

KÓSER VAGY TRÉFLI?

– Identitásrepresentációk Paula Vogel *Indecent*jében –

GYÁRFÁS ORSOLYA

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program
doktori hallgató

gyarfas.orsolya@gmail.com

ORCID 0009 0005 1864 6568

At the Intersection of Identities

– Paula Vogel's *Indecent* –

The paper analyzes Vogel's 2015 play *Indecent*, a work adapted from the American reception history and afterlife of Sholem Asch's *God of Vengeance*. Following a brief introduction of the two plays, the focus is on Vogel's representation of Jewish and lesbian identities, intertwined with the issue of the social function of theater. The analysis points to the impact of intolerance in the formation of minority identities as a defining element of Vogel's play, whose major themes include the effect of antisemitism on Jewish identity and Jewish art (particularly the question of "acceptable" and "unacceptable" self-representations), as well as the issue of assimilation and language within the diaspora. The paper also emphasizes how Vogel's own work emerges as a space of resistance against these processes, allowing *Indecent* to be read as a symbol of Jewish cultural and queer survival.

Keywords: Paula Vogel, Sholem Asch, Jewish identity, Jewish art, queer identity, assimilation, adaptation

Literatura 50 (2024) 2

DOI: 10.57227/Liter.2024.2.6

■ „Az egyik témavezetőm javasolta, hogy olvassam el *A bosszú istenét*, amivel burkolatlan azt akarta mondani, »tudom, hogy zsidó lesbikus vagy«¹ – ezzel a mondattal szemlélteti Paula Vogel (1951) amerikai drámaíró Solem Aschnak (1880–1957),² a XX. század eleji jiddis nyelvű irodalom kimagasló alkotójának korai drámájával való első találkozását. Az 1907-es *A bosszú istene*,³ illetve Vogel 2015-ös *Indecentje*⁴ fókuszpontjában nem kizárólag a vallási-etnikai identitás és a szexualitás kérdései állnak: Asch a társadalmi mobilitás problémáját, a valláshoz fűződő ellentmondásos viszonyt és a vallásos álszentséget, Vogel a színházesztétikát és a színház társadalmi-kulturális szerepét járja körül. Vogel *bon mot*-ja ugyanakkor hatásosan ragadja meg saját művének meghatározó aspektusát: a (többszörösen) kisebbségi lét problematikáját, létlehetőségeit és művészeti reprezentációjának a módjait. Az alábbiakban Vogel drámájának identitáskonstrukcióit tárgyalom, azt vizsgálva, hogyan ábrázolja a darab középpontjában álló zsidó és lesbikus identitásmintázatokat; az európai és amerikai zsidó diaszpóra identitásproblémáit és a többségi társadalom attitűdjeit e két kisebbséggel szemben.

A bosszú istene és az Indecent

Az *Indecent* színház a színházban: a mű középpontjában Solem Asch első drámája, *A bosszú istene* (*Got fun nekome*) áll. *A bosszú istene* főszereplője, Yekel egy lengyel vidéki város bordélyát vezeti, saját lányát, Rifkelét azonban erényes, istenfélő módon neveli és jó családból származó férfihoz kívánja férjhez adni – nem tudva, hogy Rifkele az egyik bordélybeli lánnyal, Mankéval folytat intim kapcsolatot. A művet 1907-ben Max Reinhardt Deutsches Theaterének színpadán mutatták be: az ősbemutatót további előadások követték Európa-szerte (a jiddis nyelvű társulatok játéka mellett

¹ Rebecca TAICHMAN és Paula VOGEL, „From God of Vengeance to Indecent”, *YouTube*, 2016. ápr. 16., hozzáférés: 2022.12.30., https://www.youtube.com/watch?v=zQoJ_BkAFeg.

² Asch nevének angol, a Paula Vogel által is használt átírata Sholem Asch, magyarul megjelent műveiben névváltozatai nem egységesek (Salom Asch, Schalom Asch), továbbá a szakirodalom is eltérő alakokat használ (Sólem Asch, Solem Asch, Salom Asch). Jelen tanulmány a Solem Asch névváltozatot követi – Gy. O. Asch Kutnóban született, Varsóban I. L. Peretz körében kezdte írói pályafutását, 1914-ben emigrált Amerikába (1925–38 közt Franciaországban, 1938-tól 1953-ig ismét az Államokban élt). 1932-től a Jiddis PEN Club tiszteletbeli elnöke. 1952-ben többször beidéztek McCarthy Amerika-ellenes Tevékenységek Bizottsága elé, ezt követően Londonban (1953), majd Izraelben telepedett le (1956). Emlékét ma a Sholem Asch Múzeum őrzi Bat Yamban. Magyarul megjelent főbb művei: *Moszkva–Varsó–Pétervári (Özönvíz-trilógia I–III.)*, ford. GERGELY Janka (Budapest: Káldor Könyvkiadó, 1932); *A Názáreti*, ford. KOMLÓS Aladár és NAGY András (Budapest: Tábor Kiadás, 1941); *Az apostol*, ford. LENDVAY Károly (Budapest: Káldor Könyvkiadó, 1946).

³ Magyar fordításban: *A bosszú istene*, ford. LUKÁCS Zoltán, 3 köt. (Nagyvárad: Sonnenfeld, 1919).

