

ZSIDÓ DRÁMA, SZÍNHÁZ ÉS IDENTITÁS

Tézisek

A dráma és a színház kapcsolata minden korban és helyen szorosan összekapcsolódik az identitások történetével és alakulásával. 2001-ben magyarul is kiadott könyvében Erika Fischer-Lichte német teatrológus ennek alapján az identitások történeteként írta meg az európai dráma történetét (Fischer-Lichte 2001). Koncepciója szolgáltatta számomra a kiindulási pontot, felvetve a kérdést, hogy mennyire és hogyan alkalmazható modellje a zsidó színház és dráma, illetve az identitás kapcsolatának leírására. Ugyanis a zsidó dráma és színház története számos olyan új szempontot kínál, és számos olyan új kérdés megfogalmazására is készített, amelyek az egyetemes színház- és drámatörténettel kapcsolatban nem, vagy csak egyes esetekben merülnek fel. A zsidó kultúra egységes, ugyanakkor a diaszpóra miatt mégis eltérő sajátosságokkal rendelkező vonásai miatt jelentős eltérés mutatkozik például egy askenázi magyar és egy szefárd törökországi zsidó kultúrájában és identitásában, amelyet többek között az eltérő vallási-társadalmi kontextus és nyelv is megkülönböztet. De hasonlóan jelentős különbségeket találunk egy vallásos és egy vallástalan izraeli identitásában, és a helyzetet csak tovább árnyalják az olyan jelenségek, mint a nyugati (főleg francia és olasz kultúra) óriási hatása a 19. szefárd kultúrára és önazonosságra, vagy a conversók és a magyar zsidók kettős identitása közötti különbség. A conversók az inkvizíció elnyomása és halálos fenyegetettség közepette voltak kénytelenek kidolgozni egy olyan kettős identitást, amely a felszínen katolikus volt, titokban azonban a zsidó identitást próbálta fenntartani; majd az ibériai félszigetről elmenekülve szabadabb körülmények között újraépíteni. A magyarországi kettős identitás viszont egyfajta „társadalmi szerződés” keretein belül jött létre, amely a teljes, zsidóként való befogadást ígerte a magyarországi zsidóságnak, cserébe a nyelvi-kulturális asszimilációért, azaz a magyar és zsidó kettős identitás felvállalásáért.

A fent megfogalmazott különbségek azonban csak az egyik izgalmas kérdéskört jelölik ki a kutató számára, ha a Fischer-Lichte-i modellt a zsidó kontextuson belül szeretné alkalmazni. A további kérdéskörök pedig már olyan távlatokat nyitnak, amelyek eltávolodnak a modell alkalmazásától. Dolgozatomban így nemcsak azt vizsgáltam, hogy lehet-e, és ha igen, miként lehetséges leírni a zsidó színházat és drámát a zsidó identitás(ok) történeteként, de azt is, hogy egyáltalán miként fejlődhetett ki egy zsidó dráma és színház, dacára annak, hogy a zsidó

hagyomány és a színház a judaizmus és a hellenizmus eredendően ellentétes világnézeteiben gyökereznek. A zsidó vallás szempontjából teljesen elfogadhatatlan a görög politeista vallási gyakorlat – amely szoros kapcsolatban állt a görög színházzal – mint ahogyan az is, hogy a női szerepeket férfiak játszották. Maga a tragédia fogalma pedig eleve értelmezhetetlen a zsidó világkép kontextusában. A zsidó dráma és színház mégis megszületik, és nemcsak a világi zsidó kultúrában. Először a purim sajátos körülményei között találja meg kifejezési formáit, majd – ugyancsak kivételként, és különleges formában – de megjelenik a 17. századi amszterdami szefárd zsinagógákban is, és a 20. században a színház bizonyos határterületei az (ultra)ortodox közegeken belül is utat törnek. A zsidó vallás, hagyomány, történelem és identitás(ok) jellege tehát egy újabb vizsgálati lehetőséget kínál a zsidó dráma és színház történetének keretében, és ezen a ponton – elszakadva a Fischer-Lichte-i kiindulóponttól – a vallás és a világi kultúra valamint a vallásos és a világi önazonosság(ok) közötti kapcsolat és hatások elemzése lett munkám másodlagos csomópontja. Utoljára, de nem utolsósorban az így feltáruló határterületek érintkezési pontjai is új kérdéseket vetettek fel és lehetséges válaszok keresésére ösztönöztek.

A dolgozat fő témája azonban a zsidó színház és dráma valamint a zsidó identitás kapcsolatának vizsgálata volt. A zsidó dráma és színház a zsidó identitás változásainak bemutatásán és érzékeltetésén keresztül nemcsak a zsidó történelem, de a vallásos irányzatok, a vallásos életforma változásairól is képet kaphatunk – a *Mikve* ortodoxiája például a korok változásainak függvényében eltér a *Yentl* ortodoxiájától – és egyúttal azt is tapasztalhatjuk, hogy a hagyomány idegenkedése dacára a színház vagy legalábbis egyes színházszerű megnyilvánulások néha éppen a vallásos identitás megőrzésének eszközévé is válnak. Mindez annak a jól ismert ténynek a bizonyítéka, hogy a zsidó hagyomány képes integrálni külső kulturális hatásokat a halakha szabályainak megfelelően, annak példjaként, hogy hogyan lehet egy nemzet és egy egyén önmaga, de mégis integrált a környező társadalomban.

Dolgozatomat azzal kezdem, hogy három fogalom lesz munkám vezérmotívuma: zsidó dráma, zsidó színház és zsidó identitás. Ez a három fogalom szorosan összekapcsolódott és összefonódott a zsidó művelődéstörténet évszázadai, sőt, évezredei során. Összefonódtak már akkor is, amikor a zsidó hagyomány a hellenizmus korában élesen elutasítja a színházat, mivel az számos ponton ellenkezik a halakhával, még pontosabban olyan tórai törvényekkel, mint a bálványimádás tilalma vagy annak tilalma, hogy férfiak női ruhát öltsenek és fordítva:

אָרור האַיש אַפּש יַעֲשֶׂה פֶּסֶל וּמַסֵּכָה תּוֹעֵבַת יְהוָה, מִעֲשֵׂה יָדָיו תִּרְשׁ וְשֵׁם בְּסֵתֶר.

(דברים תבוא כז טו)

Átkozott a férfi, ki készít faragott vagy öntött képet, az Örökkévalónak utálatát, mester kézművét és felállítja rejtekben. (Dvarim/Deut. 27, 15 IMIT)

לֹא-יִהְיֶה כָּל־גִּבּוֹר עַל-אִשָּׁה, וְלֹא-יִלְבָּשׁ גִּבּוֹר שְׂמֹלֶת אִשָּׁה: כִּי תוֹעֵבַת יְהוָה אֲלֵהֶּיךָ, כָּל-עֲשֵׂה אֱלֹהִים

(דברים תצה בכ ה)

Ne legyen férfi holmija nőn és ne öltse fel férfi nőnek ruháját, mert az Örökkévaló a te istened utálatá mindenki, a ki teszi ezeket. (Dvarim/Deut. 22:5, IMIT)

Ez esetben éppen a szigorú tiltás az identitás megőrzésének eszköze. Azt a gondolatot, mely szerint a színház veszélyes az erkölcsökre és identitásra, nemcsak a zsidó hagyomány fogalmazza meg. A 18. századi francia filozófus, Jean-Jacques Rousseau D’Alembert-nek írt levelében 1758-ban azzal utasítja el az enciklopédisták javaslatát, hogy a kálvinista Genfben is épüljön színház, hogy az veszélyes és megsemmisítő erővel bírna a genfiak identitására. Rousseau veszélyesnek tartja azt is, hogy a színházban a nők és férfiak együtt szórakoznak, miként a zsidó halakha is szigorúan ügyel a nemek elválasztására, a *mechica* szabályán keresztül. Ennek ellenére a késő ókorban is volt egy olyan hellenizált réteg, amely a görög kultúra egyéb elemeivel együtt a színházi kultúrát adaptálta valamilyen formában. Ennek bizonyítéka például a római kori, Heródes által építetett caesereai amfiteátrum és néhány hellenizált zsidó szerző által írt dráma is. Az első ismert zsidó dráma is ebben az időszakban született. Az alexandriai Ezekielosztól, akinek mellékneve „a tragédiaíró” volt, ami arra utal, hogy több drámát is írhatott (Stemberger 2001: 55), csak az *Exagoge* (*Kivonulás*) című drámájának latin szövege maradt fent, az eredeti, görög szövege csak részletekben maradt. A darab témája egyértelműen zsidó, arról viszont nincs információnk, hogy, hogy olvasásra vagy előadásra szánta-e művét, és arról sincs, hogy zsidó közönség számára szánta-e. Ezekilosz és esetleg más zsidó drámaírók működése azonban nem változtat azon a tényen, hogy a színházat a vallási autoritások szigorúan tiltották. A rabbinikus szigor a késő ókorban és a középkorban is folytatódik, és a világi színház – ahogy a kereszténységben is – sokkal inkább a rítus ellenére, mintsem annak talaján fejlődött ki, noha a rítus minden kultúrában rendelkezik bizonyos színház-szerű elemekkel, illetve több ponton érintkeznek vele, bár más pszichológiai és közösségi igény hívja őket életre. A zsidó hagyomány szigorát jelzi, hogy jellemzően egyetlen sajátos kontextuson belül engedélyezi a színházat: a purim alkalmával,

amikor minden a feje tetejére áll, és ezért szabad, sőt, *micve* (vallásos kötelességből fakadó jó cselekedet) megtenni olyan dolgokat, amelyek máskor tiltottak.

A hagyomány keretein belül is megjelenik tehát a színház, ahogyan megjelenik a dráma is, amelynek jeleit először Jób könyvében fedezhetjük fel. Miközben ez első pillantásra ellentmondásnak tűnik, a zsidó kultúra és hagyomány ismeretében korántsem az, sőt, nagyon is összefügg a zsidó hagyomány és a zsidó identitás lényegével. A hagyomány újrainterpretálása a hagyomány és a Tóra szellemében, de a változó világ körülményeit is figyelembe véve ugyanúgy kezdettől kódolt a hagyományban, azóta, hogy a nép a Sínai-hegyén megkapta az Írott és a Szóbeli Tant is. A judaizmus tehát a maga képére formálva és a maga módján integrál külső hatásokat. Purimkor teret enged a színháznak, miként Jób könyvében is megjelenhet a dráma hatása – nem elfeledkezve arról, hogy a görög tragédia zsidó kontextusban nem értelmezhető, mert az Örökkévaló mindenhatósága és igazságossága gyökeres ellentéte a görög tragédia világgépének, azaz az egymással különböző sikerrel vetélkedő, szeszélyes istenek, és a mögöttük ténykedő erők, a moirák kiszámíthatatlanságának, amely a tragédiák hőseit nyomorba és pusztulásba taszítja, anélkül, hogy bármiféle kárpótlásra számíthatnának. Ennek az alapvető különbségnek következtében a „zsidó tragédia” és „zsidó dráma” akkor tud csak létrejönni, amikor az európai dráma és színház is újraértelmezi az ókori fogalmakat.

A kora újkorban már nemcsak zsidó színházi kezdeményezésekkel és drámákkal találkozunk (mindenekelőtt Itáliában, ahol sajátos történelmi körülmények között, nem egyszer külső nyomásra vagy igényből jön létre), de a színház és a dráma egy ponton nem is az identitás elvesztésének veszélyét, hanem éppen megerősítésének, újratanulásának lehetőségét jelenti. Az amszterdami conversók könyvdrámái, illetve a zsidó hagyomány szellemiségének megfelelően csak dikcióra, monológokra épülő Rechuel Jesurun által írt *Diálogo dos montes* (*A hegyek párbeszéde*) zsinagógai előadása azt a célt szolgálják, hogy erősítsék a Spanyolországból és Portugáliából elmenekült conversók fogyatékos vallási ismereteit. A szefárd színházra ez a didaktikus szemlélet a későbbiekben is jellemző lesz. A 19. században a török birodalom és annak egykori területein élő szefárdok számára a színház a nyugatiasodás terjesztésének és egy modern szefárd identitás kifejlesztésének és kifejeződésének eszköze volt. Ez az identításalakzat egyrészt a modernitásba és a presztízskultúrának tartott nyugati kultúrába való belépés vágyát képviselte, másrészt annak lehetőségét, hogy az iszlám világon belül élő szefárd zsidó kisebbség a nyugati

presztízskultúra részévé válhat. A modern kori szefárd színház ennek megfelelően nem elsődlegesen az esztétikai, hanem hangsúlyosan a társadalmi és szociális vonatkozású didaktikus szempontokat tartotta szem előtt. Elsődlegesen a nyugati klasszikusok fordításait részesítette előnyben, az eredeti ladino drámák tematikáját pedig a zsidó történelem eseményei mellett kortárs zsidó vonatkozású történetek, valamint a nyugati eszméket terjesztő propagandisztikus darabok határozzák meg. A színházba járás és a színházi előadás a nyugati életformához való asszimiláció példája lesz az iszlám környezetben, a színházi előadás pedig részint a modernség, a nyugati kultúra terjesztésének eszköze, részint pedig – a zsidó hagyományhoz igazodva – gyakran jótékony célokat szolgált. Ezáltal a szefárd néző zsidó és modern, európaiasodott identitását is megerősíthette az iszlám környezetben, a nyugati presztízskultúra „helyi” fáklyavivőjeként.

A jiddis színház hasonlóképpen egy modern, *saját* zsidó identitást próbált kifejezni. A haszkala eszmeiségéből megszülető színház és dráma a jiddis kultúra fénykorában a modernitásban élő, világi műveltséggel rendelkező, de öntudatos askenázi zsidóság törekvésének példája volt egy saját jiddis nyelvű kultúra létrehozására. A jiddis színház atyja, Abraham Goldfaden Iaşiban alapította meg saját társulatát, amelynek sikere később Oroszországban és Lengyelországban további jiddis társulatok születését hozza magával. Goldfaden színháza szórakoztató színház, a kor divatos szórakoztató műfajainak és a hagyományos zsidó purimspilek ötvöződéséből jön létre, saját színdarabjai így úttörő jellegük és nem esztétikai értékeik miatt fontosak a jiddis és a zsidó színház történetében. Goldfaden megmutatja, hogy lehetséges zsidó színházat „csinálni”, és ez azt is lehetővé teszi, hogy később a jiddis művészszínházak is megkezdhessék tevékenységüket, hogy aztán a huszadik század elején An-Ski *Dybuk* című drámája kilépve a zsidó színház keretei közül már széleskörű művészi elismerésben részesüljön világszerte. A *Dybuk* a külvilág számára a hagyományos zsidó életforma autentikus lenyomata, egyúttal azonban már jelzi ennek az életformának a válságát is. A jiddis kultúra és színház azonban először az orosz pogromok, majd a soá áldozatául esik, Izrael földjén természetesen a modern héber nyelv szorította háttérbe, míg az Egyesült Államokban csak az egykori szülőföld, a szülők és nagyszülők szülőföldje iránti nosztalgia tartja fent egy ideig, majd a beszélők számának csökkenésével egyre inkább elszorvad ez a gazdag hagyomány. A 19. század végi nagymértékű oroszországi kivándorlás következményeként létrejövő New York-i jiddis színházi kultúra hatása azonban nemcsak a zsidó, de az amerikai színháztörténet és szórakoztatóipar szempontjából is jelentős. A jiddis színházat 1880-1914 között a nosztalgia, az eredeti közösségeikből kiszakított

egyének közösségteremtésének vágya és egy új, szabadabb zsidó identitás megszületése hívja életre. Mel Gordon színháztörténész Hutchins Hapgood kutatásait idézve jellemzi a helyzetet, aki szerint ekkortájt egy szegény zsidó férfi vagy lány tíz dolláros heti keresetéből ötöt színházra költött (*The Drama Review* 1980: 3). Kezdetben a közönség inkább az iskolázatlanabb rétegekből került ki, az előadások a szórakoztatásra és a közösségépítésre helyezték a hangsúlyt, a darabok alaphangja pedig általában szentimentális volt. Jacob Gordin működésével azonban egy új korszak veszi kezdetét. Gordin igyekezett integrálni a kor legmodernebb drámai irányzatait a jiddis drámába, főleg fordításokon keresztül. Saját darabjai közül a női *Lear királyként számon tartott Mirele Efros* (1898) volt a legkiemelkedőbb. A hanyatlás az ötvenes években veszi kezdetét, amikor csökkenni kezd a jiddisül beszélő közösségek száma, a nyelvet életben tartó haszid és más ultraortodox közösségek pedig nem érdeklődnek a színház iránt. Hatása azonban a mai napig él, mivel az amerikai színházra, filmművészetre jelentős hatást fejtettek ki a jiddis színházi háttérből érkező alkotók. Különösen igaz ez a musical műfajára, amely szinte az amerikai olvasztótégely jelképe is lehetne, és amelynek megszületésében – mint egy frissen formálódó műfaj létrehozásában – a jiddis háttérű zsidó alkotók jelentős szerepet játszottak.

A *haszkala*, a nyugati zsidó felvilágosodásnak a 18. században megkezdődő mozgalma, hívja létre a diaszpóra-beli többségi nyelvű zