországra, ahol vasúton különösen minden út Budapestre, illetve Budapestig vezet; csatlakozások hiányában a többnyire a kora reggel induló és az esti órákban érkező EuroCity-vonatok szinte minden vidéki lakost rákényszerítenek egy-két fővárosi vendégéjszakára.

A világ 193 országából vajon hányban található olyan intézmények, amelyek megrendeléseket adnak előadó-művészeti projektek megvalósítására? [...]

Európa kicsi kontinens jól működő vasúthálózattal, ám ez nem igaz a világ többi részére. Latin-Amerikában történetesen egyetlen országra sem. A távolságok hatalmasak, az ország egyik részéből egy másikba eljutni napokba telik, egy másik országba pedig hetekbe. A javaslata tehát működőképes lehet Európában, de ha mindannyian ezt követnénk, csak helyben tudnánk dolgozni. [...]

Az előadó-művészet másik sajátossága, hogy igazából csak élőben működik, és ami nem jut el a saját közegén túlra, az olyan, mintha nem is létezne. [...] A fesztiválok is óriási hatással vannak a művészek fejlődésére. És ha ők nem repülhetnek, alkotók ezreit fosztjuk meg a lehetőségtől, hogy mások munkáival, más nézőpontokkal is megismerkedjenek. [...]

*De valakinek a közönségre is gondolnia kell!* Elvégre az ön javaslata közvetetten a nézőket is érinti, hiszen ők is profitálnak abból, hogy külföldi előadásokat láthatnak. [...] A mobilitás csupán a következménye, nem pedig a célja annak a törekvésnek, hogy különböző hangok szóhoz juthassanak, és bekerüljenek a nemzetközi körforgásba. Óvatosnak kell tehát lennünk, amikor eldöntjük, hogy egy létező modell melyik része szorul felülvizsgálatra.

*Vajon az európai fesztiválművészet csak az európaiaké?* Igen is, nem is. [...]

Átfogóbb távlati terv nélkül az ön javaslatával csupán az érhető el, hogy a tőke és az erőforrások még inkább a világ kulturális fővárosaiban halmozódnak fel. És ezzel hosszú évek decentralizációs és diverzifikációs erőfeszítései vesznének kárba. Európa csak még jobban elszigetelődne, elérhetetlenné válna, és egyre kevésbé fordítana figyelmet arra, ami a partjától távol történik. [...]

Ezzel nem azt mondom, hogy a jelenlegi modellt kellene fenntartani. Sőt, meggyőződésem, akárcsak önnek, hogy számos dolgon változtatnunk kell. Csak

hogy mi különböző valóságokban élünk, és ha az ön javaslata etikai normává válik, azt nem lehet mindenhol egyformán képviselni. [...] Ráadásul, ha a teljes művészvilág felhagyja a repüléssel, attól még nem szűn meg egy csapásra az ökológiai probléma. [...]

Bocsássa meg az őszinteségemet, de a felhívása számomra azt jelenti, mindenki hagyjon fel a repüléssel, és maradjon ott, ahol van, miközben ön kényelmesen elvan a hús forrás mellett. [...] Olyan ez, mintha valaki, aki eddig mindenkinél több húst evett, [...] az ujjait nyalogatva azt mondaná a többieknek, mostantól ne együnk többé húst, egyikünk sem. [...]

Ha egy ökológiai problémát a társadalmi egyenlőtlenségek figyelembe vétele nélkül akarunk megoldani, azzal csakis a kolonialista szemléletet erősítjük. [...] A pandémia máris jelentősen csökkentette a mobilitási lehetőségeinket, miközben a társadalmi egyenlőtlenségek még tovább növekedtek. Ez a válság könyörtelesen világossá tette, hogy nem minden emberélet egyformán fontos. Gondoljunk csak arra, hogy a világ népességének tizenhat százaléka felhalmozta az összes elérhető vakcina hatvan százalékát, de minden mással ugyanez a helyzet.

*Összefoglalva.* Ha egy problémát úgy kezelünk, hogy járulékos veszteségeként újabbakat gyártunk, az csak tovább mélyíti a kulturális szakadékot. [...]

*Végezetül.* Félreértés ne essék, én örülök annak, hogy bátor felszólalásával napirendre vette ezt a témát. [...] Talán igaza van, és a fesztiváloknak csak olyan művészeket szabadna meghívni, akik nem repülnek. Talán akaratomon kívül pont én vagyok az az idős aszszony, aki a madarakat eteti... Talán igen.

Talán nem.

Lázaro Gabino Rodríguez

*A nyílt levelet erősen rövidített, szerkesztett formában közöljük. Angolból fordította: Bálint Orsolya. Eredeti megjelenés: <https://somosreclamos.blogspot.com/>, 2021. február 13.*

Jérôme Bel. Fotó: Jasper Kettner



Bel pozíciója a klímadiskurzus egy további jelentős elntmondására is rávilágít. Jelesül arra, hogy a környezettudatos életmód propagálásakor hajlamosak vagyunk túlzott jelentőséget tulajdonítani az egyéni felelősségnek, miközben a környezetszennyezésért nagyságrendileg meghatározó mértékben a multinacionális nagyvállalatok és más intézmények okolhatók. Ideértve a kormányokat, amelyeknek a bolygó és az emberi élet védelme érdekében nemzetközi szerződésekben kellene korlátozniuk az ipari termelés vagy akár a tömegturizmus által okozott környezetszennyezést, majd ezeket átültetni a nemzeti jogba. Természetesen fontos megérteni, hogy a szelektív hulladékgyűjtéssel, a csomagolásmentes vásárlással, a lakóterek fűtésének és hőszigetelésének korszerűsítésével, illetve a fogyasztás visszaszorításával ki-ki hozzájárulhat a klímakatasztrófa elkerüléséhez. De pusztán egyéni erőfeszítésekkel bizonyosan nem lehet olyan mértékű kibo-

csátás-csökkentést elérni, amekkorával a tudomány jelen állása szerint a globális felmelegedés érdemben lassítható volna.

Már csak ezért sem ildomos előadó-művészet és környezettudatosság bonyolult összefüggésrendszerét ilyen sarkosan egyetlen aspektusra redukálni, amely aspektus ráadásul indokolatlan mértékben felnagyítja az egyén cselekvőképességének jelentőségét, miközben egyszersmind még rosszabb helyzetbe hozza az eleve hátránnyal indulókat. Amit Bel a kortárs tánc vonatkozásában „extrém globalizációnak” nevez, és mélységesen elítél, azt nemrég még a független szintér legnagyobb értékei közt tartottuk számon (lásd: nemzetközi mobilitás, koprodukción hálózatok, az eurocentrizmussal szakító interkulturális együttműködések stb.). Aligha lehet véletlen, hogy a Milo Rau és munkatársai által 2018-ban kiadott *Genti manifesztum* a „jövő városi színháza” számára is követendő példának tekintette a megszokott és biztonságos működési keretek elhagyását – jelentse ez akár a produkciók kötelezően előírt turnéját, akár a háborús és krízisövezetekben végzett alkotómunkát.<sup>8</sup> Ez egyfelől nyilvánvalóan az ökolábnymot növelő interkontinentális mobilitással jár, mely nélkül egész egyszerűen nem teremthető meg a Rau gondolkodásában központi szerepet játszó posztkoloniális távlat. Annak megmutatása, hogy Európa valódi problémái nem a kontinensen keletkeznek, hanem annak határain kívül, a gazdaságilag folyamatosan kizsákmányolt területeken. Másfelől az előadások utaztatása mérsékelheti a szektorra az elmúlt egy-két évtizedben egyre jellemzőbbé vált „túltermelést”, és ezáltal mégis hozzájárulhat a színház fenntarthatóbb működéséhez.

A repülés általános megbélyegzése (és az azt akár nyomós okkal igénybe vevők megszegényítése) helyett<sup>9</sup> érdemesebb volna tehát azt vizsgálni, hogy a kulturális szektor működése – és azon belül az előadó-művészet – hogyan tehető fenntarthatóvá a globális kapitalizmus korában. Ennek az ökológia, ökonómia és esztétika metszéspontjában megképződő problémakomplexumnak itt és most csak a három legfontosabb aspektusára utalnék.

(1) Mivel a legtöbb hulladék és káros anyag egyébként sem magánháztartásokban, hanem üzemekben, irodaházakban és közintézményekben keletkezik, feltehetőleg a színházak is jóval többet tehetnek a klímavédelemért napi működésük környezettudatos alakításával, mint az egyébként sem túl gyakori repülőutakról való lemondással. Amint azt a Miskolci Nemzeti Színház által indított, a Jövő Nézőiért – Zöld Színház Projekt elnevezésű kezdeményezés is kiválóan mutatja, a szelektív hulladékgyűjtés, az egyszer használatos eszközök kerülése, a környezettudatos tisztítószerek használata, az újrahasznosításra való törekvés jórészt intézményi elhatározás kérdése.<sup>10</sup> A környezetvédelmi szempontból is nagy jelentőségű energetikai felújítások (épületek szigetelése, fűtésrendszer cseréje, világítás korszerűsítése) azonban már fenntartói döntést és hosszú távú beruházásokat igényelnek.

(2) Az épületüzemeltetésnél jóval összetettebb probléma az előadó-művészeti szintérré jellemző produkciós me-

8 Vö. Milo RAU, Stefan BLÄSKE, Steven HEENE és Nathalie DE BOELPAER, „A jövő városi színháza: Genti manifesztum”, ford. KRICSFALUSI Beatrix, *Színház* 51, 11. sz. (2018): 40–41.

9 Ezen a véleményen van például Monika Gintersdorfer, l. „Nicht spalten, sondern solidarisieren”, *Nachtkritik.de*, 2020. október 29., [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18781&catid=101&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18781&catid=101&Itemid=84).

10 A projekt honlapja szerint már számos intézmény csatlakozott a kezdeményezéshez: <https://jovo-nezoiert.webnode.hu>.

chanizmusok ökonómiai és ökológiai szempontú elemzése. A kritikai művészet elméletének és gyakorlatának az elmúlt évtizedekhez fűződő egyik legnagyobb horderejű belátása az, hogy a művészet nem tud kívül kerülni azon a társadalmi és gazdasági rendszeren, amelynek keretein belül létrejön. Még az ontológiáját eredetileg erre alapozó performanszművészet sem<sup>11</sup> – ennek belátásához elég csak szemügyre vennünk Marina Abramović 2010 utáni életét és munkásságát, mely már nem kizárólag kiállítóterekben az oda betévedő közönség szeme láttára zajlik, hanem legalább annyira a legkülönbözőbb közösségimédia- és crowdfunding-felületeken, Lady Gaga, Jay-Z és Beyoncé társaságában. Ahogy a régi, legendás (részben Ulayjal közös) munkáinak megismétlésén alapuló retrospektívjai sem csak a performanszművészet hőskorának újbóli megelevenedéseként váltak jelentős kortárs művészeti eseménnyé, hanem a kiszervezés (outsourcing) és a bizonytalan foglalkoztatási körülmények iskolapéldájaként is.<sup>12</sup>

Utóbbi az alacsony és tervezhetetlen munkabérekkel, a kötetlen munkaidővel, a kiszámíthatatlan karrierutakkal és az állandó létbizonytalansággal egyetemben a színházi színtérre fokozottan jellemző, különös tekintettel a független szférában dolgozóakra. Mintegy két évtizeddel ezelőtt René Pollesch alkotótársaival több előadást szentelt annak a felismerésnek, hogy az önkizsákmányolásra épülő neoliberális kapitalizmus valójában a szabadúszó művész életformáját és szubjektív mintázatát állítja példaként minden munkavállaló elé.<sup>13</sup> Arról azonban már kevesebb szó esik, hogy a magyar és a német színházi kultúra gerincét alkotó társulati repertoárszínházi üzem hogyan viszonyul a neoliberális kapitalizmus növekedéseszményéhez.

Egyfelől az intézményeknek nyújtott állami támogatás nyilvánvalóan arra hivatott, hogy a szektort kivonja a versenygazdaságból (alighanem abból a közgazdaságtanilag és színháztörténetileg egyaránt igazolható felismerésből kiindulva, hogy fizetőképes kereslet hiányában tisztán piaci alapon kizárólag a tömegszórakoztatás igényével fellépő színházak üzemeltethetők). Másfelől azonban nehéz nem észrevenni, hogy a sikert az előadások látogatottságában mérő fenntartói elvárások nemcsak a művészi kísérletező kedvet fogják vissza, hanem túlságosan sok produkció létrejöttét is eredményezik. A probléma hatványozottan jelentkezhet a vidéki városi színházak esetében, ahol a helyben rendelkezésre álló közönség mérete jelentősen nem növelhető, ezért sokszor még ugyanazt a nézőszámot is csak több bemutatóval képes produkálni az intézmény. És ez az a pont, ahol az ökonómiai és ökológiai szempontok szemmel láthatóan egymásnak feszülnek, hiszen hogyan is lehetne fenntarthatónak nevezni egy produkciót, melyet a bemutató után maximum 8–10 alkalommal tud játszani egy vidéki vagy határon túli színház?

Az ilyen és ehhez hasonló gazdaságtani kérdések feltevése korántsem magától értetődő, sőt, inkább elképzelhetetlen a színházat kizárólag az esztétikai autonómia és a művészet szabadsága felől meghatározó keretrendszeren belül. Pedig

ha jobban belegondolunk, az irodalmi színház esztétikai ökonómiaja jórészt a recycling elvén alapul, amennyiben a klasszikus (és minimális részben a kortárs) drámakánon állandó újrahasznosítását végzi el. Európa színházainak műsorán jórészt ugyanazokat a drámákat láthatjuk, persze mindig más, újabb és újabb kiállításban – és már ebből is látszik, hogy az intézmények és a közönségük lokális beágyazottsága, valamint a rendezés „pazarlóan újrahasznosító” esztétikai logikája egy olyan bonyolult képletet eredményez, amellyel nem írható le játszi egyszerűséggel a városi színházi üzem működése gazdaságtani és környezetvédelmi szempontból.

(3) Végezetül a klímakrízis színházi ábrázolhatóságáról érdemes szót ejtenünk. Arról, hogy miként lehet elbeszélni ember és természet viszonyát egy alapvetően emberi konfliktusok ábrázolására szakosodott műv(észet)i intézményben, amely ráadásul maga is natúra és kultúra hierarchikus elgondolásának köszönheti a létét. Mivel a természet mint téma – hasonlóan jelenkorunk egyéb égető problémáihoz – gyakorlatilag nincs jelen a polgári drámakánonban, ezért nem állnak rendelkezésre a színpadi prezentációjához szükséges dramaturgiai sémák sem. Érvényes színházi nyelv hiányában a klímakrízis realitását is bedarálhatja a polgári színház illúziókeltő apparátusa, amely valós társadalmi problémákat is csak a reprezentáció törvényszerűségei szerint, a „mintha” módusában képes megjeleníteni. Hogy pontosan milyen is volna a „természet dramaturgiája”, ma még nyitott kérdésnek tűnik, annyi azonban bizonyos,



Fiatalkorúak egy klímavédelmi tüntetésen. Forrás: ImPulsTanz

11 Peggy Phelan köztudottan azért száll síkra a performansz egyszeri, megismételhetetlen, rögzíthetetlen és anyagtalansága mellett, mert az véleménye szerint csak így képes ellenállni a kapitalista árutermelés logikájának; vö. Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance* (London–New York: Routledge, 2005), 146–166.

12 Ezek az utazó blockbuster kiállításokon a „művész már nincs jelen”, hanem fiatal előadók adják elő Abramović egykori performanszait – sokszor a „betanított munkára” emlékeztetően alacsony bérért.

13 Ehhez részletesen lásd KRICSEALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem-dramatikus megszakításai* (Budapest: Ráció Kiadó, 2015), 196–250.

hogyan nem maradhat foglya annak a gögös felsőbbrendűségi tudatnak, amely a természet leigázásáért felelős, és a kulturális szektort és annak szereplőit máig gyakorta jellemzi.<sup>14</sup>

- 14 Natúra és kultúra hierarchikus viszonyának legekleatásabb megnyilvánulásai azok a kulturális nagyberuházások, amelyek tervezése és kivitelezése semmilyen környezetvédelmi elvárásnak nem felel meg. Például a Liget Projekt kitalálói, támogatói és/vagy kivitelezői képtelenek voltak komolyan venni olyan egyszerű ökológiai szempontokat, mint hogy épületek – legyenek azok mégoly fontosak is kulturális szempontból – a technológia jelen állása szerint nagyjából bárhol létesíthetők, negyvenméteres fák azonban nem. György Péter, aki az egymás mellé épített múzeumok révén a kultúra soha nem látott demokratizálódását vetítette előre, a közparkhoz való demokratikus hozzáférést, illetve a már egyébként is porban fuldokló és térkövön perzselődő főváros zöldterületeinek megóvását követelőkre nem egyszerűséggel a „fák fetiszizálóiaként” hivatkozott (vö. György Péter, „A demokratikus pedagógia tere: Válasz Mélyi József kritikájára”, *Magyar Narancs*, 2016. szeptember 4., <https://magyarnarancs.hu/publicisztika/a-demokratikus-pedagogia-tere-100357/>; György Péter, „Elfogadhatatlan, ha tetszik, válóok”, interjúkészítő PÁLOS Máté, *Magyar Narancs*, 2016. július 31., <https://magyarnarancs.hu/belpol/elfogadhatatlan-ha-tetszik-valook-100092/>), magukban a fákban pedig csak a „politikai ellenállás szimbólumát” látta (vö. „Heves vita a Liget-projekt körül. Az ATV Start vendége Ráday Mihály városvédő és György Péter esztéta”, 2016. március 29., <https://youtu.be/qisMqz6kZIM>). Ezek a retorikai manőverek az általánosan érvénytelenítik a vitában felmerülő ökológiai érveket, hogy rendre politikáivá (értsd: kormányellenessé) nyilvánítják azokat. Mintegy négy évvel később ugyanő interjú és nyilvános beszélgetések sorában fejezte ki őszinte aggodalmát a küszöbön álló klímakatasztrófa miatt anélkül, hogy azt esetleg kapcsolatba hozta volna a projekt hivatalos kommunikációjában mindvégig konzekvensen tagadott, azóta azonban bizonyíthatóan (értsd: szemmel láthatóan) lezajlott városligeti fapusztítással (vö. pl. György Péter,

A színház környezettudatosává válásának tekintetében is sok múlik majd azon, hogy a pandémiás veszélyhelyzet elmúltával minél gyorsabban vissza akarunk-e térni a „normális” kerékvágásba, vagy képesek vagyunk kihasználni ezt a rendkívüli állapotot arra, hogy egy új normalitás irányába mozduljunk el. Annyi bizonyos, hogy a színház kritikai potenciálja a környezetvédelem tekintetében sem működik másként, mint minden más politikai kérdésben. Miként tehát egyetlen, a nők rendszerszintű elnyomását pellengérré állító darabot sem lehet komolyan venni egy olyan intézmény színpadán, amely elmulasztja e tekintetben saját működését felülvizsgálni, úgy az ökokritikus előadások (elő-)készítését is érdemes annak reflexiójával kezdeni, hogy a munkafolyamat közben vajon érvényesülnek-e alapvető ökológiai megfontolások.

*Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-5-DE-489 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.*

„Mi, akik itt élünk, mind kiváltságosok vagyunk”, *Litera*, 2020. január 18., <https://litera.hu/magazin/interju/gyorgy-peter-mi-akik-itt-elunk-mind-kivaltsagosok-vagyunk.html>). Ahogy az sem került szóba, hogy a múzeumi negyed koncepciója és rentábilis működtetése milyen nagy mértékben támaszkodik a tömegturizmus közismerten környezetszennyező gyakorlatára.

KOVÁCS BEA

# ZÖLD ÚT

*Bizonyítékok a fenntartható színház létezésére*

Az IETM „Éghajlat-politika és előadó-művészetek”<sup>1</sup> elnevezésű digitális találkozóján tavaly decemberben Ben Twist egykori színházrendező és producer, a Creative Carbon Scotland (CCS) igazgatója arról beszélt, hogy a szakmában rendszerszintű változásra van szükség a fenntarthatóság érdekében; ezt a változást azonban úgy kell előidézni, hogy lehetőleg ne nehezedjen nyomás sem az egyénre, sem a szervezetekre, és ne érződjön az áldozathozatal terhe sem. A CCS a kultúra és a szórakoztatóipar aktorainak segít a szén-dioxid-kibocsátás csökkentésében és az éghajlatváltozáshoz való alkalmazkodásban, célkitűzése, hogy a kulturális szférát egyfajta „klímainfluenszerré” nemesít-

se. Az online konferencián hasonlóan proaktív gondolatait osztotta meg Ganga Shreedhar is, a London School of Economics viselkedéstudományra szakosodott tanársegédje, aki a kreatív történetmesélés és a környezetvédelemért való kollektív cselekvés összeköttetéseit vizsgálta. Shreedhar szerint az előadó-művészetek pozitív módon befolyásolhatják a közönséget a storytelling és a közös narratívateremtés eszközeivel: az előadások meg tudják mutatni a nézőnek azt, hogy a változás (a környezet védelméért) már elkezdődött, mert léteznek olyan emberek, akik képesek voltak változtatni saját életükön. A szakember megjegyzi, hogy legtöbbször általában ódzkodnak a változástól, amennyiben azt érzik, egyedül vannak, rajtuk kívül senki semmit sem tesz. Az erős, jól felépített, a közösségi szellemre ható történetek azonban a tudományos álláspontot is képesek közelebb vinni a nézőhöz, és érthetővé, átláthatóbbá fordítják az (öko)szisztémák kusza, komplex viszonyrendszerét.

1 Natalia SKOLCZYLAS, *Climate Action and the Performing Arts. Report from the IETM Galway Satellite Meeting, 2-3 December 2020*, [https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm\\_report\\_galway\\_satellite.pdf](https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm_report_galway_satellite.pdf), hozzáférés: 2021.05.21.



A beszélgetéssorozat alapvetően a megoldásorientált párbeszédet, a jó tanácsok helyett a cselekvés gyakorlati szempontját részesítette előnyben, és olyan hívószavak és kulcsfogalmak köré szerveződött, mint alkalmazkodás, személyes és művészi választások, az éghajlatváltozás enyhítése, interszekcionális cselekvés, összekötöttség (interconnectedness), természetközeli közösségek, női ágensek, művészi befolyás és ráhatás, valamint a katarzis politikai és egyesítő szerepe.

A fentiekből ihletődve esszémben két oldalról közelíték a színház és fenntarthatóság témájához: a hiány narratívája helyett a bőség, a „van” narratíváját választom, és (olykor csekély mennyiségűnek tűnő) példákon keresztül megnézem, hogy környékünkön a színházak és az előadóművészek milyen infrastrukturális és/vagy művészi lépéseket tettek már azon az úton, hogy „zöldebbé” váljanak; illetve megvizsgálom, hogy a digitális média korszakában hogyan működhet kulturális és társadalmi influenszerként a színész és a színház. Célom távolról sem az, hogy rózsaszín képet fessek a magyar kőszínházak klímatudatos működéséről, és annak kapcsán sincsenek illúzióim, hogy az osztársadalomra milyen mértékben tud hatni egy progresszív, netán aktivista beállítottságú (előadó)művész vagy előadás. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy a cinizmuson és a klímaszorogáson segíthet, ha figyelmünket az előadó-művészet és -művészek látványos megnyilvánulásaira irányítjuk, azokból merítve inspirációt, hogy mi magunk is inkább a cselekvés, mintsem a panaszkodás felé vegyük az irányt. Keresztmetszetem szubjektív, utakat és lehetőségeket villant fel izgalmasnak tűnő kezdeményezésekből.

2019-ben a *Játéktér* téli lapszámában, a *Talált kép* rovatban jelent meg egy fényképpel ellátott rövid szöveg Sándor Anna, a Csíki Játékszín színésznője tollából<sup>2</sup> az öltözőkben számottevő mennyiségben elhasznált sminklemosó párnák lecseréléséről: „Törleszteni kell valahogy a természetnek. Ennek legkézenfekvőbb módja, hogy ne szemeteljek, vagy legalábbis próbáljam minimalizálni a szemétmennyiséget, amit magam után hagyok. Nemcsak otthon, hanem a színházban is, hiszen attól, hogy a sminklemosó vagy bármi más nem az én kukámban, hanem a színházében landol, még az én szemetemnek számít.”<sup>3</sup> A társulatból azóta már jó páran nem élnek az egyszer használatos sminklemosó alkalmatosságokkal, és helyettük a színház „öltöztető-fodrász-mindenes” munkatársának köszönhetően mosható textilkorongokat használnak. Az online térbe került bejegyzés viszonylag nagy népszerűségnek örvendett, aztán nem sokkal később megérkezett a világjárvány.

Azért is érdemes lenne szorgalmazni a hasonló, környezetkímélő rutinkorábbi beiktatását a színházakban, mert például a Covid okozta maszkhulladék világszerte negatív irányba billentette a zero waste mérleget. 2020 nyarán, a műanyagmentes július idején naponta több ezer tonnányi arcmaszkot dobunk el, a BBC számításai szerint pedig nagyjából 129 milliárd maszkkal és 65 milliárd gumikesztyűvel szennyezzük a környezetet egy hónap alatt.<sup>4</sup> Az oltáskampányoknak köszönhetően idén nyáron talán már kevésbé ijesztő számokat fog mutatni a számláló, de a járulékos hulladékaink mennyisége a stressz és a korlátozások miatt állandó maradhat.



Amikor 2019 nyarán Kolozsváron cikket írtam a műanyagmentes július kihívásról, örömmre a válaszadók között három színházközeli ember, két színésznő és egy színházkritikus is volt (bár utóbbi nem így hivatkozott magára).<sup>5</sup> Apró dolognak tűnik ez a siker, mert a romániai magyar közéletben igen kevés celebtárusú színészt ismerünk, azonban az egyes városok közösségein belül ez a foglalkozás mind a napig kiemelt pozícióban örvend. Ha egy sepsiszentgyörgyi és egy kolozsvári színész egyszerre beszél a sajtóban arról, hogy kipróbálja a műanyagmentes életet, vagy legalábbis törekszik a hulladékcsökkentésre, esélyes, hogy több olvasó kap kedvet a kísérletezésre, mint ha egy geológus nyilatkozna. A színész szakmájának társadalmi megítélésére és a közösségben betöltött (változó) szerepeire most nincs idő hosszasan kitérni, de a még mindig divatos, bár okkal támadott influenszer-jelenségben rejlő színészi potenciált azért egy pillanatra érdemes felvillantani.

Kényes terepen mozgunk, egyrészt azért, mert általánoságban nem beszélhetünk a magyar színészek, táncosok és egyéb előadóművészek sokakat befolyásoló szokásairól, és az sem egyértelmű, hogy ki milyen módon mozgósítja rajongóinak, tisztelőinek, követőinek táborát. Az azonban megállapítható, és ez a jelenség a pandémia óta növekvő tendenciát mutat, hogy a fiatal színész- és előadóművész-generációk munka-

2 A színésznő azóta felvette férje, Kányádi Szilárd nevét, és Kányádi Annaként játszik, jelenleg a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház társulatának tagja.

3 SÁNDOR Anna, „A színház szemetete az én szemetem”, *Játéktér* 8, 4. sz. (2019), <https://www.jatekter.ro/?p=31984>.

4 VIG Emese, „Műanyagmentes július: több ezer tonna maszkot dobunk el naponta”, <https://eletmod.transindex.ro/?cikk=28492>.

5 KOVÁCS Bea, „Műanyagmentes július Erdélyben is: a kihívás kihívásairól”, <https://think.transindex.ro/?cikk=27891>.

felületként is használják a közösségi oldalakat. Ezeken a java-részt vizuális anyagokat egybegyűjtő (kép, videó, multimédia) platformokon az állandó, következetes jelenlét (előadásfotók, shootingok, teaserek, storyk, self-tape-ek stb. által) kulcsfontosságú lehet a szakmai kapcsolatok ápolásában és az új munkalehetőségek feltárásában egyaránt. Az a színész, performer, táncos, akinek az arcát (testét, mozgását) gyakrabban látják a kollégák, nagyobb eséllyel indulhat castingokon, projektalapú munkáknál, összművészeti együttműködésekben. Aki pedig a közösségi felületeit szakmai célokon túl életviteli tartalommal is feltölti, bizonyos értelemben már influenszerként van jelen, vagy legalábbis erős jelzést ad arról, hogy emberként és művészként milyen értékek szerint rendezi a mindennapi életét. Hogy ki milyen üggyel vagy üzenettel köteleződik el, az már más kérdés, azonban az upcycling, a recycling és a zero waste életmód magas szintű kreativitást igénylő kihívása, úgy tűnik, sok alkotó ember számára lett szimpatikus.

Sikeresek szoktak lenni azok kezdeményezések is, amelyekkel a (kő)színházak valamilyen módon párbeszédre szólítják, bevonják a közösséget, akár a létrejövő előadások, akár a színház arculatának építése végett. A városi színházak leggyakrabban a kellék- és díszletgyűjtéshez szokták kérni a helyiek segítségét, és ezzel nemcsak a fölösleges gyártással járó költségeket és szemetet spórolják meg, hanem a nézőkkel is organikusabb viszonyt létesítenek, ami túlmutat a közösségi média görcsös eléréfixációján. Az, hogy egy színház (és marketingosztálya) miként használja nyilvános oldalait, csatornáit, sokat elmond arról, hogy a vezetőség hová pozicionálja a városban és tágabb értelemben a kultúrában az intézményt, illetve a művész személyzetet. A hagyományos ünnepek és különböző jótékonykodási akciók mellett a környezettudatoság mint közösségformáló erő Romániában viszonylag még gyerekcipőben jár, de vannak biztató jelek: idén például a Föld napja alkalmából a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház hangosítás és fény nélkül játszott egy előadást,<sup>6</sup> a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának munkatársai pedig nyilvános folyótisztítási akcióban vettek részt.<sup>7</sup>

A zöld(ebb)re váltást olykor külső tényezők is motiválják. Vegyük például a Radnóti Színház kiadványát, amelynek legfrissebb, negyedik száma már csak digitális formátumban jelent meg, de az átállásnak nem pusztán a környezettudatoság az oka: a pandémiás szabályozások a vírus terjedésének kiküszöbölése érdekében zárt helyeken betiltották a papíralapú szóróanyagokat. Ahogy Kovács Adél fogalmaz, „ez már a Gutenberg-galaxis utáni világ”, hulladéktermelés szempontjából viszont szerencsésnek is értelmezhetjük ezt a változást. Korántsem a művészi értékű magazinok, színházi albumok kiiktatását szorgalmazzuk; abban viszont megegyezhetünk, hogy az ezres példányszámban kinyomtatott színlapok, évadismertető, havi programok inkább emlékeztetnek alomra, mint becses, igényes könyvtárra, műgyűjteményre. Ha a járvány előtti időkben bizonyos szakmai találkozásokon még nívós protokollanyagok számítottak a vaskos, ám javarészt öncélú kiadványok és a külön borítékba csomagolt jegyek, az új időszámításban talán ezek a szokások is felülvizsgálatra kerülnek, hogy mennyire szükségesek (és elegánsak). A Radnóti Magazin digitális fordulata azért is üdvözlendő, mert az online formátum bármikor bővíthető. Arról nem is beszélve, hogy ez-

6 A „plakátot” lásd a színház Facebook-oldalán a 2021. április 19-i bejegyzésben.

7 Lásd a társulat Facebook-oldalán a 2021. április 18-i bejegyzést.

által nem csupán a fővárosi nézők, hanem minden érdeklődő hozzáférhet a kiadványhoz, és ez a kultúra demokratizálásának eredményezi. A magazin eddigi kiadásainak elérhetővé tétele ugyancsak az inkluzivitás felé mutat anélkül, hogy meddő vitát nyitna a papíralapú kontra virtuális kommunikáció kérdésben.

Analógiás viszonyt is felfedezhetünk aközött, hogy (gazdasági értelemben) a „centrumban” és a „periférián” alkotó művészcsoportok milyen témákhoz nyúlnak, bár ez a fajta szétválasztás legtöbbször eleve rövidre zárja a beszélgetést, így most én is tartózkodnék ettől. Az aktivista művészet nem eladható, és egy kőszínháznak nemcsak az enyhülésre vágyó néző, hanem a fenntartó felé is kötelességei vannak. A társadalmi felelősségvállalás kérdését nem egyszerűsíthetjük le annyira, hogy azt mondjuk, a magyar színházi szakmában csak a független alkotók foglalkoznak ökológiai témákkal (Marosvásárhelyen rég nem hallott hírokat pengetett például Keresztes Attila rendezésében Ibsen öködarabja, *A nép ellensége*), a gyakorlat viszont azt mutatja, hogy szabadabban, bátrabban, szókimondóbban és több kockázatot vállalva jelenik meg ez a téma az alternatív projektekben.

A Universal Pleasure Factory alkotócsapat *Trash Songs* elnevezésű audiovizuális installációja a kolozsvári *Someș Delivery* érzékenyítő programsorozatában többször szerepelt.<sup>8</sup> A *Someș Delivery* egy független, közösségaktiváló, környezettudatos eseménysorozat, amely helyi alkotók részvételével a Szamos szennyezettségére irányítja a figyelmet, azzal a céllal, hogy tudatosítsa a lakosságban, hogy a folyó a város élő része, és bizony tisztításra szorul. A *Trash Songs* alkotói többnyire színházcsinálással foglalkoznak, illetve zenészek, az installáció is az összművészeti performansz, nem a színházi formanyelv felé mutat. A folyótisztítás és a szemétygyűjtés, az upcycling, valamint a lokális közösségi összetartás élményeinek keresztmetszetében az előadott dalok többek között az urbánus környezet okozta klímászorongást, az egyéni cselekvést és tehetetlenséget, a pénzügyeket és a mindenütt jelenlévő műanyagot tematizálják.<sup>9</sup>

A PLACCC Fesztivál tavalyi kiadásának fókuszában is a köztérek és az előadó-művészetek kapcsolata, a public art állt, a *Wa(l)king the city – Művészek és séták* elnevezésű művészrezidencia viszont jelentéstöbbletet kapott a korlátozások okozta, eddig sosem látott változások miatt. Nemcsak színházterem nem volt, ahova be lehetett volna ülni alternatívaként, hanem Budapest utcái is üresebben álltak, akik pedig meditatív sétákba fogtak a karanténidőszak alatt, (világszerte) tapasztalhatták lakóhelyeik új, élő, lélegző és lüktető térélményét. A PLACCC ideje alatt az élő kapcsolással közvetített és/vagy élőben is követhető rövid performanszok hozták mozgásba és ébresztették fel a főváros változatos tereit.<sup>10</sup> Bár a fesztivál már évek óta tesz azért, hogy a köztéri művészetet népszerűsítse, talán mégis most lehetett – szélesebb körben is – a legegységesebb: színház bárhol elképzelhető, szegény színház még annál is inkább. Ha a neoavantgárd szempontjából nem is feltétlenül, de a fenntarthatóság okán mindenképpen releváns szakmai színfolt a köztéri művészet az előadó-művé-

8 A projekt részletes leírása megtalálható a csapat honlapján: <https://universalpleasurefactory.com/2017/06/17/trash-songs/>.

9 Három offline installáció után a pandémia alatt, 2020-ban a *Trash Songs* az internetre költözött, a koncert visszanézhető és a dalszövegek elérhetőek itt: <https://universalpleasurefactory.com/2020/10/19/trash-songs-revisited-translated-lyrics/>.

10 A performanszok visszanézhetőek a fesztivál honlapján: <https://placc.hu/>.

szeti palettán. A PLACCC-performanszok ötletgazdagsága, adalékoktól mentesített minimalizmusa egy európai főváros élıhetőségére és élıhetetlenségére is reflektált.

Nemzetközi vonalon bejáratottabbak azok a színházi és előadó-művészeti akciók, amelyek a klímakatasztrófa, a művészeti aktivizmus és a közösségformálás vonzatában születnek, és válnak az interdiszciplináris diskurzus részévé, akár gyakorlati, akár elméleti szinten. A *HowlRound* színháztudományi platformon öt éven át frissült a *Theater in the Age of Climate Crisis* esszérovat, amely Chantal Bilodeau drámaíró, fordító kezdeményezésében közel hetven megszólaló hozzájárulásával, interszekcionális szemléletével a téma legégetőbb kérdéseit tárgyalta.<sup>11</sup> Bilodeau drámaírási szándékkal ellátogatott egy északkanadai őslakos területre, ahol a klímaváltozás a helyiekre gyakorolt intenzív hatásával szembesülve rá kellett jönnie, hogy mindaddig bevált dramaturgiai módszerei némelyike, így az egy nézőpontúság a problémák komplexitásából fakadóan nem állja meg a helyét. Legelső, vitaindító esszéjében<sup>12</sup> az új dramaturgiák keresésére, az érzelmi bekapcsolódás szükségességére, a többszólamúságra, a nonfiktív forrásokra és a poszthumán szemléletmód érvényességére fekteti a hangsúlyt. Szerinte a ki nyilatkoztatás helyett a kérdésfelvetés válik elsődlegessé a kortárs (előadó-)művészetekben, és az alkotásnak (mind eredményének, mind folyamatának) nem szólnia kell a klímaváltozásról, hanem meg kell testesítenie azt. Mivel megoldatlan, élő és valós problémával szembesülünk a klímakatasztrófa kapcsán, az eddigi bevált esztétikák érvényüket veszítik, jelzi Bilodeau,

11 Az esszészorozat 2020 áprilisában frissült utoljára, angolul teljes egészében olvasható a *HowlRound* honlapján: <https://howlround.com/series/theatre-age-climate-change-0>.

12 Chantal BILADEAU, „In Search of a New Aesthetic”, <https://howlround.com/search-new-aesthetic>.

az új tudatosság pedig új struktúrákat kell létrehozjon. A szerző számára vitán felüli, hogy a kulturális aktoroknak kiemelt szerepe és felelőssége, hogy szembenézzenek és „dolgozzanak” a klímakatasztrófával.

Aki jobban meg szeretné ismerni a világszínházi paletta ökotematikájú előadásait és a kapcsolódó kortárs dramaturgiákat, az nagy örömet fog lelteni Lisa Woynarski *Ecodramaturgies. Theatre, Performance and Climate Change* című, 2020-ban megjelent kézikönyvében.<sup>13</sup> Európai, amerikai és őslakos alkotók munkáinak bemutatásával a szerző olyan fogalmakat jár körbe, mint a bioperformativitás, az antropocén elleni performansz, az interszekcionális, függetlenített (decolonised) és testökológia. A könyv a klímakatasztrófa valóságát nagyobb rendszerek összefüggésébe helyezve külön tematizálja a nők és a marginalizált csoportok vezette művészeti és társadalmi kezdeményezéseket.

Példáim egy már létező diskurzus kiemelt mozzanatai, és túlmutatnak a színháztudomány határain. Magyarországi viszonylatban érdemes figyelemmel követni a *Művészek a klímatudatosságért* csapatának munkáját: itt performerek, színészek, táncosok, írók, költők, filmesek tesznek azért, hogy tekintélyükkel, nemzetközi kapcsolataikat kamatoztatva, erőszakmentesen hassanak a közbeszédre.<sup>14</sup> Művészeti területtől függetlenül, azoknak szorításán túllendülve, az ő munkásságukban látni egy olyan nyitottságot, amihez határokon innen és túl érdemes lehet kapcsolódni mindazoknak, akik alkotóként, magyarul szeretnének tenni a környezetvédelemért.

13 LISA WOYNARSKI, *Ecodramaturgies. Theatre, Performance and Climate Change*, New Dramaturgies, Palgrave Macmillan, 2020.

14 A projektet Áfra János és Závada Péter indította el, hogy magyar művészek közreműködésével minél szélesebb körben hívják fel a figyelmet a közelgő ökológiai katasztrófával kapcsolatos felelősségvállalás fontosságára. (A csapat Facebook-oldalának leírása)

Left behind, kor.: Horváth Brigitta. Fotók: Philippe Roulaud



TÖRÖK ÁKOS

# ÖKOLÁBNYOM VS. ALKOTÓI SZABADSÁG

*Mit gondol a magyar színház a fenntarthatóságról?*

A Föld el fog pusztulni, és ez ellen semmit sem tehetünk. A vörösre duzzadó napunk ugyanis előbb egy picit távolabb lök majd magától, azután pedig egy spirális pálya mentén magába szippant. Elgőzölgünk, atomokra és még kisebb részecskékre bomlunk. Ezt persze meg is kellene érni. Néhány évtizeddel korábban a tudósok még unokáink unokáinak korára datálták a korszakot, amikor az emberi ténykedés hatására a Föld elkezd élehetlenné válni. Mára sokan már csak évtizedekről beszélnek.

Ami az Európai Uniót illeti, nem pusztán az elvi eltökéltség van meg a fenntarthatóság előmozdításához és a klímakatasztrófa megelőzéséhez, de a döntéshozók most már a fejlesztési támogatások jelentős részét is környezettudatossági szempontokhoz kötik. Emellett rendszeresen írnak ki projektpályázatokat hasonló témakörökben. A hazai állapotokat a zöldpolitika kapcsán inkább a kettős beszéd jellemzi. A jelenlegi kormány alapvető hozzáállását mutatja, hogy 2010 óta nincsen hazánk-

ban Környezetvédelmi Minisztérium,<sup>1</sup> és a kormányzati kommunikációban egészen 2020-ig rendszeresen jelentek meg a helyzetet bagatellizáló, klímazskeptikus hangok.<sup>2</sup> Miután a

- 1 Orbán Viktor hatalomra kerülésétől kezdve folyamatosan építette le az állami természetvédelmet, mivel az iparosítás akadályát látta benne.
- 2 Ezek egy része a klímátémát többek között a „Nyugat ópiumának”, az „elit cselének”, az „agymosó médiumok szemfényvesztésének” nevezte. (Így nyilatkozott például Kövér László, Bayer Zsolt és Nógrádi György.)



Béres Attila és Papp Endre sajtó-  
tájékoztatója a Miskolci Nemzeti  
Színházban. Fotó: Hajdúfi Péter

zöldgondolat mind Európában, mind itthon egyre inkább teret nyert, és ez a növekvő népszerűség a terület számára jelentős többletforrásokat is valószínűsített, a magyar kormány is „zöldre váltott”. Ezzel együtt egyes lapok, valamint a kormány támogatásával létrejött intézetek továbbra is kritikusak az ún. baloldali környezetvédelemmel („zöldbaloldal”) szemben,<sup>3</sup> illetve más, a kormánnyal barátságban lévő médiumokban mind a mai napig főállásban gúnyolódnak különböző környezetvédelmi törekvéseken vagy a környezetvédelem felől megfogalmazott társadalomkritikán.

Ami a színházi szcénát illeti, az Emberi Erőforrások Minisztériuma (Emmi) legutóbb váratlanul többlettámogatást írt ki előadó-művészeti szervezetek részére. Huszonkilencedikként szerepelt a kiírásban – ami azért jól jelzi a dolog komolyságát – a „Nemzeti Alaptantervvel kapcsolatos örökérvényű darabok létrehozásának támogatása”, amelyben „előnyt élveznek azok a produkciók, amelyek jelmez- és díszletelemeik az újrahasznosítás jegyében jönnek létre”. Harmincadikként pedig kifejezetten „Zöld Színházi Projekttel” is lehetett pályázni. Némi szépséghibája az utóbbi történetnek, hogy amíg erre a célra 50 millió forintot különített el a szaktárca, a lovas színházak támogatására 600 milliót, a „hajón, vízi eszközön működő előadó-művészeti színtér működési többlettámogatására” (nyilván az A38-at is bekebelező Demeter Szilárd-féle kiscsónok jóllakata végett) pedig 500 milliónyi adóforintot szántak. Korábbi tapasztalatok alapján van rá esély, hogy még ebből az 50 millió forintból is kiharaphatnak olyan pályázók, akik programok helyett például nyílászárók cseréjével jelentkeznek, vagy olyan teátrumok, amelyek vezetése a környezetvédelmet nem, a dörgést viszont annál jobban ismeri.

Miközben a földrész egyik legnagyobb szén-dioxid-kibocsátóinak egyike, jelesül a MOL egy ideje környezetvédelemmel kampányol, más multik, illetve nagy cégek pedig szintén elképesztő ütemben szórják tele a Földet veszélyes hulladékokkal, mérgező vegyszerekkel, gázokkal és PET-palackok milliárdjaival, joggal merülhet fel a kérdés: tényleg a színházak ökológiai lábnyomáról és a fenntarthatóság irányába tett lépéseiről kell beszélni? Nem rajtuk múlik a világ sorsa, és nem is rajtuk. De tényleg nem? Magyarország első nagyobb léptékű, immár huszonegy intézményt magába foglaló zöldsínházi kezdeményezésének jártunk utána, és színházi emberekkel is beszélgettünk fenntarthatósági kérdésekről.

## Piciket gondolni, piciket lépni

A környezettudatosságot, a hulladékok újrafelhasználását vagy éppen a klímaváltozás következményeit tematizáló előadások korábban is voltak Magyarországon,<sup>4</sup> ahogy több hazai színész is kiállt már a környezettudatosság mellett.<sup>5</sup> Markó-Valentyné Anna, a Vaskakas Bábszínház színésze még ennél is több energiát fektet az ügybe: Zölden Győrben elnevezéssel

blogot és vlogot ír, előad és szerkeszt, amelyet folyamatosan frissít interjúkkal, programajánlókkal, hírekkel és beszámolókkal. Ezek mellett léteztek már intézményszintű, akár több területet is érintő kezdeményezések 2019-ben,<sup>6</sup> és amint erre Papp Endre, a Jövő Nézőiért – Zöld Színház Projekt kiötlője és kidolgozója is utalt, a közgondolkodásban is ekkor került (ismét) előtérbe környezetünk megóvásának fontossága.<sup>7</sup>

A fiatal, miskolci színész kiindulópontja nem volt rendkívüli: a korosztálya sok tagjára jellemző klímaszorongás, a tehetlenségérzet és a saját életében képviselt hétköznapi környezettudatosság, amelyekhez akkor még a téma felületes ismerete társult. „Az egyes zöldmegoldások léteztek, azt kellett kidolgozni, hogyan tudnak ezek beépülni a színházi üzemi működésbe” – és miután folyamatos tanulással és szakemberekkel való beszélgetésekből begyűjtötte a szükséges tudást, első körben a Miskolci Nemzeti Színház vezetését nyerte meg az ügynek 2019 őszén. Eleinte ő kereste meg a kollégákat, azokat, akikről tudta, hogy elhivatottak a kérdésben, majd fokozatosan terjedt, érlelődött a dolog. Egy évvel később kilenc színház csatlakozott a kezdeményezéshez, zömmel olyanok, ahol már előtte is működött a zöldszemlélet,<sup>8</sup> sőt a budapesti Katona és a Rózsavölgyi Szalon már korábban meghirdette saját programját. A belépésekkel maga a projekt is újabb lendületet kapott. 2020 novemberében azután újabb hét színház<sup>9</sup> csatlakozott, alig több mint másfél hónappal ezelőtt pedig már huszonegy tagja volt a kezdeményezésnek az ország legkülönbözőbb részeiről.<sup>10</sup>

Az egyik közös cél: a kollégák és a közönség személetének formálása az ökotudatosság irányába, felhasználva ehhez a színház adta lehetőségeket, többek között a színészek közismertségét és népszerűségét. E téren értelemszerűen komoly potenciállal rendelkezik minden színház – úgy is, hogy a környezettudatosság kommunikációja ne menjen a színház színház voltának rovására. Szintén fontos, hogy a teátrumok ne csak a szűken vett szakmai köröket fussák, hanem kezdeményezzenek együttműködések a témában elméleti/gyakorlati tudással rendelkező szervezetekkel, szakértőkkel. Ezek mellett törekvésként jelenik meg a projektben a környezettudatosság az energetikai működésben, a hulladékkezelés területén, illetve az újrahasznosítás (díszlet, jelmez, kellék) az előadások létrehozása során.

3 Kritikájuk legfontosabb eleme, hogy a „baloldali” zöldgondolatok közé rendszeresen bekerül több olyan momentum is (genderkérdések, társadalmi igazságosság, LMBTQ-jogok stb.), amelyek meglátásuk szerint csupán zöldnek álcázott, számukra elfogadhatatlan társadalompolitikai törekvések.

4 Például: *Recycled* (2005, r.: Nagy Fruzsina, Peter Sparrow), *Te szemét!* (2008, r.-kor.: Szabó Réka), *Nibiru* (2019, alkotók: Vadas Zsófia Tamara, Gryllus Ábris, Tóth Márton Emil), *A jegesmedvék etetése tilos* (2021, r.: Kovács Domokos).

5 Akik közülük az interjúk során szóba kerültek: Für Anikó, Pokorny Lia, Döbrösi Laura, Huzella Júlia, Puskás Peti.

6 Stúdió K Színház (újrahasznosítás, szelektív hulladékgyűjtés), Trafó (a témához kapcsolódó beszélgetések, filmvetítések, kiállítások, olvasókörök), MU Színház (szelektív hulladékgyűjtés, közösségi kert, részvétel szemétszedési akciókban), Itt és Most Társulat (közösségi tereinek környezettudatossága, a Mészalató Egyesülettel közösen létrehozott *Hogyan mentjük meg a Földet?* című előadása), budapesti Katona József Színház (szelektív hulladékgyűjtés, környezettudatos színházzá válás eldöntése, környezettudatosságot népszerűsítő projektek, csatlakozás a 10 millió FA elnevezésű faültetési kezdeményezéshez), Rózsavölgyi Szalon (2019-ben elnyerte a Broadway Green Alliance hivatalos támogatását).

7 A Greta Thunberg nevével fémjelzett mozgalom ebben az évben vált világszerte ismertté, és szintén 2019-ben mutatta be David Attenborough a *Climate Change – The Facts* című dokumentumfilmét, amely a közelgő katasztrófára utaló tudományos tények felmutatása mellett az ember felelősségét is felveti.

8 A Miskolci Nemzeti Színház mellé ekkor sorakoztak fel: Rózsavölgyi Szalon, Szentendrei Teátrum, Kultkikötő, Bartók Kamaraszínház, budapesti Katona József Színház, Örkeny István Színház, Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház – Függetlenül Egymással Közhasznú Egyesület (FÜGE Produkció), Csiky Gergely Színház Kaposvár, Stúdió K Színház.

9 Manna Produkció, Budaörsi Latinovits Színház, Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest Bábszínház, MU Színház, Centrál Színház, Városmajori Szabadtéri Színpad.

10 A legutóbb csatlakozók: Szegedi Nemzeti Színház, Itt és Most Társulat, szombathelyi Weöres Sándor Színház, debreceni Csokonai Színház.



Rácz Anikó



Nagy Fruzsina.  
Fotó: Nagy Gergő



Barda Beáta. Fotó: Nagy Gergő

A fenntarthatóság éppen úgy szól a Föld jövőjéről, mint a parlások megszüntetéséről, ezen keresztül az intézményi megtakarításról. „Akiknek minden forint számít, azok számára ez egy jó eszköz lehet” – mondja Papp Endre a projektbe apportált „gondolati, strukturális és kapcsolati hálóra” utalva. A kezdeményezés többek között ötletbörzéként is tud működni: mindenki bedobja a közösbe a maga megoldásait, és szemezgethet a többiekéből. Az elvárt célok egy része megoldható saját lendületből/önerőből (pl. szemléletformáló kampányok, részvétel ökotudatos megmozdulásokon), vagy viszonylag csekély költséget igényel (pl. szelektív hulladékgyűjtés, vízfogyasztás csökkentése perlátorokkal<sup>11</sup>), a jelmezek, kellékek és díszletek újrahasznosítása pedig kifejezetten költségtakarékos megoldás.<sup>12</sup> Szintén nem kerül pénzbe, amikor bizonyos kellékeket, jelmezeket egy-egy közösségimédia-kampányon keresztül a nézőktől kérnek, ahogy az sem ritka, hogy a közönség tagjai maguk ajánlják fel feleslegessé vált „kacatjaikat”. Nem túl nagy befektetéssel már most is elérhető olyan 3D-s digitális szimuláció, amelynek a segítségével virtuálisan be lehet rendezni a színpadot. Khell Zsolt díszlettervező elmondta, hogy ez a program jelen pillanatban inkább csak a maketteket helyettesíti, és arra jó, hogy a tervezők felkészülten menjenek a világításpróba-ra. Az Augmented Reality (kiterjesztett valóság) technológiájának egyre nagyobb térhódításával azonban megvan rá az esély, hogy egy hasonló program a közeljövőben már akár helyettesítheti is a világításpróbát, amivel komoly mennyiségű villamos energiát lehetne megspórolni.

A szándékként megfogalmazott változtatások (pl. a meglévő energetikai rendszerek lecserélése környezettudatosabb/takarékosabb megoldásokra) ezzel szemben általában egyszeri, jelentősebb költést igényelnek. Illetve igényelnének, ugyanis egy ilyen beruházás hiába térülne meg már középhosszú távon is,<sup>13</sup> szoros költségvetésük miatt a színházak nem tudják ezt az összeget kigazdálkodni, a fenntartó pedig nem tud/akar erre költeni.<sup>14</sup> A projektben részt vevő intézmények gazdasági helyzete közti lényeges különbségek ellenére az alapképlet nagyjából hasonló: amit csak lehet, házon belül, saját erőforrásból megoldani, a meglévő eszközöket/rendszereket apró lépésenként cserélni le, illetve keresni/remélni témába vágó pályázatokat. Barda Beáta, a Trafó igazgatójának megfogalmazásában: „Meg kell tanulni piciket gondolni, piciket lépni.”

### Elindult egy diskurzus

A nemzetközi példák, amelyekre Barda Beáta és Rácz Anikó, a SÍN nemzetközi kapcsolatokért felelős munkatársa hívta fel a figyelmünket, azért fontosak, hogy lássuk, hol állunk, és merre lehet továbblépnünk. (Nyugat-Európában a fenntarthatóságot eleve nem

11 Ezek beszerelése a Miskolci Nemzeti Színház vízfogyasztását 25%-kal csökkentette.

12 A budapesti Katona pl. a tavalyi évadban három bemutatónál teljes egészében a meglévő jelmez-, díszlet- és kelléktárból dolgozott, ami összesen 12 milliárd forintos megtakarítást eredményezett. A Manna Produkció pedig eljutott oda, hogy már nem számolnak díszlet- és jelmezköltségekkel a pályázataikban.

13 A Miskolci Nemzeti Színházban a színpadi világítóeszközök cseréjével a teátrum villamosenergia-fogyasztása 70%-kal csökkenne.

14 A szerencsés kivételek közé tartozik a kaposvári Csiky Gergely Színház, ahol az épület felújítása során napelemeket terveztek az épületre, és egy épületfelületi rendszer segítségével külön-külön vezérelhetők az egyes terek légtechnikai és klimatechnikai paraméterei. Emellett saját forrásból tudtak már elektromos meghajtású autót is vásárolni. A Trafóban a fenntartó Fővárosi Önkormányzat támogatásával energiatakarékos kazánokat szereltek be, és szakaszolhatóvá tették a fűtési rendszert. A Miskolci Nemzeti Színház pedig a villamos energiát megújuló energiaforrásból (naperőműből) nyeri.

csupán a környezetvédelem oldaláról értelmezik, a fogalomkörbe gazdasági, társadalmi, emberi és művészeti szempontok is beletartoznak.) Angliában a legtöbb színháznak vannak átfogó zöld irányelvei (green policy), néhánynak még saját méhészete (!) is. Vannak országok, ahol például nagyobb támogatást kap egy művész, ha vállalja, hogy a turnéin nem repülőgéppel utazik. Franciaországban pedig eleve nem kap támogatást egy előadás, ha csupán egy helyre utazik. Angliában ahhoz, hogy az Arts Council támogasson egy vendéjátékot vagy egy külföldi szakmai látogatást, a pályázónak le kell írnia, mekkora az utazás ökológiai lábnyoma, és a szervezet milyen eredményt vár a programtól: hoz-e a fellépés vagy részvétel annyi kulturális értéket Anglia számára, hogy megérje a vele járó környezetrombolás. Szintén Angliában előbb a Royal Shakespeare Company vetett véget 2019-ben a nyolcéves együttműködésnek a BP olajtársasággal, majd nem egész egy évvel később a brit Nemzeti Színház szakított szponzorával, és mondott le a Shelltől érkező támogatásról, mivel a kooperáció elvi alapon nem volt összeegyeztethető a klímatarekvéseikkel (!). Barda Beáta azt is elmondta, hogy a Trafóba érkező külföldi fellépők részéről bizonyos zöldstenderdek egyre gyakrabban előzetes elvárásként jelennek meg.

Mindezek után elmondhatjuk, hogy idehaza még nagyon az út elején járunk, de ami a színházainkat illeti, már ráléptünk a megfelelő ösvényre. Az előrelépéshez tartozik az is, hogy Remete Kriszta látvány- és jelmeztervező legutóbb az újrahasznosított/újrahasznosítható jelmeztervezésről tartott előadást a Metropolitan Egyetemen, és a hallgatóknak a Radnóti színházzal kooperálva kell megoldaniuk a vizsgafeladatukat, amelynek eredményei így azonnal be is tudnak épülni a teátrum ökotudatossági csomagjába. Az eddigi lépések elismerése mellett Molnár Anna látványtervező rendszerszerű fenntarthatósági helyzetjelentése is érvényesnek tűnik: „Amíg egy színház a saját színészeit, kellékeseit, takarítóit nem tudja úgy megfizetni, hogy fenntartható életük legyen, addig hiába lelkesek a színházak, ilyesmire nincsen elég kapacitás.” Rácz Anikó és Barda Beáta azt is világossá tette, hogy a nemzetközi forgalmazás terén is legalább annyi a nyitott kérdés, mint a végleges megoldás. Például ökológiai szempontból bármennyire is pazarló az előadások utaztatása, a legismertebb koreográfusok és rendezők munkáin kívül nem lehet megoldani, hogy egy-egy produkciónak azonos időszakban egymástól nem túl messze több helyre szervezzenek le turnéállomásokat. A pandémia feldobta új lehetőség, az online közvetítés ökológiai lábnyoma ugyan falatnyi, viszont éppen a színház lényege: a közös térben való eleven együttlét vész el benne. Milyenek lesznek a fesztiválok, lesznek-e showcase-ek több száz külföldi szakemberrel a világ minden tájáról? „Elindult egy diskurzus, aminek nagyon az elején járunk” – fogalmaz Rácz Anikó.

## Zöldhatárok

Tény, hogy ez a terület nálunk sosem kapott megfelelő forrást, mivel a különböző kormányok számára sosem ez volt a legégetőbb probléma. Ez azonban nem csak pénzkérdés. „Nagyon lassan reagálunk, mivel van bennünk egyfajta emberi nehézkedés” – mondja Barda Beáta, hozzátéve, hogy ezzel kapcsolatban „hatalmas pedagógiai munkára és rengeteg időre van még szükségünk”. Legyenek bármennyire elhivatott képviselői, akár az intézményvezető maga, ez a szemléletváltás még egy színházi közösségen belül sem megy egyik pillanatról a másikra. Mit tud például tenni bárki, ha a húsmentes nap felvetésére azt kapja válaszul, hogy „Nem vagyok én kecske!”? „Ezt nem lehet felülről kikényszeríteni” – mondja az ehhez hasonló helyzetekre Rácz Anikó, aki egyben a párbeszéd fontosságára és a közösen meghatározandó minimumra hívja fel a figyelmet.



Pilyinyi Márta.  
Fotó: Gálos Mihály Samu



Khehl Zsolt



Molnár Anna. Fotó: Rapkay Teréz

A színház azonban csak részben olyan, mint bármilyen más intézmény. A művészet számára mindig is fontos volt az autonómia, kérdés tehát, hogy az ökotudatosság szempontja belefér-e az alkotás szabadságába. Papp Endre világossá teszi, hogy a Zöld Színház Projekt „nem hivatott szembemenni a művészeti víziókkal”, csupán arra tesz javaslatot, hogy az adott díszletelemet és kelléket honnan szerezzék be. Nagy Fruzsina jelmeztervező, noha extravagáns, elképesztő anyagból létrehozott jelmezeiről híres, „normális” munkáinál ő is a színházi raktárban kezdi a tervezést.<sup>15</sup> Ezzel együtt, mint mondja, „nagyon megkötve érezném a kezem, ha csak újrahasznosított jelmezeket használhatnék”. Hasonlóan gondolkodik Cziegler Balázs díszlettervező is: „Már az is feszegeti a művészet szabadságának határait, amikor azt mondja egy igazgató, hogy a raktárból kell díszletet csinálni.” Molnár Anna látványtervező eltökélt a fenntarthatóság érdekében, egy időben még azzal is kacérkodott, hogy ő lehetne hazánk egyik, az újrahasznosítási törekvésért kiálló látványtervezője, ám belátta: „Ha azt akarom, hogy valami vizuálisan is jó legyen, és működjön is, van, hogy egy ponton el kell engedni a fenntarthatóságot.” Khell Zsolt szintén nem tartja szerencsésnek, ha az alkotónak az anyagi lehetőségeken túl külső szempontokra is tekintettel kell lennie, emellett az egyensúlyra hívja fel a figyelmet: „Fontos, hogy élhető legyen a Föld, de minek, ha nincsen rajta művészet.”

A színházaknak persze számos megfontolást kell szem előtt tartaniuk. „Vannak alkotók, akik kifejezetten érzékenyek a környezettudatosságra, őket igyekszünk meghívni – mondja Ellinger Edina, a Budapest Bábszínház igazgatója. – De számos más aspektusa is van egy évadtervezésnek, mely során a művészeti célokat egyelőre ez a törekvés nem írja felül” – teszi hozzá az intézményi autonómia jegyében. Ugyanez igaz a Manna Produkció műsortervére. „A környezettudatosság mértékének megléte egy érzékeny iránytű: addig, amíg egy alkotóközösség erre való figyelme és munkája kölcsönösen egymást segíti, addig jó úton jár. A határvonal ott húzódik, meddig erősíti a folyamatban részt vevőket, és mikortól hátráltatja” – vallja Mácsai Pál, az Örkény Színház igazgatója. Erős Balázs, a MU Színház művészeti vezetője szerint, ha sikerülne ezt a szemléletet elültetni az alkotók fejében, az „korlátozás helyett akár inspirálóan is hathatna rájuk”. Mint az interjúkból kiderült, a színházak igyekeznek/kénytelenek ösztönözni az alkotókat a jelmezek, kellékek és díszletek újrahasznosítására, aminek a leghumánusabb eszköze a kölcsönös megértésre épülő megbeszélés, de legalább ennyire hatékony a költségkeret mint kényszerítő körülmény, amit már egyre több színháznál beleírnak a szerződéseikbe.

### A hulladék nem szemét

Az újrahasznosítás egyáltalán nem új keletű a színházakban, és gyakorlata minden teátrumban jelen van. A Manna Produkció például tavalytól – mivel megteltek a raktáraik, és a

forráslehetőségeik is szűkösek és bizonytalanok – hulladékmentes (no waste) évadot hirdetett, ami azt is jelenti, hogy a készülő előadásaihoz semmit nem vásárolnak. Ennek hatására jöhetett létre a környezettudatosság, a gazdasági kényszer, a kreativitás, a szemléletformálás és az ökotréning sajátosan magyar, azon belül is elsősorban a független szférára jellemző elegye: „A fiatalokat már az első percben azzal fogadjuk, hogy nincs jelmez- és díszletköltségvetésünk gyártásra, próbáljunk meg másképp gondolkodni.” Hasonló helyzetbe persze akár egy kőszínházban is bele lehet futni. Pilinyi Márta jelmeztervező mesélt olyan esetről, amikor a színházigazgató azzal fogadta, hogy „egy vasam sincsen, de rendelkezésre áll a raktár, a műhely, a varroda”. Ugyanő a másik végletbe is belekóstolhatott, amikor egyszer a Nemzeti Színházban „azt csinálhattott, amit akart”, ami az ő esetében azt jelentette, hogy „a saját, amúgy is erős önkontrolljára volt bízva”. Mint kiderült, a tervezők munkája szinte mindig a raktárakban kezdődik. Ami pedig az ökotudatosságot illeti, abban mindenki egyetértett, hogy „a színház nem ekörül forog”,<sup>16</sup> vagyis hogy az újrahasznosítás igénye mögött nem környezettudatosság áll, inkább a helyhiány a raktárakban, de legfőképpen a szűkös anyagi lehetőségek. Remete Kriszta látványtervező ezeken felül egy művészi okot is említett: „Próbálok olyan tárgyakat becsesmpézni, amelyeknek önálló történetük van.”

Az újrahasznosítás/takarékosság egyik „nagyüzemi” élővása a Miskolci Nemzeti Színház, ahol minden műhely rendelkezésre áll, így bármit meg tudnak csinálni házon belül. Szobonya Ferdinánd színpadmester elmondta, hogy ráadásul a lécektől a csavarok és zárok át a lemezekig és szövegekig mindent igyekeznek újra és újra felhasználni, ameddig csak lehet – ha máshogy nem, akkor jelződíszletbe beépítve. Ezt Cziegler Balázs is alátámasztotta: elmesélte, hogy egy általa újonnan elkészített díszlet egyes darabjait átfestve, átalakítva tizenkét különböző előadásban használták fel később Miskolcon. Jelmezek terén is jól állnak: egy nagyoperettnél akár az egész énekkart fel lehet öltöztetni raktárból, de néha még egy-egy főszereplő ruhája is megoldható (ami összesen nagyjából harminc ruhát jelent), tudtuk meg Kiss Nikolettától jelmeztervező-asszisztentstől.

A Vígszínházban szintén „próbálkoznak a végletekig tárolni és újrahasznosítani, de ehhez sok csillag együttállása szükséges” – árulta el Juhász Zoltán szcenikus. A raktárkapacitás végeessége mellett azzal is gyakran találkozunk, hogy a tervező nem szívesen fogad be egy-egy díszletelemet, mert teljesen eredeti látványt szeretne. Ők nem bontanak vissza nyersanyag szintre, mert nem éri meg a sok munkát: „egy régi lécs úgy nézne ki, mint egy sündiszno”, ráadásul az ebből készült díszlet nem terhelhető. Viszont bútort és kelléket sosem dobnak ki, így ezekből komoly készletük gyűlt már össze. Gombár Mari, aki hosszú évtizedeken keresztül dolgozott a Vígszínházban, legutóbb jelmeztár-vezetőként, arról mesélt, hogy a jelmezeket is igyekeznek minél tovább raktározni, és lehetőség szerint minél többet újrahasznosítani. Saját varrodáik is vannak. A raktárjukban szép számmal találunk színház-történelmi értéket képviselő jelmezeket (ezeket kiállítani szokták), de egyszerű ruhadarabokat sem dobnak ki, mert „az ócska ruhák, mint a kincs, úgy kellenek”.

Természetesen akadnak ellenpéldák is. Van ugyanis néhány anyagilag jól eleresztett teátrum, ahol nem kell spórolni, és léteznek „esztelenül pazarló” előadások is, illetve több helyen az

15 Nagy Fruzsinahoz hasonlóan Pilinyi Márta és Remete Kriszta is azt vallja, hogy az újrafelhasználásra/újrafelhasználhatóságra nem az ökotudatosság, inkább a pazarlástól való ösztönös idegenkedés készíti őket. „Belém van hipózva, hogy ne pazaroljak. Akkor érzem jól magam, ha minél kevesebb pénzből minél jobban meg tudom oldani” – mondja Pilinyi Márta. „Míndez nálam arról szól, hogy ne pazaroljak. Mivel tudom, hogy nem vagyok egy környezettudatos tervező, hiszen ha van egy örült ötletem, azt tűzőn-vízen átviszem, akkor is, ha nem környezetbarát, ezt ösztönből igyekszem kompenzálni más munkáknál” – így Nagy Fruzsina.

16 Pilinyi Márta személyes közlése.





Jelmezpróba a Miskolci Nemzeti Színházban.  
Fotó: Gálos Mihály Samu

igazgató vagy a főrendező munkái esetén kevésbé szempont a költséghatékonyság, és ezzel a környezet kímélése. Emellett vannak „ún. önmegvalósító tervezők egyediségre törekvő aberrációs ruhái”, amelyeket csak az adott produkcióban lehet használni, majd „a színház pénze és a sok emberi munka megy a kukába”.<sup>17</sup> Ezek persze nem az az eset, mint amikor egy művészi koncepció egyedi (pl. nyomtatott mintájú vagy szürreális hangulatú) jelmezeket kíván meg, amelyeket szintén le kell gyártatni, és később szintén semmire sem lehet felhasználni. A jelmezek és díszletek újrahasznosítása azonban tervezői oldalról „ingoványos talaj”.<sup>18</sup> A tervezők munkája általában a színház tulajdona lesz, vagyis a teátrum azt csinál vele, amit akar, azonban a tervezők között létezik egy íratlan szabály, amely szerint csak úgy lehet felhasználni egy másik tervező munkáját, ha az annyira át van alakítva, hogy „nem lehet ráismerni”. Ennek ellenére a legtöbb általunk megkérdezett tervező már találkozott saját korábbi ruhájával/díszletével úgy, hogy azt éppen csak átfestették. Mindegyikük megértette, hogy ez is a spórolás számlájára írható, de szerintük ilyenkor elvárható lenne, hogy a színházigazgató vagy a tervező legalább megkérdezze őket.

Noha a takarékoság gyakran jár kisebb ökológiai lábnyommal, „ha látványos dolgokat szeretnénk, de olcsón, azt általában nem környezetbarát anyagokból tudjuk megoldani (hanem például nejlonfóliából)” – mondta Molnár Anna. Ráadásul egy ing, nadrág vagy póló esetén már maga a varrás többbe kerül, mint újonnan megvenni a ruhadarabot egy fast fashion üzletben. Ezért bármennyire is megterheli a környezetet (a szállítás energiaigénye és károsanyag-kibocsátása, a munkaerő kizsákmányolása), mégis ez az általános. Ha egy tervező vagy egy színház környezettudatos akar lenni, „egyértelműen több energiát kell befektetni a tervezésbe,

beszerzésbe, átalakításba” – mondja Gáspár Anna. Molnár Anna szerint mindehhez tervezőként extra elhivatottság kell, ráadásul ha az embernek már családja is van, ezt a plusz energiát és időt különösen nehéz honnan előbányászni. Noha rendszerszinten is vannak még megoldásra váró feladatok, és a színházak legtöbbszörében a spórolás adja az ökotudatossági nyomatékot, mára sikerült túllépni az egyedi kezdeményezések szintjét, és becsatornázni az ügy eltökélt képviselőit az intézmények zölddebbé tételébe. Az európai trend pedig ebben a tekintetben egyértelmű, úgy tűnik, elugrani sem nagyon lehet előle. Feltéve persze, ha az európai irányt választjuk.

### A színház nem egy fenntartható dolog

A polgári színház annak idején a bőség jegyében született: bőség a látvány, a gondolatok és az érzelmek terén. Ez mindmáig nem változott, és előreláthatóan nem is fog. Sokak számára elképzelhetetlen a színház komoly díszletek és jelmezek nélkül, legyenek azok korhűek, artisztikusak, bombasztikusak vagy éppen extravagánsak. Mások (vagy ugyanazok) a progresszivitást kedvelik, ami esetenként ugyan jól megvan a hétköznapi ruhákkal és az üres térrel is, de az újdonságnak, a megszokott meghaladásának állandó igénye mégis csak egy töről fakad a piacgazdaság folyamatos növekedéskényszerével. Ráadásul a progresszió gyakran jár azzal, hogy egy-egy produkciót csak párszor tudnak előadni. „A színház nem egy fenntartható dolog” – mondja Nagy Fruzsina, amihez azt is hozzátehetjük, hogy a kifejezetten szórakoztatásra szánt produkciókon kívül nem is gazdaságos. Mint láthattuk, a szemléletformálás terén a szcénának komoly tartalékai vannak, és az üzemeltetés területén is lehet még mit faragni, illetve hozzáadni az eddigi eredményekhez, de bármit is teszünk, a művészetnek, közte a színházművészetnek ára van. Ha nem is akkora, mint amekkorát jelenleg fizetünk érte.

<sup>17</sup> Pilinyi Márta személyes közlése.

<sup>18</sup> Nagy Fruzsina személyes közlése.

# SZEMÉTHEGYEK, MŰANYAGTENGEREK

Reprezentáció és ökokritika



Közös álmok, r.: Maria Lucia Cruz Correia

A természetrombolás és a gazdasági rendszerek közötti kapcsolat már a 19. századi természetvédelmi mozgalomban is nagy hangsúlyt kapott. De a mai értelemben vett, a földi ökoszisztéma egészére kiterjedő környezetvédelemtől csak a globális kapitalizmus kialakulása, rendszerszintű környezeti hatásainak felismerése, azaz a hatvanas–hetvenes évek óta beszélhetünk. Ehhez képest is fordulatot jelent a kilencvenes évek után a tudományos előrejelzések és a mindennapi tapasztalat szerint is egyre inkább érzékelhető klímaváltság, amelyre a közéleti diskurzusoknak köszönhetően jó ideig csupán a társadalmi problémák egyikeként gondoltunk. Azonban a korlátlan növekedésre és fogyasztásra épülő neoliberális gazdasági berendezkedésnek (a pandémia által is) világszinten megnyilvánuló válsága egyre egyértelműbbé teszi, hogy a környezeti pusztulás nem *egyike* a problémáknak, hanem olyan

központi kérdés, amely az emberi élet minden dimenziójára és intézményes szerveződésére alapvetően kihat. „A színház furamód ellenálló marad, amikor arról van szó, hogy korunk legnagyobb kihívásaival kezdjünk valamit”<sup>1</sup> – írja Catherine Diamond színháztörténész egyik 2017-es, színházi ökokritikai esszéjében. Megállapítása igazságát csak annyival egészíthetjük ki, hogy az utóbbi pár évben érzékelhetően nagyobb figyelem övezi a színház intézményét a fenntarthatóság szempontjából átgondoló gesztusokat (nemzetközi szinten ennek egyik legismertebb példája Jérôme Bel társulata légi utaztatásáról lemondó, egyszersmind másoknak ugyanezt előírányzó

1 Catherine DIAMOND, „Négy nő az erdőben: egy ökofeminista pillantás az erdőre mint otthonra”, ford. SEPRÓDI Attila, *Játéktér* 8, 3. sz. (2019): 31–52, 52.

művészi állásfoglalása; hazai vonatkozásban a színházi intézmények ökotudatosságát célzó Zöld Színház Projekt kezdeményezést említhetjük), a klímakérdést tematizáló előadások felbukkanása pedig jelzi, hogy a társadalmi képzeleten keresztül a színházba is beszivárgott a probléma.

A klímakérdés színreviteléről szólva olyan, közelmúltbeli előadásokra hagyatkozom, amelyek egymás mellé helyezve meglehetősen esetleges összképet adnak ki. Kézenfekvő kérdés, hogy a téma iránti érdeklődésen túl mi köti össze őket. És kézenfekvő a válasz, hogy a disztópia és a posztapokaliptikus képzelet – miközben a disztópia (társadalom)kritikai potenciálja az egyes alkotásokban eltérően, a színházi ábrázolási kérdésektől és a performatív stratégiáktól nem függetlenül érvényesül.

A Vadász Esélye és a Szerb Antal Színház a Trafóban nemrégiben elkészült, de élőben még nem bemutatott közös produkciója, a 999 a katasztrófafilmekből ismert sötét jövőben játszódik. Szatirikus jelenetekben kerülnek elénk egy szélsőséges időjárási viszonyokkal sújtott társadalom szereplői, de az élet bizonyos szegmenseinek, például a reprodukciónak a totális állami kontrolljától eltekintve lényegében a jelenkori fogyasztói társadalom pörög tovább; csak az emberek, már akik megtehetik, nem kertes házat vásárolnak medencével, hanem luxusbunkert. Az etűdök a tévéműsorok nyelvezetében kerekednek: meteorológiai jelentés, fitnessműsor, túlélő- és talk show, híradó és bunkerreklámok rövid jeleneteiben és ezek hátterében jelennek meg a kilátástalansággal, félelemmel, érzelmi és szexuális problémákkal küzdő tipizált szereplők. A forgatag egyes elemeit egy David Tanborough-nak nevezett civil akárki-figura köti össze, aki sodródó és olykor aktív résztvevője-megfigyelője-komentátora a történéseknek. Az előadás ennek a központi szereplőnek a tehetetlen helyzetén keresztül ragadja meg a jövőt illető szorongást, ami mindannyiunk közös élménye. A szöveg áramlásába (és a sokszor vázlatosan elnagyolt helyzetekbe) mégis nehéz becsatlakoznom, és ennek nem annyira a felvétel az oka, mint inkább az az elgondolás, ami a negatív utópiát befejezett, lezárt jövővé teszi. Egy olyan világ megmutatásává, amelyiktől csak félhetünk, és amikor beköszönt, csupán elszenvedhetjük azt. Vélhetően az alkotók ezt a zártságot szeretnék megnyitni, erősítendő a jelenbeli felelősségünket és részvételünket. És épp ennek a szándéknak az ellenében hatva tartanak távol nemcsak a veszélyhelyzet átérésétől, de annak színházi ábrázolásától is a filozofikus monológok (amelyek olykor átcsapnak a nézők direkt meg/felszólításába). Vagy a moralizáló hangvétel és a döntési lehetőségeket tanulsággá egyszerűsítő mantrák (méh vagy palack, palack vagy méh, ismétletgeti a narrátorfigura).

Szintén a klímakatasztrófa nem olyan messzi (befejezetlen) jövőpillanatait skicceli fel a Káva közösségi színházi projektként fiatalokkal készített *Klímatehetlenség* című digitális revüje – parodisztikus formában. A pandémia miatt meg nem valósult színházi előadás helyett nézőként a közös munkába kapunk betekintést. A kisfilm a résztvevők által írt jelenetekből áll össze, s ezekben hétköznapi emberek bukkannak fel: az instás bizniszen ügyködő ökotudatos influenszer anya, a gyerekvállaláson tipródó fiatal nők és párok, a mensibugyit uzsonnás kendőként hasznosító aktivista kamasz lányok, a fenntartható életmóddal szélsőségesen kísérletező család (ahol minden hetedik vécézés után lehet csak lehúzni a vizet) – hogy csak párat említsek. Sok ez a minden, ami elénk kerül, és a parodisztikus túlzások sem egyformán szellemesek. De könnyed a hangvétel, a mindennapi ökotudatos próbálkozá-

sokat kifigurázó helyzetekhez pedig lehet kapcsolódni. (Bár rám erősebb hatással volt az előadás témájához illeszkedő izgalmas podcast-beszélgetés, amelyben a színházi szakemberek mellett egy pszichológus és egy ökológus is megszólal, és felvételeik árnyalják azt a közkeletű felfogást, amely az intézményes döntéshozatal hatékonyságát háttérbe szorítva az egyéni felelősséget hangsúlyozza.)

Mindkét előadás felveti a kérdést, hogy egyéni szinten milyen cselekvési lehetőségeink vannak egy olyan problémával szemben, amelynek megoldása hatalmas léptékű, összehangolt intézkedéseket és komplex tudást igényel. Az utópisztikus képzeletre ebben az értelemben a jövő elképzeléseinek laboratóriumaként tekinthetünk, még ha elrettentő is, amit felmutat. A félelmek kivetítésének egyik célja épp az lenne, hogy a jelenben megtegyünk mindent, hogy ne oda jussunk, amit itt a színpadon, illetve filmben látunk (és ennyiben ezek a disztópiák didaktikusak). Ám a hatáskeltés e célját érdekes lehet kiegészíteni azzal a felvétellel, hogy vajon a klasszikus katasztrófaábrázolások mennyiben lehetnek produktívak, vagy éppenséggel gátolhatják azt a típusú egyéni és közösségi képzelőerőt, amely a cselekvés új mintázataihoz, lehetőségeinek felismeréséhez vezetne. Gagyí Ágnes Rebecca Solnit katasztrófaszociológiai könyvéről írt recenziójában<sup>2</sup> épp arra hívja fel a figyelmet, hogy a klímakatasztrófa domináns kulturális és társadalmi víziói, amelyekben a társadalmi rend felbomlásával a nyers erőszak és az ökölharc logikája veszi át a helyet, inherens strukturális érdekekhez kapcsolódnak – annak az elitnek a félelmeihez, amely a legtöbbet veszítheti a status quo borulása miatt. Solnit nyomán Gagyí a hegemon katasztrófavíziókat a valós katasztrófa helyzetekben tapasztalható civil önszerveződés és közösségi cselekvés példáival állítja szembe. Ebből a szempontból izgalmas Maria Lucia Cruz Correia az egyik TESZT-fesztiválon megvalósított one-to-one performansa, a *Közös álmok*, amely a résztvevői képzelet megnyitására, mi több, a közös képzelés fontosságára épít. Correia vízbiciklis „sétára” invitál: a Bégán ringatózva audionarrációt hallhatunk egy (ugyancsak) posztapokaliptikus jövőről, amelyben egy természeti katasztrófa következtében a Földet elárasztotta a víz, és az emberek mesterséges szigetként is funkcionáló tákolttutajokon-hajókon próbálnak túlélni, növényeket termesztetni. A felvételt követő beszélgetés Corriéával akörül forog, hogy vajon mi bizonyulhat ebben a helyzetben jó túlélési stratégiának, és ezen elmerengve a résztvevőknek lehetőségük nyílik arra, hogy újraírják, de legalábbis rákérdezzenek a válság domináns víziójára, amelyet rendre a káosz, a nyers erőszak és a teljes kiszolgáltatottság képei uralnak.

Ahogy a *Közös álmok*ban meghatározó élmény a természeti környezet, a vízen lebegés, úgy számos, ökológiai kérdéssel foglalkozó előadó-művészeti projekt a helyszínválasztást eleve igyekszik esztétikai elgondolásai részévé tenni. A Tünet Együttes *Te szemét* című utcai performansa a járókelőket szólította meg szemétből készült installációkat mozgató koreográfiákkal; a kolozsvári Universal Pleasure Factory köré tömörülő fiatal alkotók *Trash Songs* című koncertjének hátterében pedig maga a Szamos állt, a szemétszedés tapasztalata és a folyóból kihalszott tárgyak, amelyek újrahasznosulva beépültek az alkotásba. (Itt szintén felbukkant egy

2 GAGYI Ágnes, „Félelem helyett kölcsönös segítség: a katasztrófaszociológia tanulságai a klímaválságra való felkészülésre”, *Fordulat* 26. sz. (2019): 237–246.



999, r.: Kozma Gábor Viktor, a Vadász Esélye és a Szerb Antal Színház közös produkciója (imázskép)

Attenborough-paródia: a dokumentumfilmek érintetlen, csodálatos természeti tájai és egzotikus állatai helyett a part szegett-vedett bokrait vehettük szemügyre a bennük megbúvó, műanyag szemétből fabrikált állatkákkal.)

A fent említett előadásokban vizuális és konceptuális módon is megjelenik a szemét mint a fogyasztói létmód szimbóluma, vagy a műanyag, amely egyfajta második, mesterséges környezetként lép a természeti helyébe. Sarah Vanhee *Feledés* című performanszában végtelenül gazdag gondolkodás ki-

indulópontja a színpadra kerülő szemét. A *Feledés* látszólag egyszerű ötleten alapul: a performer egy évnyi saját, látható és láthatatlan szemétét gyűjtötte össze. Töredékes és asszociatív monológ kíséri annak lassú színpadra pakolását, igazodva a tárgyak által lenyomatozott idő dramaturgiájához (Vanhee terheességéhez, utazásaihoz, az alkotói folyamat krízisstációihoz). Gondolatfutamok, e-mail-váltások, emléktöredékek, emésztési és szarasi naplójegyzetek, újságcikkek címei keverednek különféle irodalmi és filozófiai hivatkozásokkal. Egy gondolkodási folyamat ömlik elénk annak elképesztő hordalékával együtt. A színpadi akcióban a fogyasztói létmód melléktermékei válnak láthatóvá, ám a szemünk elé kitett dolgok már többszörösen nem önmaguk, és Vanhee épp ezt járja körbe: az értékadás politikájának rejtett összefüggéseit, annak társadalmi, gazdasági, filozófiai és pszichológiai vetületeivel együtt. Mit nevezünk egyáltalán szemétnek? Mától meddig a miénk, honnan válik a hulladék közös (vállalati) szemétté? Mi az összefüggés szemét, tulajdon, tisztaság és illendőség között? Hogyan fordítódnak emberi életek közti egyenlőtlenségekké a szemétről alkotott képzeteink? Mit jelent az alkotás során a szemétből műtárggyá válás ellentmondása? Vanhee performansa mindezeket túl annak a nyugat-európai művészi pozíciónak a szerkezetét is szemügyre veszi, amelyből és amelynek köszönhetően az előadása egyáltalán létrejöhetett, és amely most vészesen inogni látszik: „Ez a munka nem jöhetett volna létre annak felismerése nélkül, hogy hamarosan nem lesznek már források a korlátozott piaci potenciállal rendelkező művészet számára.”<sup>3</sup> A *Feledés* a személyesnél tágabb kritikai emlékezetet mozgásba hozva végül – a címmel ellentétben – ideiglenes emlékművé alakul: egy szeméttájképpe, ahol a tárgyakon az utolsó pillanatban felfénylenek a „begyűjtés” pontos dátumai. Vanhee ezzel mintha az eddigi művészetfogalom kimerülésére és valami újszerű lehetőségére utalna. Nem foglalkozik direkt módon az ökológiai krízissel, de az általa megalkotott tájkép horizontján jól kitapinthatóan ennek az eseménye áll.

Az említett előadások témájukban hasonlóak, színházi ábrázolás és esztétikai látásmód tekintetében mégis különböznek egymástól. Saját nézői élményem szerint produktívabbak a téma nyitottabb, performatívabb színházi megközelítései, amelyek a befogadó fantáziájának részvételének is nagyobb teret adnak. Ez nem tűnik véletlenszerűnek. Sőt, inkább azzal állítható analógiába ez a kérdés, amire a színházi ökokritikusok a természet-, illetve környezetpusztítás színházi megjelenítése kapcsán hívják fel a figyelmet: a reprezentáció módjai nem pusztán formai kérdések, a modern nyugati (naturalista-realista, illetve kortárs) színházi hagyomány maga is abba a humanista eszmerendszerbe ágyazódik, amely ember és természet hierarchikus szétválasztásán és kapcsolatán alapszik. Una Chahudhuri vagy Catherine Diamond szerint ez a színházi hagyomány bár beépítette társadalomkritikájába a természeti pusztítást, magát a természetet rendre az emberi-társadalmi konfliktusok szcenikus hátterébe üzte, ellehetetlenítve ezzel egy biocentrikus szempont érvényesítését. A természet és az ökológiai válság színházi megjelenítésének egyik elsődleges kihívása – állítják ezek a szerzők – abban áll, hogy képesek vagyunk-e felismerni az emberi és nem emberi természet mély interdependenciáját, és ennek a konklúzióit végiggondolva rátalálni a színházi megjelenítés, narráció és dramaturgia új formáira.

3 Sarah VANHEE, *Feledés*, ford. SEPRÓDI Attila, *Játéktér* 8, 4. sz. (2019): 72.

URBÁN BALÁZS

# IDEÁK AZ IDŐBEN

*Sardar Tagirovsky rendezései 2017 és 2020 között*



3 nővér, Soltis Lajos Színház. Fotó: Büki László

Bár a *Meggyeskert* 2014-es sepsiszentgyörgyi bemutatója a POSZT-ra is meghívást kapott, sőt, több díjat is elhozott, Sardar Tagirovsky nevét a szélesebb szakmai közvélemény alighanem a Nemzeti Színházban a 2015/16-os évadban színre vitt 6-ot követően ismerte meg. Az erősen polarizálódó vélemények tükrében is nyilvánvaló volt, hogy az egyébként igen egyenetlen és hosszú előadás eredeti, a sztenderdtől elütő színházi nyelven szólalt meg, és egyetemes kérdésekre (az ember külső és belső szabadsága, valóságához való viszonya) fókuszált. Az ezzel nagyjából egy időben bemutatott határon túli rendezésekben (a szintén sepsiszentgyörgyi *Úrhatnám polgárban* és a nagyváradi *Az esetben*) pedig már a sajátos munkamódszerét az adott társulatra applikáló alkotó mutatkozott meg. Ezek a produkciók nem csupán a rendezői eljárások gazdagodásának manifesztumai, hanem igen erős társulati kohézióval létrejött munkák – ráadásul a klasszicizálódott színházi formáktól való eltérésük ellenére is kifejezetten szórakoztatóak –, amelyek a továbblépés többfajta lehetőségét is mutatták. Az elmúlt három-négy évben Sardar Tagirovsky e lehetőségek nagy részét végigjárta: rendezett Pesten, vidéken és határon túl, dolgozott kőszínházban és független színházban, nagyszínpadon és stúdióban, s miközben számos

társulattal működött együtt, saját csapatot (Laboratorium Animae) is verbuvált maga köré.<sup>1</sup> Miközben tartalmi, formai, minőségi szempontból is heterogén produkciók jöttek létre, egyre markánsabban és mind rétegzettebben rajzolódik ki az a gondolkör, amely az alkotót foglalkoztatja, s fokozatosan formálódik, változik, alakul az a színházi nyelv, amelyen az előadások megszólalnak.

1 A vizsgált időszakban Sardar Tagirovsky tizenkét előadást rendezett. Igaz, ezek közül a Zsámbékon bemutatott *Álom újratöltve* (2018) és az SZFE vizsgaelőadásaként Szentendrén színre vitt *Függöny* (2020) egyetlen alkalommal volt látható, inkább munkabemutatóként, mint végleges formában (a *Függönynek* deklaráltnak csak az első felvonása készült el). A tíz, repertoárra került produkció: 2017 – *A chioggiai csetepaté* (Sepsiszentgyörgy), *Figaro házassága avagy egy örült nap emléke* (Nemzeti), *A versailles-i rögtönzés avagy a majmos ház* (Temesvár); 2018 – *Don Quijote Second Hand* (Újvidék), *Idióta* (Debrecen); 2019 – *Lucy Strate* (Sepsiszentgyörgy), *Az ember tragédiája* (Laboratorium Animae, Szentendre), *Rasputyin* (Szatmárnémeti); 2020 – *Diótörő* (Laboratorium Animae, Szentendre), *3 nővér* (Soltis Lajos Színház). Emellett Tagirovsky a korábbi évekhez hasonlóan több workshopot, tréninget vezetett, amelyek gyakran munkabemutatókkal értek véget. Magam a tizenkét bemutató közül hetet élőben, kettőt (*A versailles-i rögtönzés...*, *3 nővér*) felvételen láttam, míg hármat (*Don Quijote Second Hand*, *Álom újratöltve*, *Lucy Strate*) nem állt módomban megtekinteni.

A bemutatók alapvetően ontológiai kérdésekkel foglalkoznak, aktuális társadalmi-politikai témákra csak közvetetten, az elméleti kérdésfelvetés mentén koncentrálnak. (Más kérdés, hogy egyes esetekben az előadás kontextusa teremthet olyan asszociációs mezőt, amelyben ezek a kérdések szinte automatikusan megfogalmazódnak – nyilvánvalóan így volt ez például az SZFE-vizsgaként létrejött *Függőny*nél, amelynek szereplői Molière örökségéért marakodnak, és amelynek bemutatója azon a nyáron volt, amikor a fenntartó einstandolta az intézményt.) Ezek az ontológiai kérdések csaknem mindig sokféle szálazva, esetenként egymásba gabalyodva jelennek meg. A keresés, a kérdések felvetése fontosabb, mint az egyértelmű válasz megtalálása. Ami nem azt jelenti, hogy ne lenne érezhető az alkotói állásfoglalás, de a rendező ezeket soha nem sulykolja, inkább sejtet, alternatívákat állít fel, több szempontból járja körül a felvetett problémát. És nagyban számít a befogadói figyelemre, nyitottságra, kreativitásra. Következésképpen az előadások többsége (és ez hatványozottan érvényes az igazán jelentős produkciókra) nem kiiktatja, hanem erősíti az ambivalenciát, és többféle – akár a rendezői intenciótól eltérő – értelmezési lehetőséget is kínál.

Mindez nem pusztán az alkotói attitűd függvénye, hanem következik magukból a történetekből, az ezeken keresztül megjelölt világból, illetve az analízis módszeréből is. Tagirovsky rendezései alapvetően sokszereplős előadások – függetlenül attól, hogy stúdióba vagy nagyszínpadra készülnek. Az, hogy a szereplők kara tömegként fontos-e, vagy majd minden szereplőnek önmagában is lényeges, meghatározott szerepe van, változó (ez a színre vitt anyagon is múlik), ám ebből a színpadi karból csak a környezetüktől elütő, spirituálisan érzékeny hősök vagy antihősök (mint Molière, Miskin herceg, Raszputyin) emelkedhetnek ki. Ahogyan a tömeg tagjainak a hozzájuk, illetve az egymáshoz való viszonyai kirajzolódnak, többnyire sűrű, érdekes kapcsolati háló jön létre, amely hol erősebben, hol lazábban tapad a hagyományosan, pszichológiai alapon értelmezhető szituációkhoz, miközben metaforikus értelmezési lehetőség(ek)et kínálva további asszociációs mezőket is megnyit.<sup>2</sup> Az így felmerülő kérdések közül talán a legizgalmasabb az embereknek az ideálokhoz, az eszményekhez, a köznapitól elütő, esetleg transzcendens jelentéstartalmú eseményekhez való viszonya. Ez a legnyilvánvalóbb módon *Az ember tragédiájában* jelenik meg. Bár a Szentendrén a frissen formálódott saját társulattal bemutatott, maratoni hosszúságú előadás esztétikai szempontból nem meghatározóan fontos állomása az alkotói pályának, mégsem pusztán a társulatépítés okán lényeges vállalkozás; a maga ikonikus-szimbolikus szemléletmódjával fontos gondolati csomópont. Ádám (és Éva) – nyilvánvalóan a teljes emberiséget képviselve – évszázadokon keresztülrepülve (vagy keresztülálmodva magát) próbál rátalálni valami nagy eszmére/eszményre, amely életcélt adhat. A rendező két visszatérő, fontos témája kapcsolódik így össze: az eszmé(ny)hez való viszony az idővel folytatott küzdelemmel.

Ez utóbbi szinte minden Tagirovsky-rendezésnek struktúraszervező erejű felvetése, amely a legtöbb esetben a formát is meghatározza. Még egy olyan könnyed vígjáték, mint *A chioggiai csetepaté* is többletjelentést kap azáltal, hogy a játék néma alakjainak egyikéről, egy titokzatos, kerekesszékes ülő figuráról végül kiderül, hogy az előadás fókuszába helyezett (és

színésznő által játszott) mellékszereplő, Vincenzo bácsi múltjának (emlékeinek) része. Az időhöz való viszony problematikája nem egy előadásban a tematika szintjén is meghatározóvá válik. A *Figaro házassága* a mesterséges intelligencia dominálta jövőben játszódik, az eredeti Beaumarchais-darab cselekménye sajátos emlékutazásként elevenedik meg. A *versailles-i rögtönzés* Molière halálától indulva pergeti vissza életének történéseit, személyes és politikai viszonyaira egyaránt rávilágítva. A *Raszputyin* alapvető kérdése, hogy megállítható-e a kizökkent idő, és ezáltal megváltoztatható-e a történelem. Tagirovsky gyakran felbontja a hagyományos időstruktúrát, kilépve a lineáris történetmesélés keretei közül. A *3 nővér* a negyedik felvonással indul, majd látszólag visszatér eredeti medrébe, hogy azután egyre gyorsuló idősíkváltozásokkal ragadja meg, járja körül a cselekmény csomópontjait. Az *Idióta* folyamatosan ugrál előre-hátra a Dosztojevszkij-regény történetében, az időbeliség megváltoztatásával állandóan változtatva a kontextust, az ismétlésektől sem visszariadva. Vagyis egyfelől az a kérdés, van-e bármilyen eszköz a múlt idő befolyásolására, másfelől az, hogy a különböző idősíkok hogyan értelmez(het)ik egymást. Ez utóbbi nem eszmei, hanem poétikai kérdés: az idősíkok felcserélése, váltogatása, összevetése jól illeszkedik a Tagirovsky által szívesen alkalmazott montázs technikához.

A montázsra, az idősíkok felcserélésére épülő szerkezet zárt struktúrájú, feszes drámák esetében nemigen alkalmazható – nem véletlen, hogy a rendező vonzódik az epikus szövegekhez, illetve az olyan archetipikus történetekhez, amelyeket sokféle formában dolgoztak fel (*Idióta*, *Don Quijote Second Hand*), ha pedig drámát választ, sokszor felülírja azt – vagy szó szerinti értelemben, vagy változatos rendezői eljárásokat alkalmazva. A vizsgált időszak általam látott bemutatói közül ez alól csak két kivétel van: *A chioggiai csetepaté* és *Az ember tragédiája*. Ez utóbbi esetében a vállalkozás rendhagyó volta éppen a szöveg egészének érintetlenül hagyásából állt. A több részben, majd kilenc órán át játszott előadás a nézők számára fizikailag is kitérítette az időt, egyszerre érzékeltetve az emberiség, a szerző és a társulat vállalkozásának monumentális voltát.<sup>3</sup> Más esetekben a rendező nem írja ugyan át radikálisan a dráma szövegét, de a sajátos rendezői eljárások mégis darabjaira szedik és másképpen építik újjá a szöveget. Ez az újjáépítés nem változtatja meg a mű jelentését, inkább tágítani igyekszik azt, több nézőpontot, értelmezési lehetőséget felkínálva. Nem meglepő, hogy a csehovi dramaturgia könnyen elviseli ezt a fajta beavatkozást, s ahhoz, hogy a *3 nővér* előadása eredeti montázs technikával, az idősíkok konzekvens elmozdításával, kiszámított repetícióval építse ki a maga világát, nincs szükség sok változtatásra. De Szócs Géza *Raszputyin*jának szövege is minimális mértékben módosul csak, miközben a szikár, relatíve rövid, átlátható szerkezetű drámából sokszólamú, komplex színházi előadás készül. Ha például a szöveg az Arkangyalról szól, akkor Tagirovsky Arkangyalként fellépett egy komplett női kart, amelynek tagjai együtt mozognak, énekelnek (később közülük válnak ki az egyes szerepek alakítói). Az előadás a szöveg több dimenziójával is eljátszik: az írói lábjegyzeteket a színre is kivetítik. Máskor Tagirovsky munkatársaival (például Sényi Fannival, Adorján Beátával) saját szövegeknyvet

2 Lehetne elemezni azt a szakrális jelentéssíkot is, amelyet az egyes figurák, az általuk képviselt eszmék és attitűdök kirajzolnak – ám én izgalmasabban gondolom az általánosabb, „profánabb” értelmezési lehetőségeket.

3 Problémáinak eredőjét éppen az jelentette, hogy nem sikerült ezt az alkotói attitűdöt poétikailag érvényessé tenni, vagyis megtalálni a szöveg teljességének a színpadi jelentőségét. Így aztán váltakozó színvonalú jelenetek követték egymást, és – a tradicionális szemléletű *Tragédia*-bemutatókhoz hasonlóan – azok a jelenetek váltak erősebbé, izgalmasabbá, amelyeket önmagukban sikerült kitalálni.



Idióta, Csokonai Színház,  
Debrecen. Fotó: Máthé András

hoz létre, amely az alapmű motívumaiból kiindulva autonóm alkotásként fogalmazza újra a feldolgozott történetet.<sup>4</sup> Meglepő módon ezeket a produciókat determinálja leginkább a szöveg minősége – és ezek a leginkább eltérő minőségű előadások.<sup>5</sup> A pályaszakas kimagasló bemutatójának, az *Idióta*-nak kiváló alapját jelenti a regény csomópontjait nagyszerűen kiemelő, a nézőpontot folyamatosan és átgondoltan váltogató szöveggönyv. A szöveg problémáival összefüggő legnyilvánvalóbb kudarc a *Figaro házassága*, amely csak közhelyesen, a történet által felvetett problémákat kipipálva bont ki ötleteket, de a *Diótörő* fantáziát és dokumentumokat ötvöző asszociatív etűdsorozata is hatásosabb lehetett volna gazdagabb textusból kiindulva, az eredeti drámához lazábban kapcsolódó, inkább a Molière-életrajzból és az azt feldolgozó vendégszövegekből építkező *A versailles-i rögtönzés* pedig egészen kimagasló produkcióvá válhatott volna, ha az alkotók kreatívabban rakosgatják össze a személyes biográfia mozaikdarabkáit.

Érzékelhető alkotói törekvés az is, hogy a közönség közelebb kerüljön a játékhoz. Szándékosan nem a „bevonás” szót használtam – egyrészt azért nem, mert klasszikus értelemben vett interaktivitásra egyetlen előadásban sincs példa, másrészt mert érezhetően nem annak az illúzióknak a megteremtése a cél, hogy a befogadó befolyásolni tudja a játék menetét, hanem az, hogy a néző ki-kizökkenjen a felvett befogadói pozícióból, és a színpadi nézőpontváltozásokat követve módosíthassa azt. A produciók egy része erre fizikailag is rákényszeríti a nézőt: a *Tragédia* váltakozó tereiben hol ülünk, hol állunk, hol sétálunk, *A versailles-i rögtönzés* középső felvonásában a játékos a színen keresztülfutó, hosszú asztalukhoz invitálnak bennünket, a *Raszputyinban* a kar a szünetben, a színház előcsarnokában is énekel nekünk, és a játék során folyamatosan étellel, itallal kínál minket, az

4 Vagy a hivatkozott műből kiindulva voltaképpen az adott mű szerzőjét helyezi a játék középpontjába, mint a *Diótörő* vagy a két Molière-előadás, az egymáshoz sok motívum tekintetében is kapcsolódó *A versailles-i rögtönzés* és a *Függöny*.

5 Meglepő, elvégre Tagirovsky színháza nem szószínház; az atmoszféra, a látvány, a játékörlemek elvben felülírhatnák a szöveg egyenetlenségeit. A gyakorlatban viszont a kevésbé fantáziadús szöveggönyvek sablonjain maga a játék is nehezen tud túllépni. Aminek persze lehet az oka az is, hogy ezekben az esetekben a koncepció bizonytalanságai tükröződnek a szöveggönyv fogyatékságaiban is.

*Idiótában* az első felvonás szereplőinek többsége Nasztaszja Filippovna születésnapjára ünnepségének résztvevőjeként a nézőtérrel lép fel a színre – bennünket is a rendezvény meghívottjaivá avatva. De legalább ennyire fontosak a cselekményt megszakító „közjátékok”. Ezek hol olyan szabad asszociációk, amelyekre módot ad a történet (s ha nem is kapcsolódnak annak fősodrához, az értelmezés egészéhez hozzátartoznak), hol csupán lazábban kapcsolódó, játékos ötletek, hol pedig olyan „vakszálak”, amelyek szándékosan terelik el a nézői figyelmet. Az *Idióta* első felvonása például csupa ilyen közjáték: előbb az egyik szereplő mesél egy hosszú történetet arról a színházi divatról, hogy a színészek az előadások elején hosszú történeteket mesélnek, majd a színre szólított zongorista valóban koncertezni kezd, ezt követően pedig a születésnaposnak készített műsorszámként egy férfinak maszkírozott nő az apokalipszist próbálja eljátszani hét csésze segítségével. *A versailles-i rögtönzés* multidézését a színészek színpadi helyzetre utaló önironikus reflexiói szakítják meg időről időre, a *Függöny* sajátos halotti torát (vagyis a molière-i örökség feletti marakodást) pedig a színészek produciói. A *Raszputyinban* a vasfüggönyre szegezett fényképek jóvoltából az elmúlt évszázad vérontásainak áldozataira emlékezhetünk. Ezek a karakteresen eltérő, más hatásmechanizmusú, de egyaránt asszociatív alapú játékörlemek szinte mindig elősegítik a befogadás folyamatát – akár azzal is, hogy szándékosan vezetnek tévútra a befogadót. Tagirovsky amúgy is szívesen játszik el a befogadói elvárásokkal. Előfordul, hogy a főszereplőket csak hosszú várakozás után engedi színre: az *Idiótában* Miskin csupán a felvonás végén jelenik meg, néhány másodpercre. Máskor szokatlan expozícióval ágyaz meg egy tradicionális színpadi szituációnak: a *Függöny* elején saját maga lép színre mint halott Molière, és fekszik be a szín közepén álló koporsóba – de még mielőtt elkezdődne a játék, gyorsan ki is száll belőle. Ez a gesztus nem blóddli, és nem ironikus kikacsintás: Tagirovsky rendezéseiben mindig ott van az a gondolat, hogy amit látunk, az akkor is színház, ha a legvéresebb valóságot ábrázolja. A teátrális helyzetre való folyamatos utalás hol nyíltan, hol rejtettebben, de szinte valamennyi produkcióban felfedezhető; nemcsak a „színészdarabok” mindig idézőjelbe tett színészi ripacskodásaiban, de például abban a gesztusban is, ahogy a *Raszputyinban* az áldozatok képeit megvilágító fénycsóva előtte-utána mindig

a színpad feletti színházi maszkokat világítja meg. És előfordul az is, hogy egy rendezői gesztus a szöveg játéktradícióira utal (mint a *3 nővér* bűgőcsiga-jelenete).<sup>6</sup>

Tagirovsky színháza sokat vár el nézőjétől, de cserébe igyekszik szórakoztatni is őt. A legtöbb produkció erős atmoszférával, pazar látványvilággal és izgalmasan eklektikus hangzásvilággal bír. A rendező nem használ bonyolult színpadtechnikát, ám még szegényszínházi keretek között, kis stúdiószínpadokon is „dúsítja” az előadás képi világát (a *Tragédia* egyik színe, „az úr” például önálló kisfilmként kel életre), a nagyszínpadon pedig általában egyszerűen berendezett, de egy-egy hangsúlyos elemével a nézői figyelmet irányítani tudó, egyébként dinamikus változó tereket épített. Ezek a hangsúlyos motívumok nem pusztán látványelemek, hanem gyakran utalnak mélyebb összefüggésekre vagy az előadás konstrukciójára is (mint az *Idióta* méretes puzzle-ja, amelynek darabjaiból valószínűleg Nasztaszja Filippovna alakját lehetne kirakni). A látvány szépségét a legtöbbször a színek összhangja, illetve kontrasztja (hol a fekete és a fehér átgondolt párosítása, hol a színek mozgalmas eklektikája), továbbá a nézői figyelmet finoman vezető, de soha nem tolaikodó (a szemrontó sötétséget és a retinaszaggató reflektorozást üdvösen mellőző) világítás adja. A zene pedig a maga eszközeivel a látvány dinamizmusát másolja. Tagirovsky alapvetően eltérő stílusú, karakterű, ambíciójú számokat használ: komolyzenei idézetek, illetve emblemikus pop- és rockdalok is részei a zenei szövetnek, de előfordul, hogy kifejezetten az előadáshoz készül kortárs szerzemény. A szerkesztés a kézenfekvő megoldásokat sem kerüli: A *chioggiai csetepaté*-ban ismert olasz slágerek hangzanak el, a *Diótörő* Csajkovszkij-dallamokat variál, a *Raszputyin* szinte nyitányként elhangzó dala Alla Pugacsova örökzöldje, a *Millió rózsaszál*. Máskor az egymástól élesen eltérő karakterű zenék kontrasztja üti meg

a fülünket: a *Függöny*-ben például Bach Zerkovitz Bélával (a *Színészdallal*) találkozunk. A zene a legtöbbször az atmoszférateremtés fontos eszköze (az *Idióta* klasszikusai éppúgy, mint *A versailles-i rögtönzés* középső felvonásának diszkózenéje), de emellett az értelmezési kereteket is tágíthatja. A *Raszputyin*-ben szinte minden elhangzó slágernek van a tartalomhoz kapcsolódó többletjelentése; a *Millió rózsaszálnak* éppúgy, mint a hatvanas évek híres – Gigliola Cinquetti által énekelt – olasz slágerének (*Non ho letà*). A másik Alla Pugacsova-dal, az *Antik óra* pedig a maga módján reflektál is az előadás tematikájára: refrénje szerint az időt nem lehet megállítani.

Sardar Tagirovsky színháza abban az értelemben nem áll távol a totális színház eszményétől, hogy az egyetemes kérdéseket gondosan és látványosan megépített, komplex forma bontja ki. Ez a színházi nyelv nemcsak a magyar mainstream művészszínház tradíciójától üt el, de nemzedéktársainak – egyébként szintén szerteágazó – törekvéseivel sem könnyen rokonítható. Részben ez is oka lehet annak, hogy Tagirovsky munkásságának megítélése jóval szélsőségesebb az átlagnál: a pozitív és a negatív reakciók is sarkosabban fogalmazódnak meg. Miközben az alkotások távolról sem egyneműek. Poétikai értelemben sem (a fentiekből talán kirajzolódik a nyelv változásának, érésének folyamata), de minőségi értelemben sem, hiszen ez a néhány év éppúgy hozott kiemelkedő művészi sikereket (*Idióta*, *Raszputyin*, *3 nővér*), mint több-kevesebb eredménnyel járó, tanulságok levonására, továbblépésre alkalmas félsikereket, sőt, az alkalmazott nyelv lehetőségeinek korlátait mutató kudarcot (*Figaro házassága*) is. De érezhető az a folyamat, amelynek során ez utóbbiak tanulságai hasznosulnak, új utakat is megnyitva. Az építkezés lehetőségeit akaratlanul is szemléltette a Covid-szünetben megszületett *Függöny*, amelynek első része gondosan felépített, erős, érett produkció volt, míg a különböző etűdökből, stílusgyakorlatokból építkező második felvonás egy kísérleti fázis eredményének látszott. A végeredményt sajnos aligha fogjuk meglátni – de a torzóban maradt előadás két arca szinte szimbolikusan prezentálja az elért eredményeket és a további lehetőségeket.

6 A bűgőcsiga hosszas pörgése nem egy *Három nővér*-bemutató fontos képe, de leginkább Ascher Tamás legendás rendezésének (1985) ikonikus képeként él a köztudatban. A Soltis Lajos Színház előadásában a bűgőcsiga sokáig haszontalanul, mellékesen áll az asztalon, majd a felvonás végén, miközben lekapcsolják a fényeket, mégis működésbe hozzák, hangját az eléje tartott mikrofonnal felerősítve.

Meggyeskert, Tamási Áron Színház,  
Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt





RACHEL MERRILL MOSS

# TÓBIÁS

## A NEGYVENKETTEDIK UTCÁBAN

*Zsidó színházak New Yorkban: múlt és jelen*

Annak ellenére, hogy a kifejezetten zsidó helyi színházak New Yorkban manapság sokkal kisebb számban vannak jelen, mint a metropolisz dicsőséges jiddis színházi múltjában, máig városszerte érzékelhető a zsidó és jiddis színház befolyása és az irántuk való érdeklődés. Még New York régi „Jiddis Broadway”-ének nyomai is fellelhetők azok számára, akik tudják, hol kell keresni. A Második sugárút mentén számos egykori színházépület visel a szépreményű kezdetekre emlékeztető feliratokat – mi több, még maga a Második sugárút egy része is egyfajta jiddis színházi hírességek Sétányaként funkcionál: járdalapba süllyesztett bronzcsillagok hívják fel a járókelők figyelmét a környék múltjára. Ma New Yorkban továbbra is működnek specifikusan zsidó színházak, amelyek alkotó munkájukhoz a város gazdag történelméből merítenek inspirációt.

Alig több mint egy évszázada New York a zsidó színházi élet világszerte jelentős, virágzó központja volt. A 19. század végén és a 20. század elején a kelet-európai zsidóság egyre nagyobb számú bevándorlásával a jiddis színház rövidesen meghatározó erővé nőtte ki magát Alsó-Manhattan kulturális életében. Ezzel a zsidó kulturális terjeszkedéssel összhangban New York a nemzetközi jiddis színházi turnék fontos állomása lett, és saját jogán is zsidó színházi központtá vált számos ilyen profilú teátrumával, köztük a Grand Street Theaterrel, a Yiddish Art Theaterrel és a Yiddish Folks Theaterrel. A 20. század elejére New York a globális jiddis színházipar néhány legnagyobb nevének volt szülő- vagy fogadott hazája, mint a színházi impresszárió, Maurice Schwartz; az aprócska terméltű színházi- és filmsztár, Molly Picon; Sara és Jacob Adler jiddis színházi reformerek, vagy Luba Kadison, a Vilna Troupe egykori tagja, aki később az amerikaiak új generációját tanította a jiddis közösségről, és vezette be a jiddis színházba – hogy csak néhányat említsünk közülük. Az 1920-as évekre a New York-i zsidó színházkultúra felért a csúcra: a „Jiddis Színház Aranykora” a produkciók, a jegyeladások és a kulturális-intellektuális élet meghatározó hajtóereje volt szerte a Lower East Side-on. 1925-re a Lower East Side fő ütőerének számító és több mint egy tucat jiddis színháznak otthont adó

Második sugárútra városszerte „Jiddis Rialtó”-ként vagy „Jiddis Broadway”-ként hivatkoztak: előadásai évenként összesítve több százezer nézőt vonzottak.<sup>1</sup>

A második világháború után az amerikai zsidóság egyre inkább asszimilálódott, és ezzel a New York-i zsidó színház hőskora is véget ért. Vagyis inkább új korszakba lépett, amelyben a „zsidó” megjelölés mellőzötté vált az átfogóbb besorolások javára, míg a zsidó színészek, színpadi szerzők, producerek, rendezők, díszlet- és jelmeztervezők a jól menő New York-i színházi szcénában – többek között a Broadwayn – dolgoztak tovább. A század közepén olyan zsidó művészek tevékenykedtek itt, mint például Richard Rodgers, Oscar Hammerstein, Jerome Robbins, Paddy Chayefsky, Leonard Bernstein vagy Stephen Sondheim. Az 1950-es évek színházi produkcióinak jelentős részét nem nevezték kifejezetten zsidónak, ezek inkább a háború utáni amerikai identitás kérdéseinek és eszméinek biztosítottak teret – úgymint a rasszizmus és az etnikai identitás – a holokauszt utáni világ és a széleskörű asszimiláció új realitásai között. Ennek ellenére

<sup>1</sup> „New York’s Yiddish Theatre: An American Story”, *Yiddish Book Center*, 2014, online: <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/heft-notebook/new-york-yiddish-theater>.



Hegedűs a háztetőn, r.: Joel Grey, Folksbiene Társulat. Fotó: Matthew Murphy

továbbra is voltak népszerű amerikai előadások, amelyeket „zsidóként” fogadott be az amerikai zsidó közönség. Ahogy a színháztudós Henry Bial hangsúlyozza *Acting Jewish: Negotiating Ethnicity on the American Stage and Screen* című, 2005-ben megjelent könyvében, a zsidó jelleg nem veszett ki az amerikai előadó-művészetből, inkább csak beolvadt az amerikai mainstream kultúrába, ugyanakkor a Bial által „kettős kódolásnak” nevezett módon ehhez gyakran a zsidó kultúraértés hozzáadott rétege társult. Más szavakkal: a zsidó közönség továbbra is észlelhette egy-egy előadás zsidó jellegét, tematikáját, áthallásait, még ha maga a produkció már nem is volt olyan feltűnően zsidó.

Noha a zsidó színházak fénykora New Yorkban véget ért, a folytonosság sem intézményi, sem művészi értelemben nem szakadt meg. Példának okáért a Yiddish Artists and Friends Actors’ Club az Egyesült Államok első színházi szak-szervezetének, az egykor virágzó Hebrew Actors’ Unionnek (1888–2005)<sup>2</sup> az oldalhajtásaként 1936-os alapítása óta, azaz jelenleg nyolcvanöt éve folyamatosan működik. Ami a színházakat illeti, a mind a mai napig működő zsidó társulatok legfontosabb példája New Yorkban az 1915-ben alapított National Yiddish Theatre Folksbiene (NYTF), amely a leghosszabb időn át megszakítás nélkül alkotó jiddis színházi társulat a világon, és alighanem New York legrégebb óta folya-

matosan működő színháza is egyben.<sup>3</sup> Az alapításakor a The Workman’s Circle (Der Arbeter Ring) kulturális szervezet támogatását élvező Folksbiene előadások széles választékát állítja színpadra – a musicaleket és zenés darabokat előnyben részesítve a prózai színházzal szemben –, egyaránt merítve az eredetileg jiddis nyelven írt művekből és új jiddis fordításokból. Színházuk küldetése saját bevallásuk szerint „a jiddis tapasztalat ünneplése az előadó-művészeteken keresztül, a gazdag kulturális örökséget olyan, új és érdekesítő módon közvetítve, amelyek áthidalják a társadalmi és kulturális különbségeket”.<sup>4</sup> Barátságos, 360 férőhelyes színházukban bemutatott sokszínű és megnyerő produkcióik kifejezetten alkalmasnak mutatkoznak erre a feladatra: kellemes és közérthető zenei és látványvilágukkal mindig új és egyre vegyesebb közönséget toboroznak a jiddis kultúrának. Székhelyük helyileg a Battery Parkban, Manhattan szigetének déli csücskében található: a Folksbiene társulata osztozik az épületen a zsidó múzeummal és a holokauszt-emlékművel (*Museum of Jewish Heritage – A Living Memorial to the Holocaust*) – ez a társbérlet lényegében a háború előtti zsidó kultúrától a holokauszton át napjainkig tartó történelmi folytonosságot szimbolizálja. Évi összesítésben a színház átlagosan százezer

2 A Hebrew Actors’ Union alapítása is New Yorkhoz köthető. További információkért l. <https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/a-day-at-the-museum/item/2918>; <https://archives.cjh.org/repositories/7/resources/554>.

3 Richard F. SHEPARD – Vicki GOLD LEVI, *Live & Be Well: A Celebration of Yiddish Culture in American from the First Immigrants to the Second World War* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000), 56.

4 National Yiddish Theatre Folksbiene, „Mission”, <https://nytf.org/about-us/>.

látogatót vonz<sup>5</sup> a jiddis kultúra elhivatott rajongóitól az általában vett érdeklődő színházlátogatókig; az előadásokat angol és orosz nyelven feliratozzák.

New York másik kortárs zsidó színháza, a New Yiddish Rep szintén sajátos látásmóddal rendelkezik. A repertoárjukon drámák (nem zenés darabok) szerepelnek jiddis világpremierektől jiddis klasszikusokon át az amerikai klasszikusok jiddis verzióig. Előadásaikat angol nyelven feliratozzák, a Folksbienehez hasonlóan azzal a szándékkal, hogy minél szélesebb közönséget vonzzanak; magukat is többnyelvű színházként határozzák meg. Figyelemreméltó újabb produkcióik között találjuk kanonizált amerikai műveket, úgymint Arthur Millertől *Az ügynök halála* (*Toyt fun a Salesman*) vagy Clifford Odetstől az *Awake and Sing!* (Ébredj és Énekelj!; *Vakh oyf un Zing!*), akárcsak Samuel Beckett egzisztencialista klasszikusa, a *Godot-ra várva* (*Vartn af Godot*) jiddis verzióját. *Az ügynök halála* és a *Godot-ra várva* előadásai dinamikus ellenkommentárt nyújtanak a 20. század közepi asszimilációs fordulathoz, amelynek idején maguk a darabok születtek. Jiddis nyelvű előadásuk specifikusan zsidó lencsén keresztül juttatja érvényre a művek egzisztenciális és amerikai univerzalizmusát, egy új, 21. századi feldolgozás árnyalatát adva a „zsidó” alpanyaghoz.

Szintén a jiddis színházi társulatok közé tartozik – noha nincs állandó játszóhelye – a Congress for Jewish Culture (CJC). Nemzetközi, jórészt amerikai és azon belül is New York-i művészekből és tudósokból álló tagságával a CJC általában a kulturális életben, de a zsidó ünnepi alkalmakra szánt produkciók terén egyaránt aktív. Még a Covid ideje alatt is rendeztek egy online „Jiddis Kulturális Szédert” a 2021-es Pészah idején, és 2020 decemberében színpadra állították a *Dybbuk* a távolságtartási intézkedésekhez igazodó, jiddis verzióját (angol felirattal és audionarrációval) a legendás színdarab 100. évfordulójának megünnepléseként. Kulturális és ismeretterjesztő programjaik nagy része online is elérhető.<sup>6</sup>

Az utóbbi évek legjelentősebb eseménye a New York-i, kimondottan zsidó színházi szcénában a *Hegedűs a háztetőn* jiddis nyelvű előadása volt (*Fidler afn dakh*) a Folksbiene társulatától. Noha a 2018-as bemutató fogadtatása eleinte nem a legkedvezőbbben alakult, az előadás az eredeti mű nyilvánvaló népszerűségének köszönhetően végül mégis nagy tömegeket vonzott. De ami csak egy újabb felkapott Folksbiene-produkciónak indult – jöllehet a hírverésben valószínűleg a Broadway-sztár rendező, Joel Grey személye is közrejátszott –, az hamarosan valami sokkal nagyobbá nőtte ki magát: a sajtóvisszhang egyre duzzadt, és az 1964-es musical ebben a sajátos felfogásban valami igazán lényeges többlettartalommal lett gazdagabb. A kritika többnyire a darab nosztalgikus varázsát emelte ki, ami, noha nyilván erősen romantizálva, mégis kiváltotta a kellő hatást a New York-i színházlátogató közönségnél. A produkciót nem egyszerűen a *Hegedűs a háztetőn* egy újabb remekül kivitelezett előadásaként dicsérték: a jiddis nyelv használata által a szirupos, „schmaltzy” musical a zsidó eredetmítosz státuszára emelkedett. Hitelesebbnek érződött, közelebbinek Sólem Aléchem *Tóbiás, a tejesemberéhez*, amelynek történetei a musical alapjául szolgáltak, ugyanakkor jobban tükrözte az askenázi amerikai zsidók háború előtti elszármazásának történetét, akik szintén egy jiddisül beszélő óházából, az „alte hey”-ből jöttek az új világba. Hasonlóan a New Yiddish Rep átfordító gesztusához, amikor kanonizált,

múlt század közepi angol nyelvű darabokat adtak elő jiddisül, a *Fidler afn dakh* ledöntötte a falat Sólem Aléchem világa és a mai, sokszínű New York City között. Ahogy Rebecca Kobrin és David Shneer írták, az előadás performatívan mintegy felölelte még a Brooklynban elszórtan és elzárkózva élő, jiddisül beszélő haszid közösségeket is, amelyek tagjai nem nagyon lógtak volna ki az előadás szereplői közül.<sup>7</sup> Az elképesztően népszerű előadás egyben mélyről visszhangozta New York jiddis színházi múltját is.

A Folksbiene jiddis *Hegedűs*ével eredetileg korlátozott szériát terveztek (az előadásokat 2018. július 4-étől augusztus 12-éig tűzték ki), de a hatalmas érdeklődés miatt ezt az időszakot később négyszer hosszabbították meg: a darabot végül öt hónapon keresztül folyamatosan játszották. És ami ezután történt, arra még nem igazán volt példa: az előadás a belváros mélyének Battery Park-i kicsiny színházából felkerült egy manhattani off-Broadway színházba egy teljes évadra. A Negyvenkettedik utcai, 499 férőhelyes Stage 42 tűzte műsorára, ahol a *Fidler afn dakh* végül 11 hónap alatt (2019. február 22. és 2020. január 5. között) 375 előadást ért meg, és ezzel a Stage 42 leghosszabb időn át műsoron tartott darabjává vált.<sup>8</sup> A Folksbiene korábban már többször jelölték az Off Broadway Alliance és a Drama Desk díjaira, de egyszer sem nyert. A *Fidlerrel* azonban a színház 2019-ben a legjobb felújított musical kategóriában elnyerte a Drama Desk, az Outer Critics Circle és az Off Broadway Alliance díjait, a Tevje szerepét alakító Steven Skybellt Lucille Lortel-díjjal jutalmazták, valamint a New York-i Színkritikusok Köre a Spectral Citation Awarddal ismerte el az előadást.

Időközben más városi intézmények is teret adtak annak az ügynök, hogy New York gazdag zsidó színházi öröksége megőrződjön, fennmaradjon az emlékezetben, és újjáéledjen: ilyen esemény volt például a Museum of the City of New York 2016-os kiállítása, a *New York's Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway*, amelynek megrendezésében partnerként a Folksbiene, a National Yiddish Book Center és a YIVO Institute for Jewish Research is részt vett.<sup>9</sup> Ezen felül zsidó szerzők darabjai, zsidó művészek által színpadra állított és előadott, zsidó témákra fókuszáló színházi művek továbbra is jelentős helyet foglalnak el a gazdag New York-i színházi életben: a kísérleti off-off-Broadway-műhelyektől a Negyvenkettedik utca népszerű színházaiig és magáig a Broadwayig mindenütt jelen vannak a színpadokon. A közelmúlt ünnepelt produkciói közé tartozott Josh Marmon *Bad Jewsa* (2015), Itamar Moses és David Yazbek *The Band's Visitje* (2016) és J. T. Rogers *Oslója* (2017), hogy csak néhányat említsünk a nagyobb ívű produkciók közül, amelyek ebbe a tágas kategóriába sorolhatók.

*Az írás a Színház folyóirat felkérésére készült,  
fordította Pikó András Gáspár.*

5 Ez a becslés a Folksbiene honlapjáról származik: <https://nytf.org/about-us/>.

6 A lista itt található: <http://congressforjewishculture.org/news-events/>.

7 Rebecca KOBRIK – David SHNEER, „How Jewish Can One Fiddler Be? Reflections on the Folksbiene's *Fidler afn dakh*”, *Digital Yiddish Theatre Project*, 2018. augusztus 2., <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/how-jewish-can-one-fiddler-be-reflections-on-the-folksbiene-fidler-afn-dakh>.

8 A New York-i befejezés után a darab turnéra indult Ausztráliában, l. <https://www.nytimes.com/2019/10/22/theater/broadway-oklahoma-revival-yiddish-fiddler-closing.html>.

9 A kiállítással egy időben egy album is megjelent: *New York's Yiddish Theatre: From Bowery to Broadway*, szerk. Edna NAHSHON, New York: Columbia University Press, 2016.

# IDENTITÁSKULTÚRA ÉS HAGYOMÁNY

*A bukaresti Állami Zsidó Színház története*

2021 Pészháján Maia Morgenstern, a bukaresti Állami Zsidó Színház igazgatója gyalázkodó, öt, családját és az általa vezetett intézményt fenyegető e-mailt kapott. A levél éles antiszemitizmusa nagy felháborodást váltott ki, sokan fejezték ki szolidaritásukat a színésznővel és a színházzal.

Ez azonban csak a jéghegy csúcsa – az utóbbi években a román társadalomban egyre látványosabb a fasiszta diskurzus újjáéledése, a rasszizmus, a homofóbia és az antiszemitizmus. Hogy az antiszemitizmus nem az első a radikálisok listáján, az nem a zsidó közösség iránti szimpátia bizonyítéka, hanem annak eredménye, hogy ez a közösség annyira kicsi (2011-ben kb. 4000 főt számlált), hogy nehéz volna hihető ellenséggé válni gyártani belőle. Maia Morgenstern azonban közszereplő, hírneve túlterjed saját szakmáján, tehát az ellene irányuló támadás heve a csendes szélsőségeket is elkapja. Nem véletlen, hogy a fenyegető levél címzettje nemcsak a színésznő, hanem a zsidó közösséget képviselő intézmény is. Mert ennek a színháznak történelmi küldetése képviselni a zsidó identitást, és nehéz időkben életben tartani a közösséget.

Az Állami Zsidó Színházat 1993-ban fedeztem fel magamnak, amikor első éves egyetemistaként épp csak megérkeztem Bukarestbe, és megnéztem Maia Morgenstern *Ma este Lola Blau!* című előadásban. Emlékszem vastag hangjára, fekete cilinderére és hosszú lábaira, valamint a szűk, sötét utcákon át vezető útra a régi zsidó negyedben álló, omladozó házakkal körülvett színház felé. 2021-ben, amikor 145. évét ünnepli a romániai zsidó színjátszás, a romok közül üvegépületek nőttek ki, a kis utcákban végre van közvilágítás, Morgenstern pedig igazgatója a színháznak, amelynek története elválaszthatatlanul összefonódik a romániai zsidók történetével.

A világ első hivatásos zsidó színházát Jászvárosban (Iasi) alapította Avram Goldfaden<sup>2</sup> 1876. augusztus 19-én, a Zöld fa elnevezésű kerthelyiségben.<sup>3</sup> Társulata főként vaudeville-

eket játszott, családi vígjátékokat és emberi történetként megmutatott bibliai témákat. A színház megalakulását rögzítő egyik első sajtómegjelenést<sup>4</sup> Mihai Eminescu<sup>5</sup> jegyzi, aki elragadtatott hangon szól a „kiváló színészi játék[ról]”, de a sztereotípiákról is: az egyik színész „olyan élethűen alakította a zsidót, mint amilyen az a valóságban”, az egyik szerepet pedig „nagyon jellegzetesen [értsd: zsidósan] játszották”, ahogy írja. Eminescu, akárcsak a korabeli társadalom egészének látsens antiszemitizmusa a demográfiai veszély érzetéből fakadt – abból a félelemből, hogy az országot az elzsidósodás „fenyegeti”,<sup>6</sup> mert a zsidó népszaporulat meghaladta a román. A jiddisül beszélő askenázi zsidók Ukrajna, Lengyelország, Litvánia területéről menekültek Moldvába a 16. században. Helyzetük itt sem lett könnyebb: nem kaptak sem földbirtoklási jogot, sem állampolgárságot. Az 1848-as forradalomhoz az állampolgári jogok ígérete miatt csatlakoztak, de a változás nagyon lassan történt, egészen 1923-ig kellett várni arra, hogy a román alkotmány nemzetiségtől és felekezettől függetlenül állampolgárságot biztosítson az ország minden lakosának. Ez az a háttér, amelyből Goldfaden jászvárosi, később bukaresti társulata mint a nemzeti identitás szimbóluma előtűnik: modern nyelvre dolgozza át a népi színjátszás ünnepekhez (főként a Purimhoz) kapcsolódó énekekből és táncokból építkező hagyományát, és hozzá a kortárs valóságból meríti témáit.

1918 után a háborúban elszenvedtek feledésének vágya elhozta a szórakoztató műfajok elterjedését. Jákob Sternberg<sup>7</sup> revüi a polgárságot állították pellengérré. A Vilnisi Társulat Romániába érkezésével a repertoárok komolyabb hangvételre váltottak, Tolsztoj, Gogol, Pirandello, Gide, avantgárd esztétikák kerültek színpadra némi szocialista beütéssel. 1930-ban Sternberg megalapította a Bukarester Idișe Teater Studiét (BITS; Bukaresti Jiddis Színházi Stúdió), amely társadalmi küldetést vállalt: „Megértettem, hogy a nagy zsidó tömeget megszólítani egyedül a hagyományos színházzal lehet. [...] Ezért hoztam létre az első jiddis nyelvű társadalmi, politikai színházat, revüszínházat. Ez a nagy októberi forradalom hajnalán született bukaresti színház tudatosan ütött meg militáns

1 Georg Kreisler darabját Alexandru Dabija rendezésében mutatta be a színház 1993-ban. Maia Morgenstern alakítása elnyerte a legjobb női főszereplő Uniter-díját.

2 Író, színész, rendező, színházelméleti szakíró, 1840-ben született Ukrajnában. Több mint negyven darab szerzője, az Amerikai Egyesült Államokban játszott első héber nyelvű darab (*David b'Milkhamah*, magyarul: Dávid a háborúban) szerzője. A modern zsidó színjátszás atyjának tekintik. 1908-ban halt meg New Yorkban.

3 Az Állami Zsidó Színház történetére vonatkozó információk egy része Israil Bercovici *O sută de ani de teatru evreiesc în România* (A romániai zsidó színház száz éve; románra ford. Andrei RALUCA, Bukarest: Integral, 1998) című könyvéből származnak.

4 *A Curierul de Iași* (Jászvárosi kurír) 1876. augusztusi számában.

5 A legnagyobb román költőként számon tartott költő, író, publicista (1850–1889).

6 Ezt a vélekedést, bár sokan hangoztatták, semmiféle hivatalos dokumentum nem támasztotta alá. Ma úgy mondanánk: fake news.

7 Jiddis nyelvű avantgárd költő, esszé- és drámaíró, rendező és színházelméleti szakíró.

ideológiai hangokat. Kigúnyoltuk az elpolgárosodást, kötedtünk az egyházzal, küzdöttünk a haladó szellemiségű zsidó kultúráért, irodalomért, a zsidóság állampolgári jogaiért.”<sup>8</sup>

Az 1940-ben bevezetett faji törvények megtiltották a zsidó színészeknek, hogy román színházakban lépjenek fel. Megalakult hát a Barașeum Színház,<sup>9</sup> amely csak nem román szerzők darabjait játszhatta, de kizárólag románul, és amelynek tagjai egytől egyig zsidók voltak. Vigjátékot és revüket mutattak be, mert bár a pogrom elkezdődött,<sup>10</sup> a színházat arra kötelezték, hogy szórakoztassa a lakosságot. „Olyan volt, mint egy gettó, művészként nem létezhetél máshol.”<sup>11</sup> Viszont a háború alatt ez a színház segítette megőrizni a zsidó identitást. A korabeli feljegyzésekből kiolvasható, hogy a Barașeum működésének tétje sokkal inkább egzisztenciális, mintsem esztétikai. Mihail Sebastian<sup>12</sup> írja *Naplójában*: „A Barașeumban a zsidó színészek hatalmas sikerrel játszanak egy revüt. [...] Tegnap én is láttam [...], és megalázott a szöveg és a közönség vulgaritása. Lehetséges, hogy azok a zsidók, akik annyi rettentő tragédiát éltek és élnek át, ilyen szemetet írjanak, játsszanak, hallgasanak és tapsoljanak?”<sup>13</sup> A társulat 1945 után feloszlott. Az épületet, amelyben játszott, az Ikuf jiddis nyelvű zsidó együttesnek utalták ki, amelyet később államosítottak, így jött létre 1948. augusztus 1-jén az Állami Zsidó Színház (ÁZSSZ).

Az antiszemitizmus nem múlt el a háború végével. A kommunisták 1946-os hatalomra jutása után a romániai zsidók tömegesen vándoroltak ki az újonnan létrejött Izrael államba, 1953–1954-ben anticionista perek sorozatára került sor. Az első kivándorlási hullámot 1958-ban újabb követte, a román állam közel kétszáz ezer zsidót adott el Izraelnek.<sup>14</sup> Mivel a jiddisül beszélő közönség a holokauszt, a kivándorlás

és az elrománosodás következtében erősen megcsappant, az ÁZSSZ 1972-ben bevezette a román nyelvű szinkronfordítást.

Bár az egykori Barașeum épületében működik, az ÁZSSZ küldetése más. Míg a Barașeum a zsidó ellenállás egy formája volt, a kényszerűen művelt román nyelvű szórakoztató színház a túlélés záloga, addig Goldfaden színháza, a BITS, az Ikuf és az ÁZSSZ jiddis nyelvű társulatok, amelyek a zsidó kultúrát népszerűsítik. 1990 után a Bukaresti zsidók közössége visszakapta az ÁZSSZ épületét, az intézmény pedig közfenntartásban maradt, fővárosi besorolásban.

\*

Üveg- és betonépítmények bújnak elő az egykori zsidó negyed régi, omladozó házai közül, ahol az Állami Zsidó Színház áll. A drasztikusan megfogyatkozott kisebbség színháza olyan nyelven játszik, amelyet helyben jóformán senki sem beszél már. Anka Levana és Katia Pascariu színésznők a színházban tanultak meg jiddisül. „Szeárd családból származom, otthonról a ladinót és a hébert ismertem. Sokat játszottam jiddisül, úgy tanultam meg” – mondja Anka. Katia héber és jiddis nyelvórákat vett, „de nem sok ragadt rám – mondja. – Az utóbbi évben viszont szépen haladtam, képzéseket tartanak nekünk, már tudok jiddisül olvasni, ha nem is értek meg éppen mindent. Az ÁZSSZ románul is játszik, nem erőltetik a kelleténél jobban a jiddist.” Maia Morgenstern szerint azonban számít a nyelv: „A színház tartóoszlopai a jiddis nyelvű előadások, zenés darabok, vigjátékok, színművek, amelyeket szinkronfordítással játszunk.”<sup>15</sup> Tőle eltérően Levana azt mondja, „senki se beszél már a jiddist, még a közösségben sem. Jiddis nyelvű előadásokat játszunk, és közben azon tűnődünk, mégis kihez beszélünk a nézőtérben. Minimum furcsa úgy játszani, hogy nincs egy néződ se, akinek ne volna szüksége fordításra. Szerintem ennek a színháznak nemcsak a jiddis nyelv és kultúra népszerűsítése a célja, hanem társadalmi missziója is van: olyan témákat, aktuális problémákat kell tárgyalnunk, amelyek közül nem egy – a rasszizmus, az idegengyűlölet, az eltúlzott nacionalizmus – történelmileg összefügg azzal, amiért az ÁZSSZ létrejött.” Hasonlóképp

8 Interjú Sternberggel 1956-ban a párizsi *La Presse nouvelle* című lapban.

9 A Barașeum Színház Iuliu Barasch orvosról kapja nevét. A zsidó negyedben, a Barasch tulajdonában lévő egyik épületben művelődési ház működött, ennek előadóterme viselte a Barașeum nevet.

10 1941. január 21–23. között 140 ember hal meg a bukaresti pogromban. Június 27–30. között Jászvárosban 13 000 embert ölnek meg.

11 Interjú Maia Morgensternnel a *Matricea Românească* (Román Eredet, 2017. április 3.) című lapban.

12 Iosif Mendel Hechter zsidó író és publicista álneve.

13 Mihail SEBASTIAN, *Napló 1935–1944*, ford. VALLASEK Júlia (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2009), 518.

14 A kiárulásban Izrael fejenként 3000 és 9000 dollár közti összeget fizetett Romániának.

15 Interjú Maia Morgensternnel a *Matricea Românească* (Román Eredet, 2017. április 3.) című lapban.

Jiddis?, r.: Andreea Vălean



gondolkodik David Schwartz rendező, a színházi korábbi alkalmazottja: „Az ÁZSSZ-nek két, egymást kiegészítő célt kell követnie. Egyik a szellemi örökség megőrzése: a jiddis színház, kultúra, nyelv és történelmi emlékezet megőrzése, archiválása, és közvetítése a szélesebb közönségnek. Mert az szerves része a helyi társadalomnak és kultúrának. A másik a Tikkun Olam (a világ megjobbítása) hagyományának szellemében fogalmazódik meg. A társadalmi elkötelezettség és politikusság tudatosan vállalt célkitűzése lehet az ÁZSSZ-nek, amely nyíltan tárgyalhatja akár a történelem, akár a társadalmi jelen érzékeny kérdéseit. A rákérdés a hatalomra és a társadalmi igazságtalanságra szintén egyfajta zsidó hagyomány. Andreea Văleannal erre törekedtünk 2016–2019 között a színház Tikkun Olam-programjával. Olyan, változatos társadalmi ügyekről szerveztünk beszélgetéseket, vetítéseket, felolvasókat, mint a porajmos (roma holokauszt), a zsidók kiürítése a kommunista Románia által, a román zsidó önkéntesek spanyol polgárháborús tapasztalatai vagy

nem lehet más, mint hogy beemelje a jelen köztudatába ezt a gazdag történetet mint helyi történetet.” Hasonlóan vélekedik Pascariu is: „A zsidók történetéről beszélni egyet jelent azzal, hogy a kirekesztésről, a rasszizmusról, a szélsőségekről, az idegengyűlöletről, a félelemtől beszélünk.”

Az idegenség kérdése a holokausztól a szíriai menekült-ig a témája az *Idegen testnek* (2017). David Schwartz rendezése egy újra és újra megismétlődő történettel, soha meg nem tanult leckével szemlélteti a nacionalizmus és a xenofóbia uszító erejét. Jean-Claude Grumberg *Une leçon de savoir-vivre* (Lecke a jó modorról) című darabjának Alexandru Berceanu rendezte előadásában (2017) Morgenstern a 20. század elejének antiszemita irodalmát veszi számba: ez táplálta Európa fasizmusát. A szándékosan vaskos színészi játék a Barașeumot idézi, csak hogy erős kontrasztot teremtsen a befejezésnek, amely elhelyezi az antiszemitizmus polcán a Vasgárda<sup>16</sup> útját egyengető román írásokat. Berceanu jegyzi a *Bukarest 41, oda-vissza* című sétaszínházi előadást is (2016).



Lecke a jó modorról, r.: Alexandru Berceanu. A képen Maia Morgenstern. Fotók: Oana Monica Nae

az LGBT+-szolidaritás. Ehhez az irányhoz tartozik a színház számos előadása ezekből az évekből, valamint a feminista roma Giuvlipen Színházzal folytatott együttműködés.”

A színház 2019-ben bemutatott előadása, a *Jiddis? az identitás kérdését feszegeti az ÁZSSZ a jelenbe megérkező történetének áttekintésén keresztül*. Peca Ștefan szerint Andreea Vălean rendezőt és őt, a szöveg szerzőjét „nemcsak a színház története érdekelt[e], hanem hogy mi adja a jiddis színház identitását. Az ÁZSSZ egyszerre bírja a romániai jiddis színház örökségét és a Barașeumét. Önkormányzati szubvenciója a kisebbségi színházi besorolásához kötött, ezért muszáj jiddisül játszania. De ennek következtében kénytelen-kelletlen múzeummá válik, amelyben a »kiállítási tárgyak« csak másolatok, reprodukciók tudnak lenni. Ennek a színháznak a saját történetével és a közösséggel szemben feladata a hagyományörzés. Rendkívül nehéz egyszerre hűségesnek maradni a hagyományos esztétikához, és megtalálni azt a művészi megszólalásmódot, amely szélesebb közönséget ér el, vonz be a színház életébe. Mert az ÁZSSZ-nek tényleg gazdag története van, és azt csak kevesen ismerik. [...] az ÁZSSZ missziója

A nézők az 1941-es bukaresti pogrom útvonalát járják be a színháztól – ahol épp Mihail Sebastian *Névtelen csillag* című darabját mutatják be „Enescu ügyvéd” neve alatt, mert zsidó írókat nem játszhatnak – a zsinagógáig, ahol a vasgárdisták kegyetlenkedéseit játsszák előtük újra. Az előadás kísérlet, hogy bevonja a nézőt a történelem e fejezetébe, rákényszerítse, hogy megérezze az erőszak erejét, a gyűlölettel szemben érzett félelmet és rettenetes magányt, amelyet a zsidók a második világháborúban megélték.

Úgy tűnik, ez, a történelemlecke jelenti ma az Állami Zsidó Színház súlypontját. Ahogy David Schwartz fogalmaz: „Ez a színház nem egy kis létszámú kisebbség kulturális igényeit szolgálja, hanem a széles körű társadalmi nevelést.”

*Az írás a Színház folyóirat felkérésére készült, fordította Boros Kinga.*

16 A román fasizmus mozgalma 1927-ben alakult meg Mihály Arkangyal Légiója néven. A legionáriusokból jött létre később a Vasgárda nevű paramilitáris szervezet.

LÓWY DÁNIEL

# KITASZÍTOTTAK SZÍNHÁZA

*A rövid életű kolozsvári Zsidó Színház és a színészeinek sorsa*

A két világháború között román közigazgatás alá került Kolozsváron a zsidóság – Gáll Ernő mára szállóigévé vált metaforájával – kettős kisebbségi sorsúvá vált;<sup>1</sup> mind anyanyelvéért, mind vallásáért hátrányos megkülönböztetés érte. Nagy Románia egyik korai antiszemita diáktüntetésére Kolozsváron került sor, 1922. november 29-én: román orvostanhallgatók kezdeményezték, és magyar társaik is csatlakoztak hozzájuk. Összerombolták a Zsidó Nemzeti Szövetség Ferenc József úti irodáit és a zsidó nemzeti lap, az *Új Kelet* Brassai utcai nyomdáját, megakadályozták a Habima műkedvelő zsidó színtársulat előadását. A nagy port kavart ügyet a bukaresti parlament is tárgyalta.<sup>2</sup> Számos értelmiségi megpróbált lehetőség szerint állást foglalni a zsidóellenes megnyilvánulásokkal szemben. Ezt példázza az 1924/1925-ös színházi évad egyetlen bemutatója, Nicolae Bretan új operája, a *Gólem, vagy az agyagember lázadása*,<sup>3</sup> amelyet Bretan a Stern Ignácként született Kaczér Illés szövegkönyvére szerzett.<sup>4</sup> A zsidó misztika tanítása szerint a gólemmel foglalkozni csak nagy üldözés idején megengedett, amikor az a zsidók megmentését célozza.<sup>5</sup>

Az 1918–1940 közötti időszakban önálló erdélyi zsidó színjátszás még nem létezett, csupán műkedvelő csoportok működtek,<sup>6</sup> mint a már említett Habima jiddis színjátszó társulat.<sup>7</sup> Valamint az akár hivatásosnak is tekinthető, a Máramarosban született hét – törpe növésű – Ovics testvér szerepeltető Liliputi Társulat, amely szórakoztató zenés előadásaival az 1920–1930-as években rendkívüli sikert aratott.<sup>8</sup>

Emellett külföldi zsidó színtársulatok vendégszerepeltek Erdélyben, közöttük a Habima bécsi jiddis színház. 1935 februárjában Szidi Thal primadonna a csernovici jiddis színtár-

sulattal érkezett Kolozsvárra.<sup>9</sup> Fellépett a kor híressége, Sarah Osnath Halevi<sup>10</sup> énekesnő is.<sup>11</sup> Sylvia Altheim-Feller opera-énekesnő pedig zsidó zeneszerzők műveivel, valamint jiddis és héber népdalokkal aratott sikert 1940-ben.<sup>12</sup>

Kolozsvár zsidó zenei életét fémjelezte a kolozsvári zenekarok az 1934. évben megalakult együttese, a Goldmark Filharmóniai Társaság, amely 1942-ig működött, és az országrész legjobb zsidó művészi együttesévé nőtte ki magát. Hangversenyei örökké telt házat vonzottak.<sup>13</sup>

*„Van egy színház, végtelen és mibennünk lakik”<sup>14</sup>*

Az impériumváltozás után megalakult Concordia Kulturális Egyesületnek kezdetben nem voltak színjátszással kapcsolatos célkitűzései. Így míg Kolozsváron virágzott a zsidóság által kezdeményezett zenei élet, szervezett zsidó színházi élet-ről még nem beszélhetünk. Ennek magyarázata, hogy a zsidó színészek a magyar színház társulatában játszottak.

Dr. Kádár Imre, a kolozsvári magyar színház művezető igazgatója az 1935/36-os évad kezdetén a Thália Rt. művészi hitvallását abban látta, hogy „kisebbségben a színház nemcsak tükre, hanem teremtője is a népi géniusz kibontakozásának; a színház legyen magyar, erdélyi és egyetemes”.<sup>15</sup> Megkapóan tömör megfogalmazása ez annak az elvárásnak, hogy a román közigazgatás alatt sokszor ellenséges közhangulatban működött magyar színjátszás magán viselje a couleur locale-t, az erdélyiséget, de ne süllyedjen poros, szürke vidékiségbe, hanem képviselje az egyetemes művelődési értékeket.

Alig négy évvel Észak-Erdély visszatérése előtt még elképzelhetetlennek látszott egy magyar nyelvű zsidó társulat különválasztása a magyar nyelvű kisebbségi színjátszás egé-szétől. Zsidó színtársulat csak azt követően működött Kolozs-

1 GÁLL Ernő, „Kettős kisebbségben”, *Korunk* III. folyam, 8. sz. (1991).

2 *Ellenzék* 43, 270. sz. (1922. november 30.): 4.

3 Kaczér Illés egyfelvonásos művének eredeti címe *Gólem ember akar lenni*. A darabot Kolozsváron mutatták be 1922-ben.

4 LAKATOS István, *A kolozsvári magyar zenés színpad* (Bukarest: Kriterion, 1977), 84.

5 BABITS Antal, „Gólemek a hazai művészetben”, *Remény* 13, 2. sz. (2010): 25–30.

6 GIDÓ Attila, „Az erdélyi zsidó intézmények identitásformáló szerepe a két világháború között”, *Korunk* III. folyam, 8. sz. (2004): 70.

7 *Új Kelet*, 1933. február. 16., 38.

8 Jehuda KOREN – Eliat NEGEV, *Lélekben óriások voltunk. A Liliputi Társulat különös története*, Budapest: Európa, 2006.

9 *Ellenzék* 56, 28. sz. (1935. február 3.): 14.

10 Sarah Osnath Halevi (1913–1975) jemeni születésű énekesnő, színésznő, táncos, mimika.

11 GIDÓ A., „Az erdélyi zsidó intézmények...”

12 GIDÓ Attila, *Úton. Erdélyi zsidó társadalom- és nemzetépítési kísérletek (1918–1940)* (Csíkszereda: Pro-Print, 2009), 83.

13 Lówy Dániel, *A Kálváriától a tragédiáig. Kolozsvár zsidó lakosságának története* (Kolozsvár: Koinónia, 2005), 43–44.

14 JÓZSEF Attila, *Minden rendű emberi dolgokhoz* (1924)

15 *Kolozsvár Magyar Színháza 1792–1992*, szerk. KÁNTOR Lajos, KÖTŐ József és VISKY András (Kolozsvár: Gloria, 1992) 132.

váron, hogy a zsidó színészeket származásuk miatt letiltották a Thália színpadáról. Báró Kemény János felidézte, hogy 1940 őszéig a keresztény és zsidó színészek a „legnagyobb egyetértésben, kollegialitásban dolgoztak közös célokért.”<sup>16</sup>

#### *Kitért színigazgatók a visszatért Észak-Erdélyben*

A magyar anyanyelvű és magyar kultúrában nevelkedett észak-erdélyi zsidóság számára a magyar közigazgatás visszatérése komoly megpróbáltatással járt.<sup>17</sup> Aligha volt hirtelen jött döntésnek betudható, hogy Kádár Imre színigazgató, a kolozsvári neológ hitközség tagja, már 1940-ben kitért.<sup>18</sup> Számos hittársát megelőzve megsejtette a zsidók helyzetének jövőbeni alakulását. Bajsejtelmét előidézhetette, hogy már érvényben volt két magyarországi zsidótörvény, és azokat azonnali hatállyal Észak-Erdélyre is kiterjesztették. Kádár döntésében valószínűleg szerepet játszott az is, hogy az 1939. évi IV. tc. (azaz a második zsidótörvény) 11. §-a kimondta: „Zsidó nem lehet színház igazgatója, művészeti titkára, dramaturgja. [...] Színházi előadások üzletszerű rendezésére (tartására) zsidó vagy jogi személy hatósági engedélyt nem kaphat.”<sup>19</sup> Kolozsvár német megszállása után a színigazgató feleségével Budapestre menekült, serdülőkorú lányát, Annát Járosi Andor evangélikus esperes rejtegette, amivel ő és családja nagy kockázatot vállalt. Az esperest és feleségét, Brandt Laurát a Jad Vasem post mortem ismerte el a Világ Igazának.<sup>20</sup>

Mostoha sors jutott osztályrészül Kolozsvár másik színigazgatójának, a legendás hírű Janovics Jenőnek. Habár 1895-ben református vallásra tért, és egész életét a magyar színjátszás ügyének szentelte, ő sem mentesült a zsidótörvények hatálya alól.<sup>21</sup> Így nem őt bízták meg a Hunyadi téri épületbe visszatért Nemzeti Színház igazgatásával, hanem Budapestről Táray Ferenc színészt és rendezőt neveztek ki, akinek kolozsvári kötődése is volt.<sup>22</sup> Ugyanakkor Táray a kor szellemét testesítette meg: azt nyilatkozta, hogy „keresztény és nemzeti színházat akar csinálni, fiatal új tehetségekkel”. És hozzátette, hogy a jelenlegi kolozsvári társulattól megtartja azokat, akik az új színvonalnak megfelelnek, „hiszen a hosszú évi raboskodás után ennyit [...] megérdemelnek.”<sup>23</sup>

Ám mivel a „hosszú raboskodás” nem vonatkozott a zsidó származású színészekre, őket jogerős szerződésük ellenére a Thália Rt. elbocsátotta. Kemény János közbenjárására a számos darabban nem nélkülözhető Kovács György és Sándor Stefi az évad végéig haladékot kapott, így 1941 júniusáig a Színkörben felléphettek. Azonban a felújított Hunyadi téri

épületben 1941. november 9-én ünnepélyesen megnyitott kolozsvári Nemzeti Színház már Kovács Györgyöt sem alkalmazta.<sup>24</sup>

Kádár Imre és Janovics Jenő sorsa azáltal is egybefonódik, hogy 1940 novemberében mindkettőjüket megvádolták azzal, hogy szabadkőműves páholy tagjai.<sup>25</sup> Ennek következtében Janovicsot újabb méltánytalanság érte, amikor az Egyetemi Könyvtárban megnyitott erdélyi zene- és színművészeti kiállításon személyét és tevékenységét teljességgel mellőzték. Janovics keresztény feleségével, Poór Lili színésznővel 1943-ban (vagy 1944 tavaszán) Budapestre ment, ahol barátok bújatták őket.<sup>26</sup> A háború után visszatért Kolozsvárra, és 1945. január 20-án újból átvehette a Városi Színház néven működő társulat irányítását. A direktor lelkesen készült a *Bánk bán* bemutatójára, amelyen Biberach szerepét kellett volna eljátszania, de pont az évadnyitás napján érte a halál.<sup>27</sup>

#### *Kizárt színészek színházat nyitnak*

Az előbb Forgács Sándor, majd Fekete Mihály által vezetett Zsidó Színház 1941 februárjában alakult, és 1944 tavaszáig, Kolozsvár német megszállásig működött<sup>28</sup> a zsidótörvények által a színpadról letiltott, állástalanná vált erdélyi színészek társulataként. Eleinte Hagibbor művészegyüttes, illetve Concordia művészakció néven játszottak, majd felvették a Kolozsvári Zsidó Színház nevet.<sup>29</sup> Sugár Jenő „néhány lelkes színházszerető kolozsvári zsidó” kezdeményezésének tulajdonította a színtársulat életre hívását.<sup>30</sup> Arányi Júlia úgy emlékezett, hogy létrehozásában a legnagyobb érdeme Neumann Zoltánnak volt, aki később Natanján élt.<sup>31</sup>

#### *Szerény, mégis sikeres kezdet*

Az első előadást 1941. február 13-án tartották Ossip Dimov jiddis nyelvű orosz író *Szomorúságának énekesé* című darabjával.<sup>32</sup> Az előadók – két kivétellel – műkedvelők voltak. Az előadást Forgács Sándor, az aradi, majd a kolozsvári társulat vezető színésze vitte színre. A több mint egy éve állás nélküli Forgács örömmel vállalta az úgyszólván életmentő megbízatást.<sup>33</sup>

16 Lőwy Dániel, „A kolozsvári Concordia zsidó színház története”, *Múlt és Jövő* 61, 1. sz. (2000): 75-79.

17 Lőwy D., *A Kálváriától a tragédiáig...*, 119-142.

18 Krss Erika Márta, *Erdély zsidó közösségei a kezdetektől napjainkig a temetők tükrében*, PhD-disszertáció, Országos Rabbiképző-Zsidó Egyetem, Budapest, 2014.

19 1939. évi IV. törvénycikk a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról. L. *Ezer év törvényei*, <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93900004.TV&searchUrl=/ezer-ev-torveny%3Fpagenum%3D42> (hozzáférés: 2019. április 28.).

20 „A Szamos-parti város Wallenbergje”, in Lőwy D., *A Kálváriától a tragédiáig...*, 227-232.

21 MÉHES György, *Bizalmas jelentés egy fiatalemerről* (Bukarest: Kriterion, 1982), 135.

22 „Táray Ferenc”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

23 *Ellenzék* 61. évf., 1940. szeptember 15., 9.

24 SZIGYÁRTÓ Sándor, „A kolozsvári zsidó színház”, kézirat (év nélkül), 8. és 19.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 395.

25 TOMPA Andrea, „Ami megszakad. A kolozsvári Nemzeti Színház újraindítása és a *Hamlet*-diszeloadás (1941)”, *Színház* 46, 9. sz. (2013): 16. A vád súlyosságát támasztja alá, hogy a szabadkőművességet 1920 májusától betiltották a Magyar Királyság területén.

26 Kevesen tudják, hogy Janovics Jenő Bandi nevű öccsét a nyilasok lötték agyon. Salamon Lászlóné szóbeli közlése Lőwy Dánielnek, Kolozsvár, 1998. május 9.

27 ENYEDI Sándor, *Öt év a kétszázból. A Kolozsvári Magyar Színház története 1944 és 1949 között*, Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991.

28 A sárga csillag viselését március 31-től tették kötelezővé, az iskolákat pedig április 1-jén bezárták. *Ellenzék* 65, 73. sz. (1944. március. 31.), valamint 74. sz. (1944. április 1.).

29 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”, 9.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 395.

30 SUGÁR Jenő, „Emlékezés a »Concordia« zsidó színházra”, *Új Kelet* (Tel Aviv) 51, 6556. sz. (1970. február 9.): 4.

31 WEISZ (ARÁNYI) Júlia, „A Concordia-színházról”, *Új Kelet* (Tel Aviv) 51, 6567. sz. (1970. február 16.): 3.

32 HALMOS Sándor, „A kincses város színháza”, *Menora-Egyenlőség* (Toronto) 1998. július 17., 4.

33 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”, 9.



44. n. 4.

**KOLOZSVÁRI ZSIDÓ SZÍNHÁZ**

(FEJEDELEM-UTCA 7)

M. igazgató FÜREDI JÓZSEF Főrendező: FORGÁCS SÁNDOR

**MEGHÍVÓ**

Tisztelettel meghívjuk T. Címét 1944. február 1-én **kedden**  
**este fél 7 órakor** tartandó rendezés

**ELŐADÁSUNKRA**

Színre kerül:

**A NŐTA VÉGE**  
(BÚZAVIRÁG)  
operett 3 felvonásban.

Írta: BÜS FEKETE LÁSZLÓ. Rendező: Füredi József.

Szereplők:

|                                 |                                 |
|---------------------------------|---------------------------------|
| Sivó János ... .. Füredi József | Béla ... .. Székely Sándor      |
| Gyeki Péter ... Hevesi Miklós   | Schulteiszné ... Beck Rózi      |
| Pólika, a felesége Arányi Júlia | Hafner ... .. Simon László      |
| Viktus, az unokájuk ... ..      | Az ügyvéd ... Florenthal Sándor |
| ... .. Könyves Ibolya           | Kissaszonny ... Németi Rella    |
| Tusi ... .. Szócs Magda         | Direktőr ... Bernáth Teca       |

Bárjelenetben énekel mint vendég: **Meister Sándor.**  
Táncol: **Weill Irénke.**

Kísér Goldstein Hary és jazz zenekara.

Az előadás pontosan 7 órakor kezdődik. Előadás megkezdésekor az ajtókat hatóságilag intézkedésre bezárjuk.  
Helyárak: Zsolye: 5. P. Támlásszék: 4. P. I. hely 2 P.  
Elővételi pénztár: **d. e. 9-161 d. u. 4-19:** Katz Jenő papírkereskedés Kolozsvar, Deák Ferenc-u. 37. Telefon: 12-20

**Felelősek a tisztelt bérlelőközönségéért, hogy bérletfelvételüket legkésőbb**  
**kedd este 1/2-ig beváltani sziveskedjék, mert csak így tudjuk a helyeket biztosítani.**  
A n. é. közönségét szeretettel várjuk. — A terem kellemesen fűtve van.

Arányi Júlia. F. v.: Katz Jenő. Központi-ny. Kolozsvar.

44. n. 22

**KOLOZSVÁRI ZSIDÓ SZÍNHÁZ**

(FEJEDELEM-UTCA 17)

Tisztelettel meghívjuk T. Címét 1944. február 22-én **kedden**  
**este pont 7 órai** kezdettel tartandó rendezés

**ELŐADÁSUNKRA**

Színre kerül:

**Sugár Jenő és Váradi Aladár**  
komikusok vendégfelléptével

**NEM LESZEK HÁLÁTLAN**  
(ÉDES ELLENFÉL)

Zeneszigetek 3 felvonásban. 5 képből  
Írta: SZILÁGYI és MÁRKUS. Rendező: FÜREDI JÓZSEF.

Szereplők:

|                    |                      |
|--------------------|----------------------|
| Kovács Kató        | Könyves Ibolya       |
| Gróf Sziráky Géza  | Hevesi Miklós        |
| Bojár Kálmán       | Füredi József        |
| Galampos a titkára | <b>Váradi Aladár</b> |
| Nusi               | Szócs Magda          |
| Ödön               | <b>Sugár Jenő</b>    |
| Tonió              | Simon László         |
| Magda              | Németi Rella         |
| Surányi            | Florenthal Sándor    |
| Lenke              | Fülöp Éva            |

Az előadást kíséri: **Goldstein Harry** és jazz zenekara.  
**Oly** harmonika művész közreműködésével

Tekintettel a vendégjátékra, a helyárakat egy pengővel felemeljük.  
Az előadás pontosan 7 órakor kezdődik. Előadás megkezdésekor az ajtókat hatóságilag intézkedésre bezárjuk.  
Helyárak: Zsolye: 6. P. Támlásszék: 5. P. I. hely 3 P.  
Elővételi pénztár: **d. e. 9-161 d. u. 4-19:** Katz Jenő papírkereskedés Kolozsvar, Deák Ferenc-u. 37. Telefon: 12-20. Kedden d. e. 10 órától 1 óráig a színház pénztárnál.

**Felelősek a tisztelt bérlelőközönségéért, hogy bérletfelvételüket legkésőbb**  
**kedd este 1/2-ig beváltani sziveskedjék, mert csak így tudjuk a helyeket biztosítani.**  
A n. é. közönségét szeretettel várjuk. — A terem kellemesen fűtve van.

Arányi Júlia. F. v.: Katz Jenő. Központi-ny. Kolozsvar.

A Kolozsvári Zsidó Színház az ország egész területéről befogadott színészeket. A marosvásárhelyi színháznak 1940-ben három zsidó tagja volt: Sugár Jenő táncos-komikus, jó humorú színész, Woyticky Elvira szubrett-primadonna és Szabadkai Miklós buffókomikus. A magyar csapatok parancsnoka működésüket azonnal letiltotta,<sup>34</sup> ezért mindhárman Kolozsvarra szegődtek. A társulathoz Budapestről csatlakozott még Arányi Júlia két színésztársával, Könyves Ibolyával és Füredi (Friedmann) Józseffel együtt.<sup>35</sup>

Utolsóként érkezett Kovács György, az erdélyi színészet elismert alakja. Kovács számos szerepben sikert aratott. Amikor behívták munkaszolgálatra Nagybányára, és megtudták róla, hogy „komédiás”, arra kényszerítették, hogy részeg öreinek szavaljon, de már másnap haza is engedték – elképzelhető, hogy mentesítő papírokat mutatott be.<sup>36</sup> A deportálás idején – talán apósa, Kahána Bernát, a *Brassói Lapok* tulajdonosának közbenjárására bekerült a kiváltságosok svájci csoportjába, és az ún. Kasztner-vonat utasaként kijutott Sankt Gallenbe.<sup>37</sup> Más értesülés szerint Kovács Györgyöt Kemény János váltotta ki a munkaszolgálatból, és ugyancsak ő intézte el neki, hogy beveggyék a svájci csoportba. Luzernből 1946-ban Kemény János hívta haza. Hosszas tépelődés után Kovács György visszatért, és a háború utáni erdélyi színjátszás vezéregyénisége lett.

34 SUGÁR J., „Emlékezés...”

35 ARÁNYI J., „A Concordia-színházról”

36 ERŐS LÁSZLÓ, *Soha nem engedem el a kezéd* (Nagyvárad: Literátor, 1994), 83.

37 Senkálzky Endre színművész személyes közlése Lówy Dánielnek, Kolozsvar, 1998. január 8.

*Magas művészi színvonal szegényes körülmények között*

A Zsidó Színház a Fejedelem utcai Építőmunkás Otthonban (utóbb Vasmunkás klub) megtartott előadásait zsidó és nem zsidó közönség egyaránt látogatta. Az előadásokat általában szombati és keddi napokon tartották, de a sikeres darabokat akár hetente többször is előadták. (Plakátokat nem függeszthettek ki, de a Széchényi Könyvtár állományában megmaradt kilenc szórólappal méretű színlap a szereposztással.<sup>38</sup>) Nagyváradon is vendégszerepeltek: három darabot a református kultúrházban telt házzal játszottak.<sup>39</sup> A tervezett budapesti előadásokra az erősödő antiszemitizmus miatt már nem kerülhetett sor.

A Zsidó Színház rendkívül nehéz anyagi körülmények között működött. Sokat köszönhetett báró Kemény Jánosnak, aki ellátta darabokkal, emellett anyagiakkal is segítette a társulatot, díszleteket, jelmezeket és kellékeket kölcsönözött nekik. A színészeknek minden hétfőn kiosztottak árban a fizetésüknek megfelelő értékű színházjegyet, amelyeket maguk kellett eladjanak a hétfői 2–3 előadásra. A jegyek némely zsidó üzletben is kaphatók voltak. Minderre Sugár Jenő így emlékezett: „Kialakult minden színésznek a jegyvásárló közönsége. A pénztárnál még befolyó pénzből és a »Concordia« klub hozzájárulásából fizettük a dologi kiadásokat: terembér, fűtés, színlap stb. [...] Később a zsidóság egyre nehezebbé vált helyzete miatt [...] a jegy eladás is egyre nehezebb lett. De, aki csak tehette, végig kitartott mellettünk.”<sup>40</sup>

38 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”

39 LÓWY D., „A kolozsvári Concordia...”, 75–79.; Szigyártó S., „A kolozsvári zsidó színház”, 26.

40 SUGÁR J., „Emlékezés...”

A színház működésének anyagi gondjaira utal egy nézői visszaemlékezés is. A *Lion Lea* előadása közben elszakadt a függöny, és a javítás elhúzódott. A csodarabbi szerepét alakító Fekete Mihály az alábbi szavakkal fordult a közönséghez: „Hölgyeim és uraim! [...] Elszakadt a függöny kötele, apróság, szóra sem érdemes. Kötelet mindenhol lehet kapni, csak sajnos, [...] amit ebben a színházban keresünk, abból még kötélre sem telik.”<sup>41</sup> Az utolsó félmondat a színház állapotait a szó szoros és átvitt értelemeiben is jellemezte.

A társulatban fellépett az ismert Gróf László is, további tagjai voltak Arányi Júlia, aki szerepeit aprólékos munkával készítette elő, és a lánya, Könyves Kocsis Ibolya, a bájos naiva, aki minden alakításával meghódította a közönséget. Füredi József, aki több darab rendezője is volt, módszeres felkészülésével új légkört teremtett a színházban. Bárdi (Braun) Teréz minden szerepét művészi gondnal formálta meg. Hevesi Miklós férfias megjelenésével, mély hangjával hatott a közönségre. A társulat egyetlen keresztény tagja Felszeghy Mária volt, drámai szerepek alakítója, az akkor ötvenhét éves Fekete Mihály fiatal felesége.

#### Özönvíz – és özönvíz után

A hivatásos színház első bemutatója H. Berger *Özönvíz* című totalitarizmusellenes háromfelvonásos drámája volt Szabó Imre fordításában. Az előadást Fekete Mihály rendezte, aki egyben a bűneit megvalló hírhedt ügyvéd szerepét is alakította. A darab zenéjét Harry Maiorovici szerezte és szólaltatta meg.

Molnár Ferenc *Az ördög* című színművét szintén Fekete Mihály rendezte, aki a címszerepet Forgács Sándorra osztotta. A társulat számos szavalóestet is tartott: Forgács Sándor és Simon György Ady, Villon, Kosztolányi, Juhász Gyula és Kiss József verseit szavalták, Brassai Viktor többnyire saját költeményeit.<sup>42</sup>

A háború nyomasztó körülményei között élő kolozsvári zsidóságra lélektani szempontból kedvezően hatottak a vígjátékok és kabaréműsorok,<sup>43</sup> köztük Bernstein *A tolvaj* című darabja, az emberi- és házastársi botladozások elnéző krónikája,<sup>44</sup> valamint Vaszary János (valójában a Vaszary Gábor és János testvérpár) *Angyalt vettem feleségül* című vígjátéka, amelynek főszerepét Kovács György alakította.

A Zsidó Színház a végveszély küszöbén is továbbműködött. 1944. február 22-én (vagy 23-án) mutatták be Szilágyi László és Márkus Alfréd *Nem leszek hálátlan* című zenés vígjátékát, amelyben Könyves Ibolya, Hevesi Miklós, Füredi József, Szűcs Magda, Simon László és Sugár Jenő mellett Váradi Aladár nagyváradi komikus is fellépett. A darab 1944 márciusáig műsoron volt. 1944. március 7-én, úgyszólván a német megszállás előestéjén a közönség kívánságára felújították Gellért Lajos és Weinreb Ignác *Timosa* című zenés játékát, amelyben Simon László, Arányi Júlia, Könyves Kocsis Ibolya, Füredi József és Kohn Béla működött közre, ugyanakkor a darab valamennyi előadására új férfi színész

kellett beállítani, mivel a fiatalabbakat közben rendre behívták munkaszolgálatra.<sup>45</sup>

A kolozsvári Zsidó Színház műsorát cenzúrázták, a bemutatók mégis rendszeresek voltak, mert a város szellemi vezetői között mindig akadt valaki, aki az akadémikus rendőrtisztek tiltó intézkedéseit hatályon kívül helyezte.<sup>46</sup>

#### A színészek sorsa Magyarország német megszállása után

A társulat színészeinek többsége a német megszálláskor a téglagyári gettóba került, ahonnan Auschwitzba deportálták őket. A legtöbben elpusztultak a háborús meghurcoltatásokban. Forgács Sándor, akinek „művészete a csúcspont ostromolta” (Kötő József képe) Auschwitzban halt meg.<sup>47</sup> Simon László a varsói gettólázadás áldozata lett; nevét emléktábla őrzi Nagyváradon. Füredi József nem tette fel a sárga csillagot, és megpróbált elrejtőzni, ám szomszédja feljelentette. Örökre híre veszett. Deportálásban pusztult el Székely Sándor.<sup>48</sup>

Túlélte a háborút Fekete Mihály, akit keresztény felesége, Felszeghy Mária bújtatott;<sup>49</sup> Kovács György és Sugár Jenő, aki később alijázott; Arányi Júlia és Darvas Dezső, akik nyugdíjazásukig a sepsiszentgyörgyi társulatnál dolgoztak. 1960-ban Arányi Júlia kivándorolt Izraelbe, és Nahariján magyar nyelvű színicsoportot irányított.<sup>50</sup> Sándor Ernő és Simon György Nagyváradon élt. Hevesi Miklós, akit Kőműves Ilona, a Nemzeti Színház tagja bújtatott, a város felszabadulása után a kolozsvári magyar társulathoz szegődött; a Tordai úti zsidó temetőben nyugszik. Könyves Kocsis Ibolya 1945-ben szerelmi bánatában öngyilkos lett.<sup>51</sup> A kolozsvári születésű Bárdi Teréz (Braun Dincsi) 1948–1967 között a nagyváradi társulat tagja volt; Kolozsváron hunyt el 1987-ben, nyolcvanéves korában.<sup>52 53</sup>

1944 novemberében a színház átmeneti vezetését Fekete Mihály vállalta el. Ő rendezte a háború utáni első bemutatót, Farkas Imre *Iglói diákok* című vígjátékát, és a továbbiakban is a kolozsvári Állami Magyar Színház társulatának tagja maradt.<sup>54</sup>

A háborút túlélte Gróf László színészt, filmvállalkozót, műfordítót megható levéllel Kőműves Nagy Lajos hívta haza Svájcából. Gróf László 1946-ban a Bolyai Tudományegyetemen doktorált, majd 1949-től 1960-es nyugalomba vonulásáig Nagyváradon volt színész és rendező.

Négyéves fennállása idején a Kolozsvári Zsidó Színház jelentős érdemeket szerzett, története azonban szinte teljes mértékben hiányzik a Kincses város színház-történetéből. Ezt a mulasztást próbáltuk a jelen írással is pótolni.

45 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”, 30.

46 HALMOS S., „A kincses város...”; LÖWY D., „A kolozsvári Concordia...”

47 SZINBERGER Sándor, *A visszatekintő számadása* (Kolozsvár: Erdélyi Híradó, 1997), 20.

48 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”, 20. és 23.

49 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”, 14–17.; CSIRÁK Csaba, szerk., *Szatmári zsidó emlékek. Otthonom Szatmár megye 12.* (Szatmárnémeti: Szent-Györgyi Albert Társaság / EMKE, 2001), 347.

50 „Székely Imre tanúságtétele”, in LÖWY Dániel, *Sárga csillag Kolozsváron*, Kolozsvár: Koinónia, 2017.

51 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”, 20. és 23.

52 „Székely Imre tanúságtétele”

53 MÉHES Gy., *Bizalmas jelentés...*, 137. és TIBORI SZABÓ Zoltán, „Az írjon drámát, aki az ördögtől sem fél (Beszélgetés Méhes György íróval)”, *Szabadság*, 1997. szeptember 22.

54 *Kolozsvár Magyar Színháza...*, 133.

41 MARKOVITS Dov (Beri), „Emlékezés egy zsidó szívré”, *Új Kelet* (Tel Aviv) 51, 6566. sz. (1970. február 20.): 3.

42 SZIGYÁRTÓ S., „A kolozsvári zsidó színház”, 24.

43 HALMOS S., „A kincses város...”; LÖWY D., „A kolozsvári Concordia...”

44 SZIGYÁRTÓ Sándor, „A Kolozsvári Zsidó Színház 1941 őszétől 1944 márciusáig”, *Honismeret* 23, 6. sz. (1995): 80–81.

GAJDÓ TAMÁS

# VIRÁGZÓ SZÍNHÁZ AZ ÜLDÖZTETÉSBEN



Donáth Ede: Szulamit, r.: Gál Dezső (Goldmark Terem, 1941). Balra Szendrő Mária (Szulamit), Bálint Béla (Monoah) és Bencze Miklós (Áron). Fotó: Diskay Sándor

Ha zsidó színház hazai előzményeit keressük, nem sok sikerrel járunk. Egyetlen adatunk van a Tanácsköztársaság idejéről: „Budapest Főváros Népbiztossága bemutatja Csók György Géza kérvényét, amelyben zsidó nyelvű [sic!] színház engedélyezését kéri. A VIII/1. ügyosztály rámutat arra, hogy a folyamodvány 37 aláírójának túlnyomó többsége burzsoá származású. A maga részéről nem ért egyet a kezdeményezéssel [...]”<sup>1</sup>

A beadvány aláírójáról csak annyit tudunk, hogy 1887-ben született Szabadkán, és 1911-ben a budapesti lakcímejegyze szerint a Dohány utca 80-ban lakott. Színházi titkár-

ként és színházvezetőként is emlegették a napilapok. Arról azonban vannak szórványos adatok, hogy zsidó társulatok megfordultak Budapesten. Az asszimiláció lázában élő pesti polgárok idegenkedéssel szemlélték az orfeumok jiddis nyelven előadott jeleneteit. Ágai Adolf *Pestről – Budapestre* című művében így írt: „Kapós száma a műsornak a zsidó tréfa. Különös! Amíg magyar nyelven figurázzák ki izraelita honfitársunkat színen, írásban vagy rajzban: nagy az ő panasz. De mikor abban a bizonyos Szerecsen utcai vagy »ingvári« (olvassd ungvári) lengyelzsidós beszédben, táncban s tagfintorokban kerül elibéje: nagyokat tud mulatni rajta.”<sup>2</sup> Nem kétsé-

<sup>1</sup> MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *A Magyar Tanácsköztársaság színiügyi iratai az Országos Levéltárban*, Színháztörténeti füzetek 25 (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet – Országos Színháztörténeti Múzeum, 1959), 12.

<sup>2</sup> PORZÓ (ÁGAI Adolf), *Utazás Pestről – Budapestre, 1843–1907. Rajzok és emlékek a magyar főváros utolsó 65 esztendejéből*, második kiadás (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1909), 408.

ges, ez a Révay utcai Folies Caprices műsorának kritikája. Ebben a műintézetben szerepelt a legendás páros: Rott Sándor és Steinhardt Géza. De nézzük, hogyan folytatódik a beszámoló: „Annál nagyobb hatással jár, amit a gácsországi klezmerek és truffátorék hoztak át a határon. Tartalomra, formára némelyike művészetszámba megy.”<sup>3</sup>

Ágai teljes írása eredetileg 1890-ben jelent meg *A Hét* című hetilapban. Érdemes idézni azt a részletét, melyet a tizenhét évvel később megjelent könyvéből a szerző kihagyott: „Van soron egy négyfelvonásos darabjok, melynek jellem-, alak-, s helyzetfőstése a hivatott író kezét vallja. Csakhogy megértéséhez tudomány kell ám. A dialektus nehézségeit növelik a gemaráh furfangjai. Ezekre, valamint a szertartások, szokások s egyéb intimus vonatkozások ismerete nélkül, rá nem tér a hallgató.”<sup>4</sup> Ez a színházi forma csak lassan tűnt el a kínálatból. A *Pesti Futár* című lap 1908-ban Littmann Pepi produkciójáról így tudósított: „Az asszony elkezd énekelni. Feltűnően erős, majdnem férfias hangja van, hajlékony, meleg, roppant gazdag és teljesen műveletlen. [...] Hogy mit énekel, azt csak az ortodoxok értik, mert sötét zsidó–német zsargon a nótái szövege.”<sup>5</sup>

Az újságíró a Népszínház utcai Wertheimer mulatóban megnézte a műsor további részét, a *Szent áldozat* című színdarabot: „Se forgószínpad, se világítási effektusok, se kosztüm, se díszlet, se semmi, de ide jöjjenek el a színház-igazgatók és minden rendű és rangú népek, nézni, figyelni, tanulni, mert a Wertheimer primitív hely, büdös is egy kicsit, de másfél órán át valami olyasmit produkálnak benne, ami a művészethez hasonlít.”<sup>6</sup> Ám ez a színjátéktípus nem honosodott meg hazánkban. Halász Tamás meg is jegyezte a témával foglalkozó úttörő tanulmányában: „A jiddis színháznak Magyarországon csak fordításban jelentek meg egyes alkotásai. Nem léteztek a zsargonnak olyan népes fellegvárai, amelyek anyagilag és társadalmilag alapot adtak volna egy jiddis társulat, vagy akár egy színház számára.”<sup>7</sup>

Zsidó színház megalapításának lehetőségéről 1920-ban *Az Ojság* című élclap cikkezett, hogy az antiszemita közhangulatot nevétségessé tegye: „A zsidó egyetemen együtt zsidó színházat is fognak felállítani Budapesten, melynek a zsidó faji érzés ápolása és Budapest zsidó kultúrájának fejlesztése lesz a feladata. [...] A színház neve Zsidó Nemzetietlen Színház lesz.”<sup>8</sup> A paródia hátteréhez tartozik, hogy ekkoriban üldözték el Beregi Oszkárt a Nemzeti Színházból s Magyarországról. Bár semmi alapja sem volt a szélsőjobboldali sajtó vádjainak, a fajvédők ezt követően a színészt zsidó nacionalista provokátorként tartották számon. Beregit, amikor végre egy évtizeddel később hazatérhetett, bűzbombák fogadták a színpadon; 1940-től kezdve pedig kizárólag az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület Művészeti Társulatjának előadásain, a Wesselényi utcában lévő Goldmark teremben léphetett fel – azaz a jogfosztó zsidótörvények kényszeréből született első budapesti zsidó társulatban. „Az előadások csak zártkörűek lehetnek, amiken csak az úgynevezett bérlőközönség vehet részt. [...] Az előadásokat kizárólag zsidó közönség látogat-

hatja” – emlékezett Bálint Lajos, az akció művészeti vezetője.<sup>9</sup>

Az OMIKE Művészeti Társulat történetéről Bálint Lajosnak, Horák Magdának és Füzesi Róbertnek köszönhetően több összefoglalás született, melyek elsősorban a társulat összetételét mutatták be, és a színpadi bemutatókat állították a középpontba. Hiányzott viszont egy teljességre törekvő, komplex kutatás, mely meghatározza, hogy kik vettek részt a Művészeti Társulat estjein, hány bemutatót rendeztek, milyen volt a látogatottság. Az adatok összegyűjtésén túl fontos volt végre az 1909-től 1950-ig fennálló Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület történetét összegezni, s feltárni a társadalomtörténeti és politikai összefüggéseket. Ezt a hatalmas, évekig tartó munkát Harsányi László végezte el, aki elemzésének eredményeit az omike.hu címen indított honlapon és *A fényből a sötétbe* című kötetében adta közre.<sup>10</sup>

Harsányi László a Művészeti Társulat történetének alapos feldolgozása mellett nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy bemutassa a zsidótörvényekhez, illetve a Színház- és Filmművészeti Kamara megalakításáig vezető utat. Kiemelte, hogy már az 1939. évi IV. törvénycikk, mely a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozását szabályozta, a színházban a numerus nullus megoldást vezette be, hiszen kimondták, hogy „zsidó nem lehet színház igazgatója, művészeti titkára, dramaturgia vagy bármily névvel megjelölt oly alkalmazottja, aki a színház szellemi vagy művészeti irányát megszabja.”<sup>11</sup> De a színészek sem jártak sokkal jobban. A színész kamarának ugyan lehetett hat százaléknyi zsidó tagja, ám a színházi produkciókban legfeljebb két zsidó közreműködőt engedélyeztek.

A rendelkezések nem csak az izraelita vallású művészeket érintették. A Goldmark teremben azonban azok, akik más felekezethez tartoztak, nem működtek. Bár a hatalom mindent megtett, hogy gettósínházba zárja a kirekesztett alkotókat, az OMIKE Művészeti Társulat mégis jelentős vállalkozássá vált. Elnémított zsidó szerzők – Pap Károly, Bálint Lajos, Szabolcsi Lajos, Boross Elemér – ősbemutatóira került sor; az operaelőadásokról pedig az a hír járta, hogy a legjobbak Budapesten.

Sajnos a vidéken élők nem élvezhették a színházi esték varázslatos világát, egyedül Kolozsváron játszott – Kemény János báró támogatásával – 1941-től 1944-ig Concordia néven zsidó színház.<sup>12</sup>

Harsányi László összegzése szerint az OMIKE Művészeti Társulat „nagyon fontos kezdeményezés volt, hiszen alig találunk példát arra – főként Magyarországon –, hogy a jogfosztás, az üldöztetés, a politikai elnyomás közepette egy közösség éveken keresztül képes legyen önerejéből fenntartani egy ilyen jelentős kulturális missziót.” A szerző még azt is kiemeli, hogy a színház „fenntartotta a közösség jelentős részének reményeit, identitását, és ezen keresztül az egész magyar nemzeti kultúra egy részének működőképességét, továbbélési lehetőségét.”<sup>13</sup>

S ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a Művészeti Társulat résztvevői közül többen meghatározó szerepet játszottak az újrainduló színházi életben. Igaz, hogy pályájuknak erre a szakaszára, különösen 1949 után, nem szívesen hivatkoztak. Ennek okait azonban egy újabb kutatásnak kell feltárnia.

3 Uo.

4 ÁGAI Adolf, „Budapest chez nuit”, in *A Hét, politikai és irodalmi szemle, 1890–1899*, válogatta és sajtó alá rendezte FÁBRI Anna, STEINERT Ágota (Budapest: Magvető, 1978), 38–39.

5 *Pesti Futár*, 1908, 23. sz., 13–14.

6 Uo., 14.

7 HALÁSZ Tamás, „A purimpiltől Thália szentélyéig”, *Magyar Zsidó Szemle*, Új folyam, 6–7. sz. (2009–2010): 202.

8 *Az Ojság*, 1920. szeptember 25., 5.

9 BÁLINT Lajos, „Az üldözöttek színháza. A kezdet”, *Új Élet* 14, 1. sz. (1972): 4.

10 HARSÁNYI László, *A fényből a sötétbe. Az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület évtizedei 1909–1950*, Budapest: Napvilág Kiadó, 2019.

11 Uo., 180.

12 LÓWY Dániel, „A kolozsvári Concordia zsidó színház története”, *Múlt és Jövő* 61, 1. sz. (2000): 75–79.

13 HARSÁNYI L., *A fényből a sötétbe...*, 309.

URBÁN BALÁZS

# DRÁMA ÉS KEDÉLY

*A Gólem Színház*

Lefitymálva, r.: Borgula András. A képen Bánki Gergely. Fotó: Garamvári Gábor

A Gólem Színház honlapján olvasható bemutatkozó szerint a Gólem elsősorban színház, másodsorban zsidó, harmadsorban budapesti. „A Gólem a zsidóság sok ezer éves hagyományát és kultúráját tekinti alapnak, mindezek mellett tisztában van azzal, hogy Európában, Magyarországon, Budapesten kell teljesítenie kulturális misszióját. [...] A Gólem a közösségi színházakkal ellentétben a teljes magyar színházba járó közönséghez szól. Éppen ezért a héber, jiddis, angol, francia vagy bármely más idegen nyelven írt darabokat magyarul mutatja be.” Azért is idézem e sorokat, mert magam – noha egy évtizede rendszeresen nézem a társulat előadásait – soha nem gondolkodtam el azon, mit kell(ene) elvárnom egy budapesti zsidó színháztól. Már azon túl, amit az összes többi színháztól elvárok. Az is tudható persze, hogy a Gólem nemcsak színház: van stúdiója, vannak növendékei, foglalkozik könyvterjesztéssel, fordításokkal, sőt, a honlap tanúsága szerint gasztronómiával is, a társulat vezetője, Borgula András pedig a közéletben is aktív. Annak feltérképezésére azonban, hogy milyen szerepet játszik a Gólem a budapesti kulturális-társadalmi közegben, illetve a zsidó közösségben, nem érzem hivatottnak, illetve kompetensnek magam. A Gólemet csak a színházi tevékenysége felől tudom megítélni, ami egyfelől egyszerűbb feladat, másfelől meg mégsem annyira az. És persze azért nem annyira egyszerű, mert a tevékenységének megítélése nem választható el a társulat által vállalt „kulturális missziótól”.

A Gólem Színház bemutatóinak két közös pontja van. Egyfelől klasszikusan szöveg- és színészközpontú előadások, másfelől valamennyit a társulat művészeti vezetője, Borgula András rendez (leszámítva egyetlen, gyerekeknek készített produkciót). Ebben első látásra van némi ellentmondás, hiszen a művészeti vezető akkor szokta ennyire meghatározni

rendezőként saját társulatának munkáját, ha teljesen egyedi, sajátos színházi nyelven megszólaló bemutatókat hoz létre. A vendégrendezők teljes hiánya még a független szférában is ritkaság – ha a professzionális színészeket foglalkoztató csapatokat vesszük számba, a Gólemen kívül talán csak a Pintér Béla és Társulatáról mondható el. Ám a PBEST esetében a társulat névadója nem pusztán rendezője, hanem írója és a legtöbb esetben (fő)szereplője is az összetéveszthetetlenül egyéni stílusú bemutatóknak, amiről a Gólem esetében nincs szó, hiszen Borgula András színészként egyáltalán nem, íróként is csak elvétve vesz részt a munkában, sajátos, egyéni rendezői stílust pedig az alapvetően játékmesteri felfogást igénylő produkciókban nem is lehet felmutatni. S ha e bemutatókat más rendezné – hasonló szereposztással és Borguláéhoz hasonló szakmai professzionalizmussal –, azok vélhetően nem sokban térnének el a most látható produkcióktól. De Borgula András nyilvánvalóan nem rendezőként, hanem színházcsinálóként határozza meg a társulat munkáját – vagyis minden alkalommal olyan szövegeket visz színre, amelyek nemcsak tematikailag, de formailag is megfelelnek a megvalósítani kívánt színházeszménynek. Amit nagyjából úgy lehet leírni, hogy olyan, alapvetően szórakoztató célú előadásokat látunk, amelyek azokról az aktuális életkérdésekről, problémákról beszélnek, amelyek többé-kevésbé érintik a zsidó közösséget, illetve általában a kisebbségi létet, identitást (identitáskeresést). Mindezt humorral, közérthetően, kevés szereplőt foglalkoztatva és a színészi erőre támaszkodva teszik. Ebből következően kortárs szövegek kerülnek színre (a héber, a jiddis irodalom klasszikusainak, félklasszikusainak színrevitele értelemszerűen távol áll a színház műsorpolitikájától – kortárs tartalmak ugyan

ezekből is kiolvashatóak lennének, de a társulat bemutatóit jellemző ízlésvilágtól és színházi nyelvtől távolabb állnak).

Bár a honlap fent idézett sora azt sejteti, hogy a Gólem főként külföldi szerzők darabjait mutatja be, a valóságban jóval több kortárs hazai író munkája kerül a repertoárra. A leggyakrabban foglalkoztatott szerző Vinnai András, valamint a társulat dramaturgjaként is dolgozó Németh Virág, de az írók között olyan ismert alkotók is találhatók, mint Dragomán György, Kiss Judit Ágnes, Maros András, Nényei Pál, Szabó Borbála, Szálinger Balázs, Székely Csaba. (Ez nem azt jelenti, hogy ők valamennyien önálló darabot írtak a Gólemnek; néhányan közülük a kabarék társszerzőjeként jegyeznék egy-két jelenetet.) A kortárs vagy annak tekinthető külföldi alkotók, akiknek műveit Borgula András színre vitte – így a közelmúltban elhunyt izraeli Anat Gov, az idősebb nemzedékhez tartozó amerikai David Ives vagy a harmincas éveiben járó német Marianna Salzmann – más-más generációhoz tartoznak, és különböző nyelveken írnak, de hazudnék, ha azt állítanám, hogy ez a diverzitás erősen érződik a szövegeken vagy az előadásokon. Különbség inkább a humorban van – minőségi és mennyiségi szempontból is. A kabarék természetesen harsányabbak, és annyiban eltérnek a saját műfajuk sztenderdjétől, hogy nem csupán egy témára fűzik fel a jeleneteket, hanem kapcsolatot is teremtenek azok között. Ez az első, nagy sikerű, ma is műsoron levő (és a Gólem szélesebb körű megismertetésében fontos szerepet játszó) kabaré, a *Lefitymálva* esetében a legnyilvánvalóbb, amelynek a rasszizmuson és a kényszeres politikai korrektségen egyaránt élcelődő jeleneteit az egyik szélsőségből a másikba csapódó főszereplő köti össze. A *Kiválasztottak* esetében a zsidók váratlan és rejtélyes eltűnésének alapötletére épülnek a színek, míg a *Zs-kategóriában* a különálló jelenetek közé két történet ékelődik: az egyikben egy zsidó gyökereihez visszatérő családapa próbál hasonló igényeket támasztani a familiában, a másikban pedig a Megváltó jelenik meg különböző televíziós műsorokban. A hagyományosabb darabok általában kevés

szereplőt mozgató, erősen párbeszédcentrikus művek. Vagyis a mondandó és a humor fő forrását, eszközét maguk a dialógusok jelentik. Ez szükségképpen relatíve statikus előadást eredményez – a rendező és a színészek feladata a szituációk dinamikusabbá, színesebbé formálása.

Borgula rendezőként érezhetően tisztában van a színre vitt szövegek értékeivel és problémáival. Legfőképpen azzal, hogy sikeres színrevitelükhöz elsősorban kiváló humorú és ritmusérzékű, de ízléssel komédiázó, karakteres színészekre van szükség. S noha a Gólemnek hivatalosan nincs társulata, kialakult a színházhoz kötődő színészek köre, amelyet eltérő alkatú, életkorú és színházi háttérrel rendelkező aktorok alkotnak. Az utóbbi években több bemutatóban is láthattuk például Bánki Gergelyt, Hay Annát, Huzella Júliát, Kálid Artúrt, Kerekes Viktóriát, Nagy Marit, Radnay Csillát, Schmier Zoltánt, Sipos Verát. A hozzájuk alkalmanként csatlakozó színészek között pedig többek közt Egri Mártát, Gryllus Dorkát, Kardos Róbertet, Katona Lászlót, Lukáts Andort, Tamási Zoltánt, Tasnádi Bencét. És a színészek a legtöbb esetben tényleg a legjobb formájukat hozzák: aprólékosan, pontosan építik fel és sajátos, egyéni színekkel dúsítják a szerepeket, ahol kell, precízen összeszikkasztják a dialógusokat, magabiztosan, de mértéket tartva aknázzák ki a jelenetek humorforrásait, s ahol lehet, ha csak néhány másodpercre is, de torkunkra forrasztják a nevetést. Nem állítom, hogy erre nagyon sokszor van módjuk, miként azt sem, hogy igazából elmélyíthetik, különlegessé tehetik a játszott figurákat, de ez nem meglepő, hiszen a kabaré nem az a műfaj, ahol erre szükség volna, a bemutatott kortárs darabok többsége pedig sztereotipikus figurákat szerepeltet példázatszerű vagy modelljellegű szituációkban, ahol a karakterek ábrázolásának mélységei szintén eleve behatároltak. Borgula érényei közé tartozik, hogy láthatóan ismeri e határokat, rendezőként nem kíván nem létező mélységeket beleláttni a szövegekbe, ugyanakkor jó ritmusérzékkel és ökonomikusan viszi színre a választott darabokat (a Gólem legtöbb bemutatója egy felvonásból áll, de a kevés kétfelvonásos sem nyúlik

Anyám mondta, r.: Borgula András. Balról jobbra: Kerekes Viktória, Huzella Júlia és Kiss Mari.  
Fotó: Jókúti György



hosszúra). És jó játékmesterként mindig precízen hozza helyzetbe a színészeket. Felróhatnám ugyan, hogy vizuális szempontból szegényesebbek az előadások, a díszleteket pár nappal a megnézés után el is felejtí az ember, és emlékezetes képek sem igen maradnak meg a nézői emlékezetben, de e szövegek színrevitele többnyire nem is igényel különösebb vizuális érzékenységet. Az általam látott előadások között egyetlen olyan akadt csupán, amelynél magát a rendezést problematikusnak éreztem. Vinnai András kitűnő alapötletre épülő, szürreális darabja, a *Pizza Kámikáze* (amelyben az öngyilkosok haláluk után külön kis világban kötnek ki, ahol rajtuk kívül senki nincs, más élőlények sem) rendezői oldalról is több vizuális eredetiséget, geget kívánna – akkor talán nem érezném azt, hogy az alapötlet a remek poénok ellenére is kifulladás egy idő után, maga a darab pedig változó érdekességű ötletek szilánkjaira esik szét. A többi szövegnek azonban alighanem az az ideális megjelenítési formája, ami a Gólem előadásaiban látható – annak oka pedig, hogy ezek hullámozó színvonalúak, és egyenetlenül tartják fenn a befogadói érdeklődést, magukban a darabokban keresendő. Az egyenetlenség legnyilvánvalóbb módon a kabarékban érződik – s hogy paradox módon ezeket érzem a leginkább átütő produkcióknak, az azzal is magyarázható, hogy a kabaré mint forma elbírja, hogy az egyes jelenetek ne egészen egyenletes színvonalon legyenek megírva. A *Lefity-málva* zárójelenetének tétováságát például könnyen feledtetí a korábbiak maróan ironikus, fekete humora (elsősorban az a dialógus, amelyben a nagyszerűen komédiázó Bánki Gergely főbiáit kényszeres PC-szólalomokkal takargató gázóra-leolvasója nem meri elmondani a zsidó házaspárnak, milyen céllal érkezett a lakásba). A *Zs-kategória* esetében pedig a sablonosabb, humortalanabb jeleneteket háttérbe szorítják az olyan találó, kiváló ritmusérzékkel felépített szcénák, mint a napjaink Magyarországon megjelenő Megváltó televíziós kalandjai (vagyis fellépése egy ellenzéki, illetve egy kormánypárti politikai műsorban, valamint egy show-ban).

Érdekes amúgy, hogy néha egy-egy szerep kiosztásával Borgula András – mintegy a törzsnézőkre kikacsintva – kapcsolatot teremt egyes előadások között: így a *Zs-kategóriában* a Megváltót játszó Kálid Artúr alakítja Anat Gov *Jaj, istenem!* című drámájában a pszichológusnőhöz beállító Istent. E darab egyike a legtipikusabb Gólem-bemutatóknak: a szellemes dialógusok és a két kiválóan felépített színészi alakítás (Kálid Artúr partnere Gryllus Dorka) ideig-óráig feledtetni tudják, hogy az ígértes (nemcsak vicces, de izgalmas kifutási lehetőségeket is kínáló) alapötletből végül is igen keveset hoz ki a szerző. Láttam persze ennél jobb és gyengébb kortárs drámából készült Gólem-előadást is. Utóbbira jó példa David Ives *Ismerős története*, amely egy zsidó-nem zsidó pár kapcsolatának alakulásán keresztül próbálna kulturális és világnézeti különbségekről beszélni, de én – Radnay Csilla és Schmier Zoltán méltánylandó színészi igyekezete ellenére is – csak két megcsontosodottan önző ember kézenfekvő sztereotípiákkal ábrázolt konfliktusát látom. Lényegesen erősebb Marianna Salzman *Anyám mondta* című drámája, amely ugyan szintén nem sablonoktól mentesen ütközteti egy család három különböző generációhoz tartozó nőtagjainak élethelyzetét és világnézetét, de a kliséket változatosabban, nem a kézenfekvő sémák mentén adagolja. Az előadást persze itt is a három főszereplő, Kis Mari, Kerekes Viktória és Huzella Júlia önmagában is erőteljes és finoman egymásra hangolt alakítása teszi formátumossá. Általában elmondható (a darabokról éppúgy, mint az előadásokról), hogy a közelmúlt közösségi traumáit

és/vagy a jelen emberi drámáit humorban pácolják ugyan, de ez inkább ismerős, kedélyes, a tragédiák töménységét oldó szellemesség, mintsem sötét tónusú, harapós, provokatív, eltérő nézői reakciókat kiváltó humor. (Kivételt ez alól csak a kabarék legsikerültebb szcénái jelentenek.)

Sajátos szint képviselnek a repertoáron azok a bemutatók, amelyek a közelmúlt dokumentumainak felhasználásával készültek: az azonos című gyűjteményes könyvből, alapvetően interjúk és visszaemlékezések alapján Németh Virág és Borgula András által színpadra írt *Szakácskönyv a túlélésért* (amelynek premierjét stílusosan nem színpadon, hanem vendéglátó-ipari egységben, a Kőlevesben tartották, s amelyből most, a karantén idején új, képernyőre készült változat is született), illetve Németh Virág *Szalonklára* című darabja, amely Rotschild Klára életét fogalmazza színre (illetve monitorra, hiszen a bemutató néhány hónapja, a pandémia okozta veszélyhelyzet idején volt). E szövegekben ugyan töményebben jelennek meg a közelmúlt emberi drámái – a *Szakácskönyv a túlélésért* igazán szép, lírai tónusú jeleneteket is tartalmaz, Nagy Mari pedig bámulatosan lényegül át még kisgyerekké is –, de mindkettő vázlatosnak érződik, a tipikus sorsfordulatok egyikben sem tudnak igazán megrázóak lenni. A *Szalonklára* kiváló lehetőséget nyújt Sipos Verának, hogy egy karakteren belül különböző élethelyzetek sorát mutassa fel, s a színésznő él is e lehetőséggel, de az egész produkciónak mégis van némi gyorstalpaló jellege: mintha a szerző igyekezne sebesen kipipálni az elmúlt évtizedek valamennyi sorsfordító eseményét.

Ha arra akarnék válaszolni, mit lát a legtöbb esetben a Gólem színpadán (a Jurányiban, a Hatszín Teátrumban vagy alkalmi helyszíneken) a néző, azt mondanám, kiváló színészeket gördülékenyen lebonyolított, általában szellemes, ám ismert klisék mentén felépülő, a szellemi értelemben vett provokációt majd mindig mellőző, formailag konzervatív, klasszikusan „szószínházi” előadásokban. A néző feltehetően jól érzi magát, talán el-elgondolkodik a szereplők élethelyzetén, a felvetett kérdéseken, konfliktusokon – amelyeket az alkotók általában úgy fogalmaznak meg, hogy a zsidó közösséget érintő aktuális problémához kapcsolódva más kulturális kisebbségek hasonló problémáira is asszociáltassanak –, de felkavarni aligha fogják a látottak, és az sem valószínű, hogy az előadás sok-sok részlete hosszú ideig megmarad majd az emlékezetében. Hogy ez maximálisan kielégíti-e, vagy éppen hiányérzetet ébreszt benne, alapvetően saját befogadói elvárásainak függvénye. Ami engem illet, ha már a cikk elején bevallottam, hogy mindig is speciális előzetes elvárások nélkül néztem a színház produkcióit, írássom végén sem szeretnék utólagosan elvárásokat megfogalmazni. Ha a honlapon említett „kulturális misszió”-hoz mérem a látottakat, kissé bizonytalan vagyok. Merthogy nem tudhatom, Borgula András és alkotótársai megelégednek-e annyival, hogy a Gólem egy kellemes színpont legyen a budapesti színházi térképen – kortárs szövegekkel, jó színészekkel, humorral –, vagy él bennük olyan vágy/ambíció, hogy színházi eszközökkel aktívan vegyenek részt a társadalmi párbeszéd generálásában, s a nevetetés mellett komolyan elgondolkodtassanak, felkavarjanak, nézőpontunk felülvizsgálatára késztesse nek. Nekem egyébként leginkább ez utóbbi hiányzik, vagyis az, hogy az előadások kizökkentessenek kicsit, megleljenek, provokáljanak, vitára ingereljenek. Amihez az első lépést alighanem az eddigiektől eltérő karakterű szövegek kiválasztása jelentené.

# NEM MERTÜK TÁNCNAK HÍVNI, AMIT CSINÁLTUNK

*Lábán Rudolf-különdíjasok egymás közt: Angelus Iván és Lőrinc Katalin keresztinterjúja*

**Angelus Iván:** Foglalkozása?

**Lőrinc Katalin:** Hm, jó kérdés... Ha megkérdezik, amikor meghívják valahova, hogy mit mondjanak be vagy írjanak ki rólam, többnyire alkalmyszerűen választok a kínálatból. Ha a teljességre törekszem, akkor végigmondok ilyeneket, képzettségem szerinti sorrendben: táncművész, szakíró (bár újságíró a képzettségem, de már legkevésbé oda írok, mindenhova máshova), tanár (ha kell, hozzáteszem: tanszékvezető egyetemi). Fiatal koromban, amikor még az alkotói pálya is a horizonton volt, a koreográfust is odaírtam. De már kb. húsz éve nem, mert bár alkotok így és úgy, nem tartom magamat koreográfusnak.

És te? Te mit mondanál?

**A. I.:** Színházi ember.

Hogy nézne ki egy ilyen beszélgetés ma a szabadtáncos édesapáddal és édesanyáddal, akik a semmiből megalapították azt a balettintézetet, ami mára egy állami egyetem? Mit

mondanál te? Mit mondanának ők? Egyáltalán szóba állnátok, beszélnétek erről? Hiányzik egy ilyen, nagy beszélgetés? Mit szólnának ők a te pályádhoz, a jelenedhez, a Lábán-díjadhoz?

**L. K.:** A végéről kezdem. A Lábán-díj az összes eddigi elismerésem közül az egyetlen, melynek kapcsán az ugrott be, hogy a szüleimnek ez igazán örömet szerzett volna. Ami azt jelenti, hogy nem idegen tőlük mindaz, amit én immár szabadon, ha nem is azonnal, és nem is mindig, de többnyire mégis *magamtól* csináltam, és főleg: csinállok. Hogy mit is tudtam én az ő előéletükről, a szabadtáncos előzményekből, amíg éltek? (Anyám 1990-ben, apám 1996-ban halt meg.) Ha otthon szóba került Szentpál Olga, ő nekünk a „nagyika” volt, a mozgásművészet nálunk családi sztorizás szintjén került képbe: vidám privátepizódok, semmi szakmázás vagy társadalmi vonatkozás. A szabadtánc „múltba rendelése” ugyanaz a reflex volt, ami a zsidó származásunké – nem volt téma. Néhány színes történet persze előkerült, anyám karikatúrákat



Angelus Iván. Fotó: Szilágyi Lenke





Lőrinc Katalin. Fotó: Futár Ernő

rajzolt egy kis jegyzetblokkba a bergen-belseni lágerben, azt például láthattuk, de igazából mint nagyon távoli, meseszerű, minden jelenkori összefüggésből kiszakított morzsákat – az máshol volt, és máskor, itt, most meg sem történhetne, nagyjából ezen az alapon.

A saját lányom adta a minap kezembe egy – utóbb pszichológussá lett – holokauszt túlélő könyvét azzal, hogy „anya, te ebből jobban meg fogod érteni magadat”. A szőnyeg alá söprést, azt, hogy amiről nem beszélünk, amit kitakarunk a látókörünkben, az nem fáj, s így a szeretteinknek sem okozunk fájdalmat vele. És azt, ahogyan a túlélési ösztön arra mozgósít, hogy pozitívnak lássuk a lehetőségeinket, vagyis „minden úgy jó, ahogyan most lenni tud” – erre gondolt a lányom is: én ezt „tanultam”, és örökítettem tovább.

Keserű tény, hogy engem a szabadtáncos korszakok/mozgalmak akkor kezdtek érdekelni, amikor a szüleim már nem éltek. Már nem volt kitől megkérdezni azt a rengeteg mindent, amit kellett volna. És nemcsak azért, mert az ő jogos mentális önvédelmük tartotta tőlem vissza az infókat, hanem mert engem gyermekként, majd saját életpályámat építő fiatal felnőttként nem érdekelt egy olyan szakmai múlt, aminek akkor épp nem volt jelene. Nem beszélve arról, hogy én menekültem abból a helyzetből, mely szerint engem a

szakmában X és Y lányaként ismernek, emlegetnek, tesznek valahová.

Tehát még életükben ki is zártam minden lehetséges szakmai kapcsolódást a szüleimmel, megmaradtunk a családi sztorizásnál, élőszóban vagy levélben, hisz fizikailag is „elfutottam” tizenkilenc évesen, amint végeztem a Balettintézetben. Olyasmit is csak utólag fogtam fel, hogy az Állami Balettintézet megalapítása egyben burkolt embermenekítést is rejtett magában. Lőrinc György önmagán és Merényi Zsuzsán kívül rögtön alkalmazta Szentpál Olgát, Roboz Ágneszt, a zongorista Ferencz Paulát és másokat, akik aztán az ÁBI korein belül balett-, társastánc-, néptáncoktatókként élhettek tovább, s a művészeti szemléletből is sokat átmenekítettek ott és akkor. Az elején például még volt Lábán-féle táncírás a balettosoknak stb. Most erre nem folytatnám, mert óhatatlanul csak hiányosan lehetne.

Szóval: erről órákat tudnék... De talán csak egy jellemző történetet még, ahhoz a kérdésedhez, Iván, hogy a szüleim most hogyan látnának. Amikor 1986-ban – a Tanztheater Wien, akkori független kortárs tánc-társulat tagja voltam, Liz King vezetésével – apám több év után először tudta megnézni egy előadásunkat, csöndes megilletődöttséggel csak ennyit mondott: „Hát... mi is pont valami ilyesmit csináltunk akkoriban...”



Mozgásra gyerekeknek Angelus Iván vezetésével (1984). Fotó: Lengyel Gábor

Iván, én is az időszámításunk előttről kérdezlek először, tehát amikor még nem ismertelek. Ahogy mondtam: meszszire mentem Budapestről, de nem is volt semmilyen személyes ismeretségem azokhoz a körökhöz, ahol ti kezdtetek anno Kálmán Ferivel és a többiekkel. Én még Jeszenszkyről sem tudtam, ki is igazából, akit, ha most meg kéne nevezem az elmúlt száz év tíz legfontosabb táncpedagógusát, köztük sorolnék! Szóval pár hete revelációként hatott, mikor kezembe került Péter Petra tollából egy tanulmány, egy oral history interjú veled és Ferivel a kezdetekről, tele csupa meglepetéssel. Most nem sorolom fel mindet egyszerre, kezdjük a legnagyobbval, mert az érinti leginkább azt, ahonnan az én „modern” táncos irányváltásom akkoriban elindult, ráadásul nagyjából egy időben. Én ugyanis mindig azt hittem, hogy a Graham-technikát én „vittem be” az életedbe 1991-ben, amikor elkezdtem nálad tanítani. Erre kiderül, hogy ti a kis „laboratóriumokban” már a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján Graham-filmet tanulmányoztatok, Árva Eszter tréningjeire jártatok, és az első tánctréning, amit kikísérleteztél/kikísérleteztetek, az végső soron így született, Graham spiráljait továbbgondolva. Úristen! Na, de a kérdésem: lehet ebből valamit látni, van róla felvétel?

**A. I.:** A végén kezdem: Igen! Ha valahol, akkor a Budapest Tánciskola Archivumában, ami jelenlegi, mondjuk negyvenötven százalékos készütségében már elérhető a [tanc.org.hu](http://tanc.org.hu) honlapunkról.

**L. K.:** Emlékszel még belőle elemekre, kombinációkra?

**A. I.:** Igen, például többek között volt egy Limón-féle „fall and recover up”-okba oltott, ellentétes karkörzésekbe induló, forgásokig jutó spirál gyakorlat, egy lábkeresztes grand battement és egy ölelős partneringmozdulat.

**L. K.:** Ha valaki ma a halántékodhoz szegezne egy fegyvert, hogy márpedig dolgozz ki egy tánctechnikai tréninget, az mennyiben különbözne ettől, illetve mennyiben hasonlítana erre?

**A. I.:** Hasonlítana. Ma is autogén tréninggel kezdeném, abból gurulnék, onnan gyorsulnék fel felállós, legördülős so-

rokba, majd tenduk, grand battement-ok, kilépések minden irányba, le a földre, vissza, forgások, chainék, ugrások. Minden jobbra/balra, változó tempókban és irányokban, egyedül, párban, csoportokban, szétszedve és kombinációkban. Aztán koreográfiai feladatok, kis koreográfiák, végül strukturált improvizáció. Több időt hagynék a végén az átgondolásra, a rajzolásra, írásra, megbeszélésre. Lenne vagy két, két és fél óra.

Tánctechnika! Ezzel foglalkozom negyven éve! Mára nagyon leegyszerűsödött bennem a dolog:

1. Legyen egészséges! Ami árt, az nem tánc.

2. Jobbra/balra kell csinálni! Ami nem így van, az koreográfia vagy improvizáció. Abból is sokat lehet tanulni, de az nem tánctechnika.

A tánctechnika – még a kontakt és a partnering is – elsősorban *engem* céloz. Szemben minden mással, ami a kapcsolatteremtést, a művészetet, a hatást célozza. Lehet, hogy holnap már másképp fogom gondolni, lehet, hogy más tud már mást, de én nem látom, hogy a fenti fogalmaim szerinti tánctechnika nélkül lehetne reflektív, a tudat által ellenőrzött (tánc)művészetet művelni.

És most vissza a kérdésed elejére. Nem lesz rövid.

1979: a Stúdió K-ban már nincs szükség rám, belátom, eljövök, kiköltözöm a közösen épített házunkból, és bő fél évig gondolkodom, hogyan tovább. Egy Elek Judit-film kezdetben első (végül ezredik) asszisztenseként egy forgatókönyvet viszek Händel Edithez, és miután átadom, megkérdezem a híres balettművésznőt: gyerekkoromtól mozgok, elég ügyes vagyok, torna, színház, tanítottam is színészeknek mozgást, ha netán táncsal akarnék foglalkozni, hogyan kezdjek hozzá? Megkérdezi, hány éves vagyok, mondom, huszonhét. Rávágja: sehogy! Hová mehetnék? Sehova! Aztán végül azt mondja, Jeszenszky az egyetlen, ahová „ilyenek” is mehetnek.

Végigülöm az összes tréninget, mind balettel kezdődik, és a végén van kis más, például „jazzbalett”. Járhatok-e heti kétszer a balett utáni rész félórájára? Persze. Egy hét múlva már minden órán ott vagyok az elejétől a végéig, kezdő, haladó, balett, jazz, „bólogatós” tréning. Aztán ez így megy három-



Lőrinc Katalin Mats Ek *Négy évszak* című koreográfiájának Téli tételében (Cullberg Ballet, 1978. december). Fotó: Lesley Leslie-Spinks

négy éven át. Folyik a víz a hosszúkás terem ablakain télen, mert néha tízen, néha harmincöten állunk a rudaknál.

Sok olyannal izzadtam ott (a trikót kísérletképp befőttesüvegbe csavartam: 0,5–1 liter/90 perc), akik később a tánc(tanítás) különböző területein még évtizedekig jelen voltak: Kálmán Feri a legfontosabb, akiről még lesz szó. Oda járt Frenák Pali (tavasszal olvastam, hogy Kossuth-díjat kapott idén), Földi Béla, Berger Gyula, a Bakó testvérek, Géza és Gábor, Fincza Erika, a Prókay lányok, László Mónika, Török Joli, Kriszt Laciék, Egerházi Attila, és persze Zákány Magdi, aki az előtáncos volt, és még sokan a későbbi kortáncstánc-világból, sokan az estéből és az éjszakából, táncosok, tanárok, koreográfusok... sokan.

„Jesza”, a „Mester” vagy „Mesti” mindenkivel szót értett, és mindenkinek azt adta, ami kellett neki. Fix tréningek voltak, de időnként megkért pár embert, hogy rajtunk teszteljék a kísérleti tréningjeiket. Mi meg elhívtuk őt az Új Tánc Klubunkba, hogy meghallgassuk elméleti kísérleteit, balett-terminológiáját, tapasztalatait... Szóval komolyan vett minket, és mi is őt. Szemben majdnem mindenki mással.

Kati, amikor édesanyádat, Merényi Zsuzsát megkérdeztem, hogy tornász múlttal, tíz év színházi gyakorlattal, két-három év rendszeres napi táncréninggel, mozgáspedagógiai tapasztalattal, bölcsész-pedagógus diplomával a zsebemben hogyan szerezhetnék tánctanári diplomát, ő szintén nagyon barátságosan közölte: sehog, mivel a balettintézeti pedagógusképzés Vaganova-alapú, és annak szól, aki elvégezte ott a kilenc évet, és azért tanítják, hogy legyen tanár utánpótlás a Balettintézetben. Ennyi! Nem volt ebben semmi személyes, ez volt a helyzet. Ez egy tökéletesen zárt kaszt volt, és részben az ma is. Kilenc év balett, vagy négy-öt év balettalapú néptánc később. Nem arról beszélek, hogy jó volt ez, vagy rossz, hanem hogy kulturálisan ez volt a paletta. Körötte csend... Te innen menekültél Pécsre meg Angliába, Svédországba. Mi

meg éveken nem mertük táncnak hívni, amit csináltunk. Ezért hívtuk eleinte „kreatív mozgás”-nak.

Voltak (1) a balettművészek, (2) a gyengébbek átmehettek a néptánc szakra, (3) és voltak az amatőrök. Dózsa Imre nemes egyszerűséggel ezt így fejezte ki: a balettcipős művészek, a csizmások és a „gombamód szaporodó mezítlábás amatőrök”. Körtvélyes Géza nem engedett be a Táncarchívumba. Fodor Antal feladata volt, hogy ez örökre így is maradjon, mindent meg is tett ezért, de az idő csak részben igazolta erőfeszítéseit. Volt olyan év, amikor minden táncsal kapcsolatos pozíció Dózsa kezében összpontosult: Opera, Balettintézet, Táncszövetség, kuratóriumok. „Minden tánc alapja a balett.” Ezt a legtöbb hivatásos táncos ma is így gondolja. Ez volt a szakmai bázis.

Mivel szerintem semmit nem lehet vagy érdemes csinálni valami ellenében, kerültem ezt a világot, de előítéletek nélkül fogadtam, ha bárki közeledett. Vannak körök, ahol én már konzervatívnak számítok, amikor azt gondolom, hogy sokféle tánctechnikát kell tanulni a hivatásos táncosnak, és ezek között – ha van képzett, előadói rutinnal is rendelkező, nyitott szemléletű mester – a balettnek is lehet helye. A mi iskolánkban volt is: Bretus Mária, Szőnyi Nóra, Händel Edit, Fekete Hédi, Kovács Tibor, Kun Attila, Várnagy Kristóf. Büszke vagyok rájuk. Még te is tanítottál balettet nálunk, de inkább kellett a Graham-technika, mert abban nagyobb volt a hiány.

A néptánc világának egy része nyitottabb – sőt: kíváncsi – volt az újra. Kricskoviccs együttesében Árva Eszter Graham-tréninget tartott. Eszter – félig-meddig titokban, mert este négy „csirkét” táncolt *A hattyúk tavában* – a saját lakásán tartott Graham-órákat lelkes kis csapatunknak: Berger, Kálmán, Angelus. Györgyfalvaynál workshopot tartottam, és az improvizációs gyakorlatomból darabot csinált.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Commedia senza parole* – Szigeti Károly emlékére, zene: Csemiczky Miklós.

Szóval volt arisztokratikus elzárkózás, féltékenységből/irigységből fakadó aktív ártás és mennyiségileg talán kevesebb, de jelentőségét tekintve sokkal több érdeklődés, kíváncsiság, néha kis elismerés is. Például egyszer Éhn Éva mesternővel találkoztam az utcán, óvatosan köszöntem neki – láttam óráját –, ő pedig visszaköszönt, megállt, és évekkal azután, hogy *Rozmárbál* című szólóban (1986-ban) látott majd egy órán át táncolni egy kockában, azt mondta, hogy neki az furcsa volt, de komoly teljesítménynek tartja. Már nem igazíthat ki, kilencvenegy évesen meghalt.

Szóval nem véletlenül tartunk ott, ahol tartunk. A magyar tánc világa nagyrészt balett, kisebb részt néptánc alapokon áll, vagy nem rendelkezik rendszeres tánctechnikai alapokkal. Lehet így is. A tehetség sokkal fontosabb, mint a technika, de részint nehezebb így, részint könnyen eltévelyedik a művész, ha nem áll biztos technikai alapokon.

Ez a néhány epizód a nyolcvanas évek elejéről, a máig nyúló múltból talán túl sok is egy szakmai folyóiratba. Épül az archívum: honlap, kiállítás. Ami nem veszett el költözéskor, amit a lelkes portalanítók nem dobtak ki, az egyre szebben rendszerezve várja azokat, akiket érdekel majd.

Kortárs tánc, balett, Graham, Limón, néptánc – erre az öt, önálló tér-, idő- és dinamikai szemlélettel, illetve részben önálló pedagógiai módszertannal is rendelkező technikára lehet(ett) táncosképzést építeni. A hatodik, a kontakt – szerintem – nem is teljesen tánctechnika, több annál: kutatás-módszertan!

Graham-ügyben ma is úgy látom, Ms. Graham elindult egy úton, de már életében kőbe véste magát, és sem ő, sem más nem merte továbbfejleszteni azt, ameddig eljutott. Pedig volt és van benne ilyen potenciál. Máig nem fejlesztette egységes rendszerré senki – mi is csak elkezdtük, de elakadtunk, félbehagytuk – a gravitációt másodlagos referenciapontnak tekintő, a centrumból a spirális mozgások világába vezető technikát.

Akik a modernnek után megpróbálták technikát építeni, trendet és brandet építettek. Sok értéket igyekeztek rendszerbe foglalni, de valahogy nem törtek át, máig nem tisztultak

le a posztmodern, a kortárs tánc világának tánctechnikái: countertechnique, Axis Syllabus, gaga, flying low, a harcművészeteken és néptáncokon alapuló képzések, ideértve a városi folklór csodáit is, és sok értékes, de világkarriert be nem futó kiváló (kis)mestert.

Mindenből tanulunk, és – ha pénz, dicsőség, hatalom el nem téríti a mestert a helyes útról – igazán csodálatos dolgokat is. De a közeljövő színpadi táncművészetének egy-egy iskolán, stúdión, mesteren túlmutató rendszerét nem látom, és szerintem más sem látja. Ha mégis, avasson be, kérem.

Az én téridő-dinamikára, gravitációra, anatómiára, kommunikációra épülő tiszta tánctechnikai rendszeremnek sem látom folytatóit, pedig sajnos egyetlen generáció túl sokra nem juthat. A kreatív szabadság és módszerek átadásában már inkább tekintem eredményesnek a munkámat, de ott sem csinál egy fecske nyarat.

Hosszúra nyúlt a válasz, de majd meghúzzuk, ha kell.

A te esetekben is igaz, Kati, hogy amit csinálsz, az a balett-tanulmányaidon alapul. Miben tértél el, és miben szeretnél volna eltérni?

**L. K.:** Máris válaszolok, de előbb két dolog az általam mondottak kapcsán., Az egyik Grahamról: nem, nem ő véste magát kőbe, hanem a bigott utódok tették ezt vele (akik közül nagyon sokan voltak képesek ezt a stílust olyan mértékben gyakorolni, hogy bárkivel megutáltatták). Ez történhet egy technikával, amikor a lelke: a „feltaláló” személyisége kihal belőle. Graham tiltakozott a rögzülés ellen: nem engedte leírni a gyakorlatait, merthogy a „kortárs tánc” képlékeny, a testeken változik. „The only constant is change”, azaz „Az egyetlen állandó a változás maga” – idézte ő maga is Héraleitoszt. Az utolsó gondolatodra pedig: én úgy látom, hogy most nem a technikák korát éljük, jelenünk a fúziók kora, a műfaji átfedéseké.

És akkor a válaszom a kérdésedre. Mindig is a hátam borsódzott attól a tételmondattól, hogy „mindennek az alapja a klasszikus balett”, vagyis ha azt tudod, akkor utána mindent kirázol a kisujjadból. Hát, sok mindent pont azért nem tudsz kirázni a kisujjadból, mert annak meg egészen más az alap-

Lőrinc Katalin (1989).  
Fotó: Wolfgang Osterheld



Párbaj, stúdiófotó (1990). Fotó: Wolfgang Osterheld



ja. Tudom, miről beszélek, végigtapasztaltam. Kezdvé onnan, hogy az operaházi színjeles balettvizsgám után másnaptól elhagytam a balettszínpadot. Persze, egyértelmű (esetemben is!), hogy óriási kincs a test koordinációját, izom- és ízületi állagát s egyes mentális készségeit is tekintve, ha a klasszikus balett-technikát valaki komolyan elsajátította. Viszont ha arról van szó, hogy mutasd meg, ki van „odabent”, de kendő nélkül ám, akár elesettségében, csúnyaságában, tévedések és tévesztések lehetőségével; hogy találj meg a pillanatban azt, ami ott és akkor történhet, nem törődve azzal, hogy beleillik-e ez egy sémába – nos, ebben a balett számomra éveken át hátrányt jelentett. Nagyon sokat kellett tanulnom ahhoz, hogy olyasmit tudjak táncosként, amit bizonyos dolgok hiányában nem tudtam. Ezek a tartalmak sorrendben: a Graham, majd pici Limón, jazz és Cunningham után az Alexander-, a Pilates- és a Feldenkrais-módszer, jóga, tai chi, kontakt improvizáció, Laban-mozdulatanalízis – és persze rengeteg más tapasztalás.

Vallom, hogy egy táncosnak (és főleg a táncot oktatónak!) ilyen tudástartalmakra a balettel azonos mértékben van szükség. Még akkor is, ha „tisztán” balettművész az illető. Ha van még ilyen. Mert együttes már nincsen! A Párizsi Operában Akram Khan is repertoáron van.

Amúgy a kondícióm tartása szempontjából mindig visszanyúltam a baletthez, egy kis rúdgyakorlathoz (amihez egy bútorszél is megfelel), ahogyan még ma is teszem. Miután harmincévesen „meguntam” a társulati létet, és a „szabadság” mellett döntöttem, némi nemzetközi szólótáncolás, koreografálás és workshopolás közepette megszületett az első gyerek. Onnan kezdve kizárólag a tanítás volt, majd negyvennyolc éves koromban mentem újra a színpadra... Olyan időszakokban, amikor szükségét éreztem/érezem egy teljes körű karbantartásnak, egy kis Graham, jóga és gaga kiegészítéseként megragadom egy bútor szélét, és jöhet a tendu. (Emlékszem, Cambridge-ben egy hónapon keresztül laktunk olyan lakásban, ahol erre 1,5 x 1,5 méter helyem volt, meztelen gerendán.) Úgyhogy ezen a téren a vírus miatti karantén semmi újat nem hozott az életembe.

Iván, megengeded, hogy nagyot ugorjak, a kétezres évek elejére? A győri szaktáncművészeti felsőoktatási intézményét. Sosem felejtem el, elhívtál a budai Angelika presszóba (talán valami suliszünet lehetett éppen), s előadtad a terveidet. Ámultam és bámultam – és lelkesültem. Aztán el is kezdtem ingázni, 2004-től kurzusokat adtam, majd 2006-tól stabilan hozzád jöttem vissza Győrből. Mire támaszkodtál akkor, mi és ki adott erőt, ötletet, alapot, biztonságot ahhoz, hogy ebbe belevágj?

**A. I.:** Jó ez a kérdés, és nem is akarok kitérni előle. Viszont egyszerűen nem tudok érdemi választ adni. Valahogy bennem nem így van az ilyesmi. Egyszerűen ez volt a következő lépés, meg lehetett, és ezért meg is kellett lépni.

Kiküldtem több száz levelet a szakma prominenseinek. Két-három levél, négy-öt szóbeli válasz jött, inkább telefonon. A skála ez volt: „hülyeség”, „belebuksz”, „lehetetlen”, „majd pont te”, „aggódunk érted”, „ennyiből lehetetlen”, „szurkolunk, de reménytelen”. A táncművészet világából senkire nem emlékszem, aki hitte volna, hogy ez lehetséges. Kivéve a tanítványaim és munkatársaim, akik „kábé” azt hitték, hogy természetes. Magánérdeklődésem, hogy 2005-ben ötvenkét éves voltam, gyerekeim hat-, négy- és egyévesek, de nem sínylették meg, valahogy rájuk is jutott energia és idő. Legfeljebb altatáskor néha én aludtam el hamarabb.

Téged mi tud arra készíteni, hogy olyasmikbe fogj, amiket harmincévesen nem tehetnél volna meg?

**L. K.:** Az készlet, amikor látom, zsigerből, hogy kell. Na jó, de mi van, ha nem lehet? Hagyományosan tekintélyelvű egyetemeken a negyvenéves oktató is zöldfülűnek számít, még ne akarjon semmit jobban tudni. Az idő – bár én sok mindent nem akkor csináltam az életben, amikor szokás, például nem szokás harmincévesen félbehagyni egy táncművészi karriert, majd ötven körül újrakezdeni – ésszerű rendező. Az oktatói pályámon volt is egy logikus sorrend, bár kíváncsiságom rögtön más irányba vitt azon a téren is, mint ahogy az „balettként” logikus lett volna. (Istenem, szegény anyám, hogy könyörgött, hogy végezzem el a balettmesterképzőt, én meg csak legyintettem, hogy az engem nem érdekel, Graham-oktatásra „szakosodtam” azonnal.)

Ahogy egyre több mindent láttam, szívtam magamba a tapasztalatokat nemcsak külföldön, de itthon is – elsősorban a te iskolád működése adta a legnagyobb stimulust, valamint az, hogy Szabó Gyuri bevont engem az akkori Műhely Alapítvány tevékenységébe –, egyre biztosabb lettem abban, milyen irányokban kéne a dolgokat máshogy csinálni. „Zöldfülű koromban” csak háttérben: pedagógus- és felnőttképzéseken, workshopokon oltottam a leendő kollégákat elvekkkel, közben 2001–2006 között Győrben tagozatvezetőként tudtam kipróbálni és sikerre vinni egy csomó mindent. Ott én voltam a legidősebb a tanári karban a negyvennégy évemmel, amikor odamentem, szóval már nem minősültem zöldfülűnek, ott volt némi lépésszabadságom.

Viszont 2016-ban egyszer csak éles helyzetbe kerültem az MTF-en. Hirtelen át kellett vennem a Moderntánc Tanszék vezetését, és nem hezitálhattam, mert nagyon is „helyzet” volt. És léptem, ahol kellett, s ahol lehetett. Nemcsak azért nem rúgtak ki emiatt, mert már öreg voltam, és lett némi tekintélyem, hanem mert – az évek adta tapasztalatok, bizonyítékok birtokában – valószínűleg valami eltökéltséget mutathattam, amitől hihetőnek látszott, hogy ez oké lesz. Sosem felejtem el, amikor 2017 tavaszán Szakály Gyuri rektori irodájában előveztettem az intézmény minden hagyományát felrúgó „modernes” vizsgaperformansz tervét. Első reakciója ez volt: „Hááát, ilyet nálunk nem szokás.” Majd némi szünet után finoman megvonta a vállát, és halkán csak ennyit szólt: „Csináld.” (Zárójelben: sok-sok évvel anyám halála után, már oly sok mással felvértelve, elvégeztem a balettmester szakot is. Anyám megint csak mosolyog.)

Iván, biztattál, hogy nyugodtan tegyek fel provokatív kérdést. Erről nekem egy másik kérdés jut eszembe, amit nekem szoktak feltenni: „Hogyan lehet az, hogy te még nem vesztél össze az Ivánnal?” Erre azt szoktam válaszolni: mert szeretem, zseniális ember, aki a saját zseniális építményeit a kommunikációjával képes rombolgatni, de teljesen sosem fog neki sikerülni szerencsére.

Sokszor nem adtam neked igazat a közös munkánk során, de azért, mert én más alkat vagyok. Főleg azon tudtam csodálkozni, hogy az egyik legliberálisabb ember, aki a szabadságot a művészetben belül is alapvetőnek tartja, hogyan tud olyan diktatórikus módon megnyilvánulni, ahogyan azt ott, a Goliban olykor a szemem előtt láttam. De akkor is inkább féltettelek, meg az ügyet féltettem: hogy ne vadítsd el a srácoikat. Azokat, akiket fantasztikus értékelve alapján gyűjtöttél magad köré, hogy aztán egyik-másik menekülőre fogja. De megértettem, hogy te ezt így tudod csinálni, és valódi sikereket érsz el így, só!

**A. I.:** Örülök, hogy sikerült valami „provokatív” kérdést „provokálni”, előhívni belőled. Úgy látom, te is úgy interpretálsz, mint – szerintem helytelenül és bántóan – a legtöbben, akik „szörnyű tetteimet” „elnézik”, mert a „jó” hatások erősebbek, a „rosszak” sem tudják lenullázni azokat. A „felületi”, „csak kommunikációs hiba” „elnézhető”, el kell tűrni a sok jóért cserébe. Rosszabb a helyzet. Nem kérek ebből a megengedő elnézésből.

Én úgy értem, azt kérdezed – a magad módján –, hogyan egyeztetem össze magamban a szélsőségesen kooperatív és szélsőségesen konfrontatív, a demokratikus és diktatórikus magatartásformákat, értékeket. Erre több válaszom is van:

1. *Pedagógiai* értelemben az én gyakorlati alapú gondolkodásom nagyon különbözik a ma átlagos családi és iskolai pedagógiától. Radikális, siker- és célorientált. Maximalista és emberséges! Energiaigényes: tanulótól és mestertől egyaránt sokat követel. Több tudás többet ér! Motiváció + társak + munkaterv + sok munka + összegzés... majd újra a motiváció. Jó sebész nem vagdalkozik, de nem is a felszín karcogtja.

2. *Szakmai* értelemben – mint mondtam – foglalkozásomra nézve „színházi ember” vagyok. A színház szituációból van. Ha a színházi szituáció nem konfliktusos, nem drámai, akkor unalmas. Nem szerencsés az a néző, aki konfliktuskerülő rendezők színházát nézi. A színház nem szít álkonfliktusokat, de lehatol a valódi konfliktusok mélyére, és ad abszurdum – a végletekig – követi a lehetséges következményeket. Az a színház, amelyik nem ilyen, nem tart kristálytűkröt ember és társadalom elé.

3. *Pszichológiai* értelemben ez empátia és tolerancia arányának kérdése. Azt hiszem, nagyon sok és részletgazdag empátia társul bennem minimális toleranciával. Ez ritka kombináció. Szerintem konstruktív. Szimmetrikus energiákat igényel: nem hasznosabb és nem fájdalmasabb másnak, mint nekem.

4. *Érzelmi* háztartás szempontjából ahhoz, hogy hatékony pedagógus, művész, ember legyek, le kellett tennem arról, hogy „valamit valamiért” tegyek, ideértve a pénzt és a szeretetet is. Örülök, ha valaki könnyen, nem keservesen dolgozik velem, és értékeli, amit csinál, de semmit sem teszek azért, hogy szeressen. Igaz, én sem várok el hasonló „ellenszolgáltatást”. A nehézséget a tanítvány – érthető, de felesleges – belső ellenállása, az (ön)bizalom hiánya okozza. Én (már) bízom magamban és a partneremben, kivéve, ha a partner nem bízik saját magában. Ilyenkor nehéz, de akkor sem reménytelen. Senkit nem „dobozok”, magamat sem, szeretem a változást.

5. *Történelmi* értelemben anyám határtalan maximalizmusának és végtelen szeretetének köszönhetem, ezeket ő konfliktusmentesen egyeztette össze magában, és én – néha nem fájdalommentesen, de sikeresen – megtanultam tőle.

6. *Személyes* értelemben: könnyen. Ez nekem így természetes. Rajtam kívül keveseknek az, sokaknak jelent viszont nehézséget vagy akadályt. Pedagógiai axióma, hogy minden iskolai folyamat alapja a tanítvány – írásban, munkatervben is deklarált – motivációja. Remélem, sose lépek túl ezt a határt. A mester kudarca, ha bármit jobban akar, mint a tanítványa. Nem tudtam ezt kezdettől, de hamar beláttam. Katartikus pillanatokat éltem át azokkal, akik egy ponton békében el tudták engedni a korábbi céljaikat.

Nemegyszer mondtam, hogy a mi iskolánkban az összes tanár rendkívül népszerű a tanítványok körében. Kivéve én! De az ő sikereikhez kellett az én konfliktusvállalásom is. A kérdésedben is említett eredmények segítenek kitarítani az itt

leírt, sokszor népszerűtlen magatartásom mellett. Azért ma sem az engedelmes nyuszikkal vagyok jó viszonyban.

Te gyakran keresed fel a kedvenc tanáraidat? Kevésbé fontosak, ha nem?

**L. K.:** Kedvenc tanárain... Györgyfalvy Katalin, Molnár Pubi – pedig ők csak helyettesítettek, ráadásul néptáncon, ami alapjában engem akkor, kamasz koromban még nem is nagyon érdekelt, de egyszerűen ők érintettek meg a személyiségükkel. De sosem mertem nekik elárulni, amíg éltek. Karen Bell-Kanner pedig, aki tizennyolc éves koromban a kurzusán meglátott, átsegített engem abba a világba, ahová inkább tartozom, majd 2004-ben bekövetkezett haláláig követte az utamat. Ez is mutatja: nem is annyira azoktól tanultam, akik tanítottak, hanem akik valamilyen tapasztaláshoz hozzásegítettek. Amúgy ilyen Szabó Gyuri is, és ilyen vagy te is. És ilyen számtalan tanítványom.

De még vissza ahhoz, amit a sikerességedről mondtam, Iván. A mostani Lábán-díjad mögött Lábán- és egyéb díjas volt tanítványaid tömött sora kígyózik. Hód Adriék generációjától Varga Csabáékén keresztül Oberfrank Rékáék évjáratáig. Meg tudnád fogalmazni, hogy oktatásvezetői módszereidben melyek azok az elemek, amelyek elősegítették, hogy a tanítványaid – változó körülmények mellett is – sikeres individuummokká válhassanak?

**A. I.:** Igen, ez az egyetlen célkitűzés: váljanak a tanítványok sikeres individuummokká. Belőlük és magamból kell kiindulni, nem az elvekből. *Pedagógiai Alapvetés* címen legutóbb tavaly novemberben kellett összefoglalnom a pedagógiai módszereinket, az anyag a BKTf hivatalos dokumentumai közt megtalálható a honlapunkon, de az 1998-as *Táncoskönyv*ben is benne van a lényeg.

A „BuTi”-sok a Lábán-díj nomináltjai és nyertesei közt elfoglalt helyéről Péter Petra táncművész, kutató rendelkezik alapos kimutatással. Akit érdekelnek a részletek, őt keresse!

A számok és tények ismeretében én úgy látom, hogy a Lábán-díj kuratóriuma egy létező közönség szempontjait reprezentálva és orientálva elég reális tükröt tart az innovatív táncművészeti szcéná elé. Ebben – szemponttól függően – nagyjából harminc-hatvan százaléknyi arányban érzékelhető a Budapest Tánciskola hatása a magyar kortárs tánc-kultúrára. Az európai lenyomatot jelző Aerowaves-listákon hasonló arányban reprezentálja ez a kör a magyar kortárs táncot.

Mint az egyetlen kifejezetten erre a területre szakosodott iskolától ez az arány szerintem elvárható eredmény. A volt diákok vagy akár az én alkotói munkám személyes sikere fontos, de még ennél is fontosabb, hogy az iskola nagyban hozzájárult magának a hazai kortárs tánc-kultúrának a létrejöttéhez. Én ennek a múltnak az elismeréseként tekintek a mostani különdíjra. Számomra ennél is fontosabb – ez jutott eszembe először, amikor értesültem a díjról –, hogy a kortárs tánc és a cirkusz fúziós képzésére irányuló munkánk legitimációját látom benne, de legalábbis az erre irányuló széles körű bizalom jelének tekintem. Igyekszünk rászolgálni.

**L. K.:** De jó, hogy említetted ezt, a jelent, mert gondolom, aki ezt a beszélgetést olvassa, azt kérdezné legszívesebben: jó, jó, Iván életműve, érdemei... de mi van vele *most*? Hogy megy neki a cirkusziskolás kombináció, mit lehet erről tudni? Keveset hallani róla. (Nem, nem én kérdezném, mert olyan ez, mint amikor megkérdezik tőlem: hogy vagy? Amire szinte lehetetlen érdemben válaszolni.)

**A. I.:** Miért ne lehetne? Az életmű meg az érdemek csak mint tapasztalat segítenek a jelenben. Legalább annyi biza-

lom, mint irigység jár a múlttal, ami nem annyira engem mi-  
nősít, hanem a hozzám viszonyulók értékvalasztásait.

Én ma nagyon jól vagyok. Nagy élmény a családom. A  
gyerekek mindjárt kiröppennek. Azt csinálom (velük), amit  
gyerekkoromban a szüleimmel megszoktam. Sok nem ver-  
senyszerű sportot: erdőben járok, evezek, korcsolyázok, síe-  
lek, úszom, amit épp lehet. Új, hogy pár éve a gyerekeimmel  
teniszezem, amíg lehetett, jártam kicsit műugrani, ilyesmi.  
Gombász szakellenőr tanfolyamra járok. A táncolásból a chi  
kong, a tai chi, a relaxálás és az önismeret/öngyógyítás mar-  
adt. Segítek nekik, ha kéri, rájuk hagyom, ha nem. Tökéle-  
tesen megbízom bennük.

Szakmailag is arra vágytam, hogy ne én kezdeményezzek,  
hanem engem hívjanak. Török Feri elhívott az 1945 című  
filmbe. Azt élveztem csinálni, ott is leginkább mozgok (me-  
gyek). Ha táncolni hívnának, és tetszene, azt hiszem, a ma-  
gam módján össze tudnám rakni magam. Irigyellek is, hogy  
téged állandóan hívnak ma is.

Amikor úgy döntöttem 2018 őszén, hogy – mert elfogyott  
a levegő – lassan bezárjuk az iskolát, sok tervem volt. Sze-  
rencsére nem vágtam bele az exkluzív idegenvezetésbe, ide-  
genforgalomba, művészeti és életformaworkshopokba, ennek  
a járvány nem kedvezett volna. Próbáltam főiskolai curricu-  
lum- és szervezetfejlesztési tapasztalataimat hasznosítani itt-  
hon és külföldön, de senkinek sem kellettem.

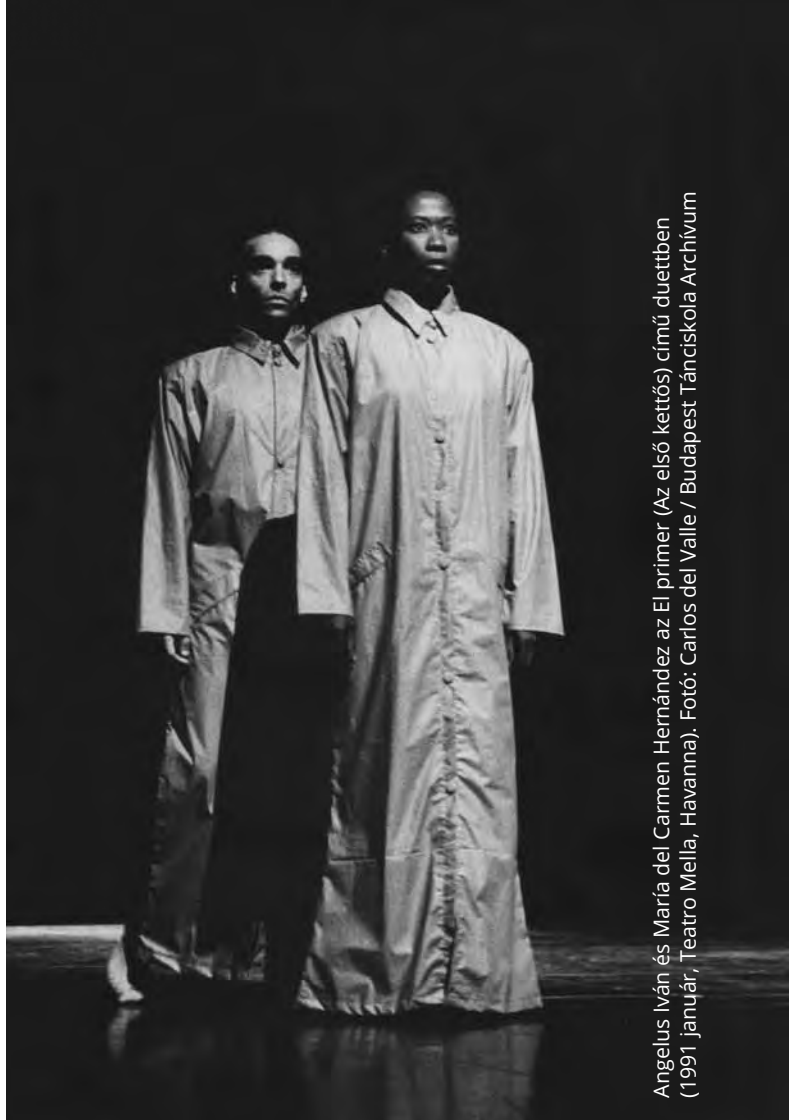
Aztán hónapok teltek el, mire észrevettem, hogy az egyre  
aktívabb „cirkuszosok” pont ezt várják tőlünk: egy szélesebb  
képzési kínálatú iskola új tantervének és szervezetének meg-  
teremtését. A tánc a cirkuszművészettel szinergiában termé-  
kenyül és termékenyít. Szimbiózist épít a két művész szakot  
kiegészítő pedagógiai, technológiai, szervezési, elméleti és  
esélyegyenlőségi szakokkal.

Ami négy évtized alatt spontán létrejött, azt most Péter  
Petrával és Reidl Kamillával rendszereztük, leírtuk, ha kellett,  
szakmai segítséget, szupervíziót kértünk és kaptunk. Dolgo-  
zunk a jogi, adminisztratív integráción. Halad a dolog, nagy a  
bürokrácia, de az is válságban van szerencsére – vagy sajnos,  
majd kiderül. Hál’ isten mindenhol vannak normális embe-  
rek, általuk működik, ami működik.

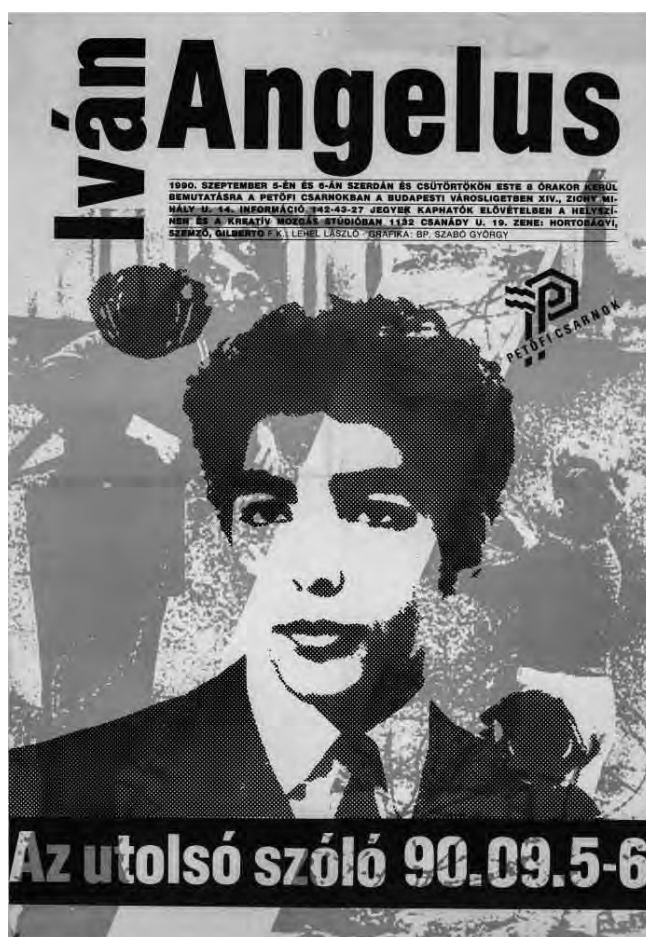
Nincs titkunk, mindenről hírt adunk a honlapunkon. Ke-  
vesen olvassák. Tudom, mert rákérdéznek, mint te is, pedig  
oda van írva. Ugyanakkor nincs mit nagydobra verni, menet  
közben vagyunk. Különbösen is, ha bármit mondunk, az a köz-  
beszéd fekete-fehér sakktablájára hullik, miközben valójában  
mi egy egészen másik játszmát játszunk, és a táblán csak az ár-  
nyékunk látszana, azon acsarkodnának, nem a tényeken. Épp  
ezért feladatunk, hogy egy kétdimenziós, kétpólusú világban  
felmutassunk egy sokdimenziós alternatívát. A táncban is a  
3D gondolkodáson dolgozunk rég a síkrajzolatú, történetme-  
sélő látványszínház helyett. És a cirkusz – szó szerint – még  
tágabb dimenziókat nyit ehhez. Most, a „próbaidőszakban”  
kevés a hír, majd a „premier” után, ami még odébb van. 2022-  
re vagy 2023-ra lesz látható az eredmény. Persze addig lehet-  
nek pozitív vagy negatív csodák.

Miért, te, hogy vagy?

**L. K.:** Amikor felriadok az éjszaka közepén arra, hogy fo-  
galmam sincs, hogy lehet ezt vagy azt megoldani, vagy meg  
kell fogalmaznom valamit X-nek, hogy világos legyen, de ne  
vegye támadásnak, vagy hú, ez és ez lemaradt, és lehetetlen  
bárhová bepréselni, prés, prés, prés, és egyáltalán: most ne-  
kem aludnom kéne... Aztán reggel felkelek, megiszom a ká-  
vémat, és kicsit csodálkozom, miért csináltam én ebből vagy



Angelus Iván és María del Carmen Hernández az El primer (Az első kettős) című duettben  
(1991. január, Teatro Mella, Havanna). Fotó: Carlos del Valle / Budapest Tánciskola Archivum





Lőrinc Katalin saját koreográfiájában, a Sziklaképekben (1989).  
Fotó: Ágoston András

abból akkora ügyet – és megoldom. De már kora estére nagyon elfáradok. Tanítok online, örömmel, és az óráimra mindefféle érdekes feladatokat találok ki, amelyeket persze nem lehet jól megoldani élő videóval... Ez a felfedeződsdi nagyon időigényes, de megéri: olyan képességeket tudok fejleszteni 15–25 éves tanítványoknál (ja, meg saját magamnál!) így, amire jelenléti oktatásban nincs mód, de most ezt nem fejtetem ki, mert az egy másik cikk lenne. Végzem a tanszékvezetői feladataimat, amelyeknek a vezetői része nyűg, viszont ami szakmai tartalom (például a kollégákkal közösen újragondolni a tánc történet-oktatás didaktikai szempontjait, meg ilyenek), arra kihasználom e rövid időt még, ameddig csinálni tudom. Hogy meddig? Gondolom, alanyi jogon megtehetem, hogy publikálom: lenne plusz egy tanévem a nyugdíjkorhatárig, de arra kértem a rektort – akiben nagyon bízom, és akit

a legtöbb olyan lépésben támogatok, amiről tudom, hogy el-lenszélben teszi, vagy amit nem pont úgy gondolok, ahogy ő, de tudom, hogy adott helyzetben neki van igaza –, hogy erre térjünk vissza akkor, amikor kiderül, kik fogják alkotni az alapítványivá alakított MTE kuratóriumát. Lehet, hogy mire ez az írás megjelenik, ez már meg is van.<sup>2</sup> Az alapítványiságról itt csak egy beszúrás: normális esetben rendkívül praktikus és etikus forma, ideális – és gazdaságilag is megalapozott – esetben egy egyetem rögtön ekként is jön létre! De talán fölösleges ismételnem – amit belülről láttam, mert 2020 júniusáig óraadó oktatója voltam az SZFE-nek –, az a mód, ahogy azon a kora nyáron azt a Színmű esetében „előkészítették”, nagyon nem volt rendben.

Ami az én gyermekeimet illeti: ők is majdnem kiröpülve, sőt, életvitelszerűen már egyik sem lakik velem, értük most leginkább folyamatosan izgulok.

**A. I.:** Neked mi a véleményed a Lábán-díj intézményéről?

**L. K.:** A Lábán-díjban az a jó, ami az Imre Zoltán-díjban is: semmilyen (szakma)politikai hatalom nem képviselteti magát benne, és nem jár pénzzel. Olyan grémiumok javasolnak és döntenek, amelyek nem érdekeltek a díjban – szemben a fontosabb állami és össz-szakmai díjak odaítélésével –, és szép csöndesen, szakmai berkekben kerül kiosztásra. Nekem ezek a tényezők garanciák arra, hogy emögött valódi értékítélet lehet. Mondjuk, a huszonhárom éves fiamnak is igaza van, aki, mikor ezeket elmondtam neki, azt válaszolta: elég baj az, hogy így le van sajnálva a kortárs tánc, és hogy nem lobbizik ki magának igenis egy pénzzel is járó, fontos díjat. Fiam for president.

És neked mi a véleményed róla?

**A. I.:** Szerintem ez egy igazi win-win játszma. A kitartó kurátorok saját kezdeményezésükre, a dolgos díjazottak pedig szintén szabad akaratukból végtelen sok energiát fektetnek a dologba, és ha nyernek, munkalehetőséget nyernek. A közösség haszna, hogy nem érdekek, hanem értékek mentén segít eligazodni a világban.

<sup>2</sup> Meg is van, de nem amiatt nem töltöttem ki a következő tanévben a megbízatásomat, hanem azért, mert a rektor bejelentette, hogy július 31-ével lemond pozíciójáról.

## E számunk szerzői

Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él

Kovács Bea (1991) esszéíró, kritikus, a *Játéktér* szerkesztője, Marosvásárhelyen él

Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa

Lőwy Dániel kutató vegyész, tudományos igazgató, egyetemi tanár, helytörténész, Budapesten él

Rachel Merrill Moss (1986) színháztörténész, színikritikus és színházi művész, jelenleg Varsóban él

Oana Stoica (1973) színház- és kortáránc-kritikus, a *Dilema Veche* és a *Scena9* lapok szerzője, Bukarestben él

Török Ákos (1969) újságíró, a *színhaz.hu* szerkesztője, Budapesten él

Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él

Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él