⁴ VOGEL, *Indecent* (New York: Theatre Communications Group, 2017). Paula Vogel műve magyar fordításban nem jelent meg, a cím körülbelül *Szeméremértőnek* vagy *Szemérmetlennek* fordítható, az amerikai bemutatót követő perben megjelenő szeméremértés (*indecency*) vádjára tett egyértelmű utalás. A következőkben az eredeti címen hivatkozom rá.

oroszlengyel, francia, angol és német előadások is születtek),⁵ a darabot tíz nyelvre fordították le. Ez nem jelenti azt, hogy *A bosszú istene* európai recepciója mentes lett volna a botránytól. Az európai zsidó értelmiség körében megosztónak bizonyult a mű témaválasztása, a két nő szerelmi viszonyának nyílt (és nem elítélő) bemutatása és a zsidó vallásos élet ambivalens ábrázolása: Naomi Seidman leírása szerint „*A bosszú istenét sértőnek, sőt, botrányosnak minősítő ítélet azonnali és széles körű egyetértésre talált*”.⁶ Az előadások betiltásához és a társulat perbe fogásához hasonlóan szélsőséges reakció azonban az 1923-as Broadway-bemutatóig nem fordult elő. Az *Indecent* ezt a történetet dolgozza fel: a mű születését és európai sikerét, majd amerikai bemutatóját, illetve az azt követő botrányt és pert, melyben az előadó társulatot elítélték obszcenitásért, továbbá bemutatja ezek mind a szerzőre, mind a társulatra gyakorolt utóhatását. A félszázadnyi időszakot felölelő történet Vogel darabjában epizodikus formát ölt, maga a társulat köti össze a lazán összefüggő jelenetsorokban játszódó eseményeket: a mű elején a hamvaiból feltámadó „Holt Társulat” meséli el a történetet, a hat szerepkört betöltő hat tag játssza el mind a harmincöt szerepet.

A Indecent magán viseli Paula Vogel művészetének meghatározó vonásait, mint a metateatralitás gesztusaival való játék, a színháztörténeti elődökkel folytatott dialógus, a társadalmi érzékenység. (Vogel a kánon újraírására, új kontextusba helyezésére irányuló törekvésének korábbi példái az *Othello* feminista átírata, az 1994-es *Desdemona: A Play about a Handkerchief*, valamint a 2014-es, Ödön von Horváth *Don Juan visszatér a háborúból* című művét parafrázáló *Don Juan Comes Home From Iraq*.) A jelenleg egyetlen Vogel-monográfiát jegyző Joanna Mansbridge jellemzése szerint:

Paula Vogel drámáit látni annyit tesz, mint részt venni a színházi kánon, a társadalomtörténet, és a kortárs amerikai kultúra közti háromoldalú dialógusban. [...] Vogel színművei párbeszédet kezdeményeznek a kortárs kultúrával, olyan vitás kérdések színrevitelével, mint a családon belüli erőszak, pornográfia vagy az AIDS. [...] Társadalmi nem, szexualitás, hatalom, család, fantázia, emlékezet, történelem – ezek Vogel drámáinak a toposzai.⁷

Az amerikai társadalom- és színháztörténettel való kapcsolatteremtés gesztusa az *Indecent* esetében egy fontos tágabb kontextusba illeszkedik: Vogel az Oregon Shakespeare Festival felkérésére, a fesztivál *American Revolutions* című, az amerikai törté-

⁵ Brigitte DALINGER, „Trauerspiele mit Gesang und Tanz”: Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte (Bécs: Böhlau Verlag, 2010), 160, http://dx.doi.org/10.26530/OAPEN_437172.

⁶ Naomi SEIDMAN, „Staging Tradition: Piety and Scandal in *God of Vengeance*”, in Nanette STAHL, szerk., *Sholem Asch Reconsidered*, 51–62 (New Haven: The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 2004), 51, saját fordítás – Gy. O.

⁷ Joanna MANSBRIDGE, *Paula Vogel* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014), 1–2, saját fordítás – Gy. O.

nelem jelentős mozzanatait feldolgozó színházi projektjének részeként szerezte a darabot.⁸ Vogel művészetének toposzai, a (múltbeli) társadalmi normákkal és hatalmi rendszerekkel szembeni kritikus attitűdje nemcsak szerzői eszközként, hanem egy szélesebb társadalmi-kulturális önvizsgálat kontextusában értelmezendők.

Az *Indecent* Vogel legnagyobb sikere is az 1997-es *How I Learned to Drive* című drámája óta, amellyel 1998-ban Pulitzer-díjat nyert, és amely az amerikai színházi élet ünnepe, széles körben elismert alakjává tette,⁹ Vogel első, Broadway-bemutatót megérő műve az *Indecent* lett: a premiért követően az előadást 2017-ben három Tony-díjra jelölték, melyből kettőt el is nyert (Rebecca Taichman rendezését és Christopher Akerlind világitástervezését díjazták).

Zsidó identitás és antiszemitizmus

Vogel az *Indecent* Broadway-bemutatója előtt készült interjújában beszélt arról, hogy az ő amerikai zsidó nemzedéke számára az antiszemitizmus volt a zsidó identitásokat leginkább formáló tényező.¹⁰ Ez a tapasztalat tükröződik az *Indecent* által felmutatott zsidó identitás megformálásában is, melyet meghatározóan alakít a többségi társadalom antiszemitizmusa. E folyamatot a lehető legjobban magának *A bosszú istene* ellentmondásos, polarizált fogadtatása példázza: „a kis zsidó színmű igaz története”¹¹ az európai és amerikai antiszemitizmus és idegengyűlölet által terhelt kisebbségi lét epizódjait és a művészi alkotás korlátait mutatja be.

A bosszú istene kezdettől fogva problematikus mű az *Indecent* zsidó szereplői számára. A műalkotás tisztán esztétikai értékelésének pusztá lehetőségét újra meg újra háttérbe szorítja a társadalom nagyobb részétől várt/várható antiszemita ellenreakciók megelőzésének igénye, mely részben a kényszeres öncenzúrát, részben a mű tartalmának kategorikus elutasítását eredményezi. (A mű körüli viták és konfliktusok ironikus módon mintegy a való életbe vetítik *A bosszú istene* főszereplőjének, Yekelnek az *Indecent*-ben is elhangzó diktátumát az élet tisztas, megmutatható, „kóser”, és megvetett-megvetendő, „tréfli” aspektusainak éles szétválasztásáról.) Drámája első felolvasásakor Ascht a varsói zsidó írók szalonját vezető Isaac Peretz arra szólítja fel, hogy égesse el a kéziratot,¹² attól tartva, hogy a darab előadása csak antisze-

⁸ Uő, „*Gestures of Remembrance in Paula Vogel and Rebecca Taichman's Indecent*”, *Modern Drama* 61, 4. sz. (2018): 479–500, 481, <https://doi.org/10.3138/md.61.4.0965>.

⁹ Uő, „Paula Vogel”, in Cheryl BLACK és Sharon FRIEDMAN, szerk., *Modern American Drama: Playwriting in the 1990s*, 121–148 (London és New York: Bloomsbury Publishing, 2018), 139.

¹⁰ Paula VOGEL, „INDECENT on Broadway | Paula Vogel on Jewish Identity”. *YouTube*, 2017. ápr. 26., hozzáférés: 2022.12.30., <https://www.youtube.com/watch?v=M9IVhUsed18>.

¹¹ Az *Indecent* alcíme: *The True Story of a Little Jewish Play*. Paula VOGEL, *Indecent* (New York, Theatre Communications Group. 2017), 9. A mű minden alább idézett részlete saját fordításban – Gy. O.

¹² Ez ráadásul nem Vogel invenciója, hanem az Asch visszaemlékezéseiben leírt epizód; Peretz ráadásul egy 1907-ben kiadott kritikában is bírálta Asch művét, mindenekeelőtt a vallás nem valóságghű ábrázolása miatt.

mita támadásoknak szolgálna alapul. Nakhmen, az egyik fiatal író pedig egyenesen antiszemitizmussal vádolja Ascht *A bosszú istenének* szerinte negatív zsidóképe miatt.¹³ Peretz és Asch az *Indecent*ben megjelenített konfliktusában az önreprezentáció és a színház társadalmi funkciójának problematikája fonódik össze: nemcsak az ábrázolt alakok hitelességének kérdése meghatározó, hanem hogy *szabad és érdemes-e* ezeket az ábrázolásokat a nagyközönség elé tárni. Míg Asch realista és társadalomkritikus színházi eszmény mellett érvel, Peretz a didaktikus, erkölcsnemesítő irányzat híve, mely a közönség identitását csakis pozitív ábrázolásokon keresztül formálja (elhárítva egyben az antiszemita támadások lehetőségét):

ASCH: Azt mondtá, szükségünk van egyetemes jiddis nyelvű színdarabokra.

PERETZ: Amik a népünket vitézként, hősként ábrázolják –

ASCH: Miért kéne minden zsidónak mintaképnek lennie a színpadon?!!

NAKHMEN: Prostituáltként és kerítőként ábrázolod a népünket!

ASCH: De hát van, aki tényleg az!

PERETZ: Olajat öntesz az antiszemitizmus tüzére. Most nincs itt ennek az ideje.

ASCH: De mikor? Mikor lesz itt az ideje?¹⁴

Asch és íróársai vitája az elfogadható és elutasítandó zsidóábrázolásokról *A bosszú istene* amerikai bemutatójának kapcsán igen hangsúlyosan visszatér. Aschnak Peretz szalonjában feltett kérdésére, hogy miért kell minden zsidónak eszményképként megjelennie a színpadon, Silverman rabbi prédikációja ad fájdalmas választ. A darabot bíráló Silverman a „minta-kisebbség”¹⁵ problémáját hozza fel: az amerikai zsidó közösség csak úgy és akkor lesz a többségi társadalom számára elfogadható, ha az amerikai kivételesség ideológiájához igazodva véghez vitt kiemelkedő gazdasági-társadalmi sikereiken túl semmilyen negatív esemény vagy tevékenység nem köthető hozzá. Ennek érdekében azonban nemcsak a való életben kell minden elítélendő megmozdulást kerülni (a rabbi azzal kezdi prédikációját, hogy valahányszor az újságban büntettekről vagy kihágásokról szóló híreket olvas, mindig azért imádkozik, nehogy zsidó legyen az elkövető), hanem a művészetben is kerülni kell minden olyan ábrázolást, mely negatív képet ad a zsidókról. Érdekes kettősség azonban, hogy a varsói írókörrel ellentétben Silverman nem tagadja, hogy a zsidó diaszpórának éppúgy része az alvilág is, mint a „tisztos” körök, de a művészetben való megje-

¹³ Ez a kritikai szöveg *A bosszú istene* tényleges, a zsidó közösségbeli recepciójában meghatározó elemmé is vált, lásd Nina WARNKE, „God of Vengeance: The 1907 Controversy over Art and Morality” in STAHL, *Sholem Asch*, 63–77. Magyar vonatkozásban: KELETI Márton, „A bosszú istene,” *Egyenlőség*, 1907. május 12., [melléklet], 2–4, 2.

¹⁴ VOGEL, *Indecent*, 19.

¹⁵ Az amerikai zsidóság mint mintakisebbség kialakulásáról lásd Jonathan FREEDMAN, „Transgressions of a Model Minority”, *Shofar* 4. sz. (2005): 69–97, <https://doi.org/10.1353/sho.2005.0147>.

lenítésüket a fenti okok miatt Nakhmenhez hasonlóan ellenzi. Az antiszemita ellenreakciótól való félelem eredményeként Ascht a darab során többször is egyenesen azzal vádolják, hogy a keresztény antiszemiták pozíciójából szólal meg:

NAKHMEN: Ezt a színdarabot egy zsidógyűlölő zsidó írta!¹⁶

[...]

SILVERMAN RABBI: A magukat kereszténynek nevező ütődöttektől nem lepnek meg az aljas hazugságok – de hogy egy zsidó társam döfjön így hátba!¹⁷

A félelem azonban, mint látjuk, nem alaptalan: *A bosszú istenének* amerikai producere, Harry Weinberger beszámol azokról az antiszemita gyűlölködő levelekről, amelyeket az előadások után kap, s melyek az amerikai színpad „zsidó mocsoktól” való megtisztítását követelik. Az antiszemita levelek *A bosszú istene* köré fonódó perben törvényes megerősítést is nyernek: John McIntyre bíró ítélete, mely a tiszta, erkölcsös *amerikai* és a szexuális és morális értelemben is „fertőző” *keleti* színművészetet állítja szembe, tökéletesen mintázza azt az antiszemita retorikát, mely a (kulturális/vallási/etnikai jellegében) nemkívánatosnak tekintett közösségre a fehér, angolszász, protestáns és eltökélten heteroszexuális társadalmi rend bomlasztásának, megfertőzésének vádját olvassa:

MCINTYRE BÍRÓ: [...] New York polgárainak joguk van az erkölcsös, tiszta amerikai drámához. Itt az ideje, hogy a színjátszást megtisztítsuk a keleti egzotizmustól, szexuális fertőzöttségétől, és a családdal szembeni romboló magatartásától.¹⁸

A bírói ítélet szövege azért is kiemelendő, mert rámutat, hogy a rabbi által képviselt amerikai (nem melleleg már asszimilálódott, tehetős és német, nem pedig kelet-európai származású)¹⁹ zsidó közösség álláspontjában nem egyszerűen prűdéria vagy konzervativizmus mutatkozik meg. Vogel a mű körüli konfliktust nem egyszerűsíti le a „progresszív művész–konzervatív befogadói közösség” ellentétére, hanem érzékletesen, árnyaltan mutatja be a heves ellenreakciókat kiváltó társadalmi-politikai kontextust. *A bosszú istene* fogadtatása az egyre inkább feszült, fojtó honi és nemzetközi légkör hatását viseli magán: háttérben egyrészt az 1917 és 1921 közt Kelet-

¹⁶ VOGEL, *Indecent*, 20.

¹⁷ Uo., 52.

¹⁸ Uo., 58.

¹⁹ Az *Indecent* maga *A bosszú istene* körüli amerikai botrányt nem hegyezi ki a konzervatív felső-középosztálybeli zsidóság és a kelet-európai, alacsonyabb társadalmi és gazdasági pozíciót elfoglaló, még „idegen” új bevándorlók oppozíciójára – noha ez a szembenállás, ha nem is kizárólagosan, de hangsúlyosan jelen volt az 1923-as recepcióban. Lásd Harley ERDMAN, „Jewish Anxiety in »Days of Judgement«: Community Conflict, Antisemitism, and the God of Vengeance Obscenity Case”, *Theatre Survey* 40, 1. sz. (1999): 51–74, <https://doi.org/10.1017/S0040557400003276>.

Európában zajló pogromok állnak, másrészt pedig az európai zsidóság emigrációját segítő törekvés egy olyan korszakban, melyben az izolacionista amerikai kormány egyre szigorúbb kvótákkal korlátozza a kelet-európaiak bevándorlását (melyet Silverman maga is említ),²⁰ a „vörös veszedelem” első hullámában egyúttal belső ellenségként tekintve a már Amerikában tartózkodó baloldali kötődésű, kelet-európai zsidó bevándorlókra.²¹ Silverman és közössége szempontjából ebben a kontextusban *A bosszú istene* egyértelműen kártékony mű, mely nemcsak nem segíti elő, de kifejezetten hátráltatja az Európából bevándorló zsidók amerikai integrációját – a közösségi öncenzúra gesztusa az ő szemszögükből szükséges, legitim válasz az Asch-mű által megtestesített veszélyre.

Ugyanebben a kontextusban válik értelmetlen teherre Asch számára korábbi sikerdarabja, melynek sorsa (miként a darabot előadó társulat hányattatása is) immár hidegen hagyja. A pogromok utóhatását az American Jewish Joint Distribution Committee segélyszervezetének tényfeltáró útja során saját szemével tapasztaló Ascht egyre kínozza a vérengzések emléke, valamint annak a tudata, hogy az amerikai külügyminisztérium teljes érdektelenséggel szemléli az európai antiszemita megnyilvánulásokat. A súlyosan traumatizált szerző számára a darab deklaráltan mellékessé válik: új célja – az európai zsidóság megmentése – szempontjából egyszerűen lényegtelen alkotás. Asch már nem arra törekszik, hogy minél sokszínűbb képet adjon a zsidó társadalomról, hanem hogy a nem zsidó közönséget sikeresen meg tudja szólítani, empátiát keltve a zsidóság helyzete iránt, amit túlélésük zálogának tekint:

ASCH: Írnom kell valamit, ami megváltoztatja a keresztények rólunk alkotott képét – valamit, amiből megértik, hogy egy nép vagyunk, egy tőről fakadtunk – vagy gyökerestül ki fognak minket tépni a földből, hogy írmagunk sem marad.²²

²⁰ Az 1920-as években hozott emigrációellenes törvényekről, melyek elsősorban pontosan a kelet-európai zsidók kiszorítását célozták, lásd Cathy SCHLUND-VIALS, „Introduction: Perpetual Foreigners and Model Minorities: Naturalizing Jewish and Asian Americans”, in Uő, *Modeling Citizenship*, 1–19. (Philadelphia: Temple University Press, 2011).

²¹ A XX. század eleji „első vörös veszedelem” egyik csúcspontja az A. Mitchell Palmer legfőbb ügyész nevének elhíresült ügynevezett Palmer-razziasorozat (1919–20) volt, melynek során közel 10 000 személyt tartóztattak le. A razziák célpontjaként egyaránt szolgáltak a korban megalakuló kommunista és munkáspártok, illetve a nyilvánvalóan baloldali kötődésű, de pártnak vagy politikai mozgalomnak (főképp radikálisnak) nem tekinthető, kelet-európai bevándorlók által alapított szakszervezetek. A brutális rendőri visszaélések és amerikai polgárok tömegei ellen elkövetett jogsértések által jellemzett, nagy sajtóvisszhangot kiváltó razziasorozat nyomán végül „csak” 556 személyt deportáltak – köztük Emma Goldmant. Regin SCHMIDT, „The Palmer Raids: Deporting Political Ideas”, in Uő, *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*, 236–299 (Kopenhága: Museum Tusulanum Press, 2004).

²² VOGEL, *Indecent*, 58.

A darab a sors keserű fintoraként mutatja fel, hogy a végén, a holokauszt után (melynek során a Holt Társulatnak a lódzi gettóból deportált tagjait is meggyilkolják) és a McCarthy-korszak kezdetén Asch minden korábbi elképzeléséből kiábrándulva maga is azt az álláspontot képviseli saját színdarabjával szemben, melyet a mű elején társai vallottak: Peretz szavait visszhangozva azt javasolja *A bosszú istenét* újra angolra fordító és azt előadni tervező John Rosennek, hogy égesse el a kéziratot. (A párhuzam hatását erősíti, hogy ugyanaz a színész játssza Peretz és az idős Asch, illetve a fiatal Asch és Rosen szerepét.)

Asszimiláció és nyelvhasználat

Amíg *A bosszú istene* körül formálódó diskurzus hatásosan mutatja be az antiszemitizmus identitásformáló erejét, addig a nyelvhasználatnak az *Indecent*ben újra és újra előkerülő kérdése érzékletesen világít rá a „sikeres” asszimiláció kevésbé erőszakos folyamatára, mely ugyanakkor elkerülhetetlenül bizonyos fokú identitásvesztéssel jár. Ennek a folyamatnak fontos aspektusa magának a megjelenésnek a homogenizálódása is, melyet remekül mutat be az amerikai szín elején előadott „*Vot ken you makh in America?*” betétdal: a zsidó emigránsok levetik a tradicionális öltözéküket és levágják a pajeszüket, igyekezve megszabadulni mindentől, ami addig zsidóként (és kelet-európai Másként) jelölte meg őket (mint a betétdal refrénjében elhangzik: „Amerikában a zsidó is úgy néz ki, mint egy gój”).²³ A ruházat vagy hajviselet kérdésénél sokkal markánsabb azonban a nyelvhasználat problémája, mely mind a lengyel, mind az amerikai zsidók körében meghatározó. Vogel színpadi utasításaival rendkívül tudatosan emeli ki az anyanyelv és az idegen nyelv ismeretének különbségét. A színpadi utasítások kitérnek arra, hogy az európai zsidó szereplők akcentus nélkül beszéljenek, amikor a szöveg szerint jiddisül szólalnak meg, azonban erős akcentussal szólaljanak meg, amikor angolul vagy németül kell társalogniuk (többen, mint például Lemml vagy maga Schildkraut, meglehetősen rosszul is beszélnek a nyelvet).

A társulat munkanyelve – a közép-kelet-európai zsidóság nyelve – a jiddis, Peretz és a köré gyűlt fiatal zsidó írók mind ezen a nyelven alkotnak: a jiddis nyelvű magasirodalom létrehozása a zsidó kultúra és identitás megerősítésének fontos eszköze. Asch drámaírói ambíciói azonban az anyanyelven való alkotás e paradigmáját is megkérdőjelelik, a nyelvhasználatnak az amerikai környezetben kicsúcsosodó problematikájára mutatva. Míg Peretz célja a jiddis nyelvű, kizárólag a zsidó közönségnek szóló irodalom éltetése, Asch kifejezetten arra törekszik, hogy saját műve ne csak egy szűk közösségen belül legyen ismert:

PERETZ: A jiddis az anyanyelvünk. Mitológiánk, dalaink nyelve...

ASCH: Az utcáinké. A kanálisainké. A vágyunké.

²³ Uo., 31.

PERETZ: Minden nap végén, amikor hazajövök, megcsókolom a feleségem és bemegyek a dolgozószobámba. És a hét négy estéjén megpróbálok valamit a zsidó emberek számára írni. Talán ki sem jut ebből nappaliból, de legalább a miénk.

ASCH: Engem nem elégít ki, hogy két-három évente írjak egy kis verseskötetet, amit aztán felolvasnak az ön nappalijában. Nem szégyellem, arra törekszem, hogy a történeteinket minden színpadon, minden nyelven játsszák.²⁴

A bosszú istene amerikai bemutatója Asch számára e művészi egyetemességre való törekvésének megkoronázását jelenthetné: a tágabb diaszpórában nagy előrelépést jelent a színdarabnak a befogadó ország nyelvén való előadása a korábban kizárólag jiddis nyelvű előadásokkal szemben. Az angol nyelvű előadás lehetővé teszi a zsidó közösség olyan jelentős, széles körű közönséget elérő művészeti önreprezentációját, amelynek jelentőségét az amerikai társulat tagjai is pontosan érzékelik:

DOROTHEE: Mi vagyunk az első nemzedék, amelyik megkaphatja a szü-
leinktől még megtagadott lehetőséget: elmondhatjuk a saját történeteinket.²⁵

A jiddis mint közösségi és kultúrnyelv felváltása az angollal az amerikai identitás jóváhagyásaként szolgál, ugyanakkor jelentős problémákat is hoz magával a társulat számára. Tagjai a beilleszkedés reményében nevük angolosítására kényszerülnek (Reina/Ruth, Deine/Dorothee, Lemml/Lou) – a nyelv- és identitásváltás pedig magánéleti és szakmai konfliktusokat hoz magával. A New York-i, angol nyelvű ősbemutatón az addig Rifkelét játszó Reinát Schildkraut leváltja a szerepből, mert nem tud megfelelő kiejtéssel beszélni, és Schildkraut érvelése szerint ahhoz, hogy az angol anyanyelvű közönség szimpatizálni tudjon a mű főszereplőjével, szükséges, hogy magukhoz hasonlónak lássák, míg a többi szerepet alakító színész esetében elfogadható, ha erős akcentussal adják elő a szerepeiket. A kettős identitás sikertelen működtetése kelt feszültséget Reina és Dorothee kapcsolatában is: kettejük konfliktusa azzal oldódik fel, hogy újraegyesülésükkor a korábban szorgalmazott angol helyett ismét jiddis nyelven folytatják a beszélgetést, Dorothee egyenesen arra szólítja fel Reinát, hogy egymás közt már csak anyanyelvükön beszéljenek.

A társulat első generációs bevándorlói közt többen az új nyelvvel való küszködés nyomán ébredt frusztrációjuknak adnak hangot, hangsúlyozva, mennyire megalázó számukra a kommunikációs nehézségek élménye. Ilyen Lemml kitörése az Aschsal való beszélgetése folyamán:

²⁴ Uo., 19–20.

²⁵ Uo., 32.

LEMML: Semmi kedvem olyan országban élni, ami nevet azon, ahogy beszélek.²⁶

Vagy Esther börtönbeli megjegyzése:

ESTHER: Csupa amerikai lány volt. Nem minden szavuk volt szép, de tökéletesen beszélték a nyelvet. Lou, a fejemben olyan tisztán hallom azokat az angol szavakat... De amint kinyitom a számat, mintha Lengyelország porát érezném a torkomban.²⁷

Amikor Lemml kérdőre vonja Ascht, amiért nem jelent meg a bíróság előtt a társulat védelmében, Asch maga is arra hivatkozik, hogy élőszóban maga sem tudna jobban beszélni angolul, mint a nyelvet erősen törő Lemml, és ez komoly presztízsvesztéssel járna számára:

ASCH: Igazából soha nem ellenőriztem a húzásokat. Alig tudok angolul olvasni. Alig tudok angolul beszélni! Világirodalmi rangú szerzőként... – Nem sétálhattam volna be a bíróságra – az összes amerikai riporter elé –, kinevetnének! El tudod képzelni, mi lenne, ha csak kinyitnám a szám? Olyan lenne, mintha te szólalnál meg.²⁸

Az első generációs bevándorlók nyelvi problémáiból okulva a már angol anyanyelvűként beszélő ifjabb generációkat tökéletesen képviseli John Rosen, aki az 1950-es években újra angolra akarja fordítani Asch színdarabját. Rosen maga is zsidó származású ugyan, de az ő anyanyelve az angol, nem a jiddis (a 2017-es előadásban e szerepet játszó Max Gordon Moore nemcsak tökéletes, de már-már karikatúrakisztikusan „helyes” amerikai kiejtéssel beszél). Nagyszülei anyanyelvét már idegen nyelvként kellett megtanulnia:

ROSEN: A nagyszüleim beszélnek jiddisül, de a szüleim –

ASCH: A szülei amerikaiként akarták felnevelni. Ismerős történet.²⁹

Az *Indecent* utolsó jelenetei nem csak az amerikai diaszpórában lezajló beolvadás szükségszerű veszteségein időznek el. Vogel megrázóan mutat rá arra a kulturális szempontból is felmérhetetlen veszteségre, melyet a zsidóság a holokauszt nyomán szenvedett el: a század elején még virágzó jiddis nyelvű irodalomnak már alig maradt

²⁶ Uo., 61.

²⁷ Uo., 53.

²⁸ Uo., 61.

²⁹ Uo., 75.

befogadója. Az Asch és Rosen közti jelenet elején a kivetített színleírást „(Már alig írnak jiddis nyelven. 1952.)”³⁰ Asch megállapítása követi:

ASCH: Mr John – vesztette már el a közönsége tagjait? Láta már őket kísétálni az előadása közepén?

ROSEN: Persze, a Yale-en folyton ez volt! A városi népség ott menekült a folyosókon...

ASCH: Én is vesztettem már el a közönségemet. Hatmillióan hagyták el a színházat.³¹

Vogel azonban nem a katasztrofális összeomlás képével zárja az *Indecentet*. A felmenői jiddis nyelvét és kultúráját „újralfelfedező” Rosen alakja maga is ellenpontozza az asszimiláció korábban felmutatott veszteségeit: a bevándorlók második/harmadik nemzedéke már visszaköveteli az asszimiláció folyamatában elvesztett kulturális értékeket. A mű zárata pedig az *Indecent* folyamán sokszor emlegetett „esőjelenet”: *A bosszú istene* második felvonásának központi eleme, Rifkele és Manke új egymásra találása, mely Asch emlékezetében éled újra – egészében, jiddis eredetiben csak itt, a mű legvégén jelenik meg. Asch drámája – és a jiddis nyelvű színjátszás, amelynek számára írta – egy pillanatra ismét életre kel az *Indecent* színpadán.

A szexuális identitás kérdése

„Az első csók két nő közt a Broadwayn” – áll a zárójeles megjegyzés *A bosszú istene* mögött az *Indecent*nek az 1923-as Broadway-évadot bemutató feliratában,³² a történelmi pillanat dokumentálásával egyben Vogel művének létértelmét is rögzítve. Megkerülhetetlen a szexuális identitás ábrázolásának tárgyalása, mindenekelőtt azért, mert az *Indecent*ben *A bosszú istenét* érő támadások háttérben az antiszemitizmus mellett egyértelműen ott áll a homofóbia is, Peretz és köre elutasító viselkedésétől kezdve (Nakhmen a két nő szerelmi jelenetétől nem hajlandó folytatni a felolvasást) az amerikai sajtó recepciójáig.³³ Érdekes ugyanakkor a kettősség, melyet Vogel az európai és amerikai recepció, illetve a Provincetown Playhouse és a Broadway előadásainak fogadtatása közt ábrázol. Európában az 1907-es berlini premiertől kezdve háborítatlanul turnézhat a társulat, és még a Greenwich Village-ben is látszólag

³⁰ Uo., 74. A szerző előírása szerint a jelenetcímeket, helyszín-meghatározásokat és a jiddis szövegrészek fordításait a nézők kivetítve látják.

³¹ Uo., 76.

³² Uo., 47.

³³ Ismét csak híven tükrözve az Asch-mű recepcióját: a New York-i sajtó *A bosszú istenéről* és a perőről írt riportjairól lásd Kaier CURTIN, „The First Lesbian Character Ever Seen on an English-language Stage”, in Uó, »We Can Always Call Them Bulgarians«: *The Emergence of Lesbians and Gay Men on the American Stage*, 25–42 (Boston: Alyson Publications, 1987).

zavartalanul játszhatják *A bosszú istenét*, azonban a producer a Broadwayre már csak erősen meghúzva hajlandó átvinni a művet. A Broadway-bemutató előtt a Rifkele és Manke szerelmi jelenetének eltávolítása miatt tiltakozó színészeknek Esther kegyetlen egyszerűséggel fogalmazza meg, hogy míg a belváros értelmiségi közönségének jól eladható a nők közti szerelmet középpontjába állító színdarab, addig a Broadway közönség számára a bordélybeli helyszín a legtöbb, amit még el tudnak fogadni, a leszbikus pár ábrázolása már botrányos. Lemml és Dorothee mindketten kikelnek az ellen, hogy az „esőjelenet” kivágásával gyakorlatilag a Rifkele és Manke közti szerelmi szálát is eltávolították a műből, eltüntetve az egyetlen pozitív mozzanatot *A bosszú istene* sötét világából: Manke az átírt verzióban kegyetlenül kihasználja a fiatal lány ártatlanságát.

Lemml érvel a legszenvedélyesebben a kivágott szövegrészek megtartása mellett, fontosnak tartva, hogy a társadalom legalsóbb rétegét bemutató mű szereplőket humanizáló, szimpátiával kezelő aspektusa megmaradjon:

LEMML: Isten ments, hogy a gójok azt higgyék, az utca hölgyei is emberek!
Isten ments, hogy a gójok azt higgyék, a zsidó hölgyek is emberként szeret-
hetik egymást!³⁴

A cenzúra és a kipattanó botrány a társulat számára személyes sérelemként hat: Vogelnek a mindenkori társulatot erősen idealizáló ábrázolása a Holt Társulatot toleráns, csaknem idilli közegként mutatja be, számukra nem e marginalizált társadalmi csoportok megjelenítése, hanem azok cenzúrázása erkölcstelen. A berlini próbák során Freida Niemann a leszbikusok létét és a leszbikus szerepet magától értetődőként kezeli (cserébe azonban a zsidók léte és életvitele az, ami teljesen idegen és rejtélyes számára), New Yorkban Dorothee és Reina kapcsolatát a társulat tagjai közül senki nem tekinti problematikusnak, Lemml a szerepével (és, mint azt a darab erősen sugallja, saját identitásával) küszködő Virginia McFaddent pedig azzal igyekezik vigasztalni, hogy a zsidó hit a katolicizmussal szemben nem tekinti bűnnek a homoszexualitást. A színésznők és a szerepek kapcsolata Vogel művében nem esetleges párhuzam: az *Indecent* keretei közt *A bosszú istene* mintegy menedéket nyújt előadóinak, rámutatva, hogy a leszbikus szerep a színésznőknek lehetőséget ad saját identitásuk felfedezésére, így például a színpadra életében először lépő Virginia számára az első, színpadon váltott csók után:

(*Virginia sírva fakad*)

VIRGINIA: Örökké színész akarok lenni. Örökké.³⁵

Vagy éppen identitásuk, saját érzelmeik kinyilvánítására:

³⁴ VOGEL, *Indecent*, 43.

³⁵ Uo., 41.

REINA: Ez a szerep lesz életemben az egyetlen, amelyben a színpadon is megmondhatom valakinek, akit szeretek, hogy szeretem.³⁶

Asch műve és a színház e keretek közt, mint Joanna Mansbridge kiemeli, „jelentésteremtő intézményként” funkcionál,³⁷ az emberi magatartás, önértelmezés és önértékelés alternatív (a társadalmi normákkal élesen szemben álló) lehetőségeit kínálja fel. *A bosszú istene* tehát „botránydarab” mivoltán messze túlmutató jelentőségre tesz szert.

Figyelemre méltó az is, ahogy Vogel a nők közti szerelmet kezeli az *Indecentben*, mind a társulat tagjai közti kapcsolatok, mind *A bosszú istenében* megjelenített szerelmi történetek tekintetében. Az *Indecentben* nem láthatunk igazán boldog kapcsolatot férfi és nő közt. *A bosszú istenéből* megidézett Sarah és Yekel házasságát az elnyomó erőszak határozza meg (a férj részéről), és bár Sholem és Madje Asch velük ellentétben jóval kiegyensúlyozottabb (és a kezdetekben még boldog) kapcsolatban él, a darab során házasságuk egyre feszültebbé válik, leginkább Asch európai útján elszenvedett, feldolgozatlan traumája miatt. Ezeknek a párosoknak az ellenpólusaként szemlélhető az amerikai társulat két színésznője, Dorothee és Reina, akik, noha rövid időre szakítanak, a társulat letartóztatása után kibékülnek: ez az egyetlen kapcsolat a színpadon, ami *happy endinggel* végződik.

A bosszú istene idealizált szerelmespárjára az *Indecent* társulata is csodálattal tekint (az „esőjelenet” Schildkraut a *Rómeó és Júlia* erkélyjelenetéhez hasonlítja),³⁸ kicenzúrázását súlyos veszteségként és a darab szellemiségének megsértéseként élik meg. Vogel a társulat perében tanúként beidézni kívánt, egy jelenet erejéig felbukkanó Eugene O’Neill szájába adja azokat a szavakat, amelyekkel a két nő önzetlen, tiszta szerelmének hatását jellemzi *A bosszú istenének* nyomasztó, korrupt világában:

O’NEILL: [Asch] olyan művet alkotott, amely az emberi züllöttség sötét, sötét ködébe burkol minket: aztán meg, akár egy világítótorony, ott az a két lány... Erre a jelzőtűzre emlékezni fogok.³⁹

Vogel jelentős hangsúlyt fektet arra, hogy ez a „jelzőtűz” az első jelenettől fogva lobogjon az *Indecentben*: az „esőjelenet” újra és újra *A bosszú istene* kiemelt jelentőségű és értékű epizódjaként jelenik meg a műben. A nyitójelenetben a Holt Társulatot bemutató Lemml az első, aki az „esőjelenetet” életre hívja, s azt *A bosszú istenével* közös élettörténetének kezdőpontjaként jelöli meg:

³⁶ Uo., 34.

³⁷ MANSBRIDGE, „Gestures of Remembrance”, 489.

³⁸ VOGEL, *Indecent*, 37.

³⁹ Uo., 56.

LEMLL: Egy történetet szeretnék elmondani önöknek... Egy színdarabról. Egy színdarabról, amely megváltoztatta az életemet [...]. Ezzel a pillanattal kezdődik minden – emlékezzenek erre: (*Lemml a társulat két, egymást átölelő női tagjára mutat.*)⁴⁰

A jelenet itt még szöveg nélkül, vezérmotívumaira – egy rövid, hegedűn előadott dallamra és a két nő egymásba kapaszkodva táncoló alakjának látványára – lecsusaszítva kerül színpadra. A Peretz-körben a felolvasás során az „esőjelenet” nemcsak egyike az elhangzó töredékeknek, hanem fordulópontot jelöl Asch darabjának megítélésében. Amíg a bordélyt és a kerítő alakját az íróársak cinkos jókedvvel fogadják, a két fiatal nő közti erotikus vonzalom már nemtetszést vált ki: az addig Mankét alakító Nakhmen nem hajlandó tovább folytatni a felolvasást – azonban a hangos tiltakozás ellenére is mindenkit elvarázsol a szöveg ereje. Az „esőjelenet” első (még angol nyelvű) szöveges színpadi megjelenítésére majdnem az *Indecent* legvégéig kell várni: ez lesz egyben *A bosszú istenéből* megjelenített epizódok közül a leghosszabb a mű során (noha Vogel meglehetősen lerövidíti és összesűríti a szövegét). A Holt Társulat történetének utolsó állomása ez: 1943-ban a lódzi gettó helyszínén a padlásterben titokban játszó színészekre a jelenet drámai csúcspontján törnek rá, hogy deportálják őket. A brutálisan félbeszakított „esőjelenet” azonban elkíséri a „végtelenül hosszú sorban” várakozó Holt Társulatot. A jelenetben kivetített helyszínleírás nyomasztó sötétségében az első váltást a szélirány megváltozása jelenti: a tábor füstje helyett a mezők illatát sodorja felénk. A leírás szövege itt egyértelműen az „esőjelenet” néhány perccel korábban elhangzó sorát⁴¹ idézi fel:

Egy elképzelhetetlenül hosszú sor
A füst és hamu szaga üli meg a levegőt
Aztán megváltozik a szélirány [...] *A társulat a mezei fű illatát érzi.* Lemml lehunyja a szemét. Kíván valamit. [...] Lelki szemei előtt... Rifkele és Manke kitörnek a sorból. Megmenekülnek.⁴²

A fikció, illúzió és képzelet szintjeit egymásra csúsztató szövegrész sűrű szövetében Rifkele és Manke már nem „csak” a *queer* lét szabad megélésének jelképeiként léteznek az *Indecent* világában: Lemml fohászával Vogel a túlélés szimbólumaivá avatja őket. (Ezt a jelenetet követi Asch és Rosen már elemzett dialógusa, nyomatékositva Vogelnek a kulturális túlélésre helyezett hangsúlyát: *A bosszú istene* – még ha angolul és szerzője által megtagadva is – fennmarad, túlélve az őt korábban éltető Holt Társulatot.)

⁴⁰ Uo., 10.

⁴¹ Vogel szövegváltozatában: „Manke: Olyan az illatod, akár a mezei fűé” (Uo., 71.)

⁴² Uo., 73–74, kiemelés tőlem – Gy. O.

Az „esőjelenet” zárja a művet, keretbe foglalva az előadást. A kivándorlásra készülő Ascht Lemml szelleme állítja meg. Találkozásuk révén Asch emlékezetében elevenedik meg újra a jelenet, a mű során először eredeti, jiddis nyelven. A tavaszi esőben felszabadultan, túlradó örömmel táncoló Rifkele és Manke alakja több, mint az előadás kezdetén már látott kép megidézése: a két nő szerelmi jelenete felemelő, felszabadító pillanat, mely ismét a színpadra vonja a Holt Társaságot, és szimbolikusan feloldja a haraggal elváló Asch és Lemml konfliktusát. Amit Vogel műve záróképében felmutat, az Joanna Mansbridge szavaival „hiányos öröm” a „teljes szenvedés” után⁴³ – ez a hiányos öröm azonban mégis ünnep: Rifkele és Manke tiszta szerelmének, Asch művészetének, a jiddis nyelvű színháznak és a zsidó kulturális továbbélésnek az örömnépe. A zárójelenet nyomatékosítja, hogy az *Indecent* szellemidézése nem pusztán egy már kuriózumnak számító szerző és műve iránti bogaras szenvedély megnyilatkozása, hanem dacos, transzgresszív gesztus, mely nem hajlandó Ascht és a szellemiségében 2017-ben (és 2023-ban)⁴⁴ is fájoan aktuális *A bosszú istenét* átadni az enyészetnek.

⁴³ MANSBRIDGE, „Gestures of Remembrance”, 494.

⁴⁴ Ennek a tanulmánynak a lezárásakor, 2023 januárjában a floridai Jacksonville egy rangos gimnáziuma, a Douglas Anderson School of the Arts tiltotta be Vogel művének iskolai produkcióját „a diákokból álló szereposztás és közönség számára helytelen szexuális dialógusokra” hivatkozva, noha az előadásban résztvevő diákok mind szülői engedéllyel rendelkeztek. A szülői és diákközösség e döntést kritizáló tagjai szerint az iskola vezetősége a 2022 októberében bevezetett, „Don’t Say Gay” néven elhíresült törvénytől tartva döntött így, mely határozott instrukciók nélkül korlátozza a szexuális és nemi identitásokkal kapcsolatos, „az életkornak nem megfelelő” iskolai diskussziót. A. A. CRISTI, „Paula Vogel’s INDECENT Canceled By Jacksonville School Board; Students Speak Out”, *BroadwayWorld*, 2023. jan. 6., hozzáférés: 2023.01.09., <https://www.broadwayworld.com/article/Paula-Vogels-INDECENT-Canceled-By-Jacksonville-School-Board-Students-Speak-Out-20230106>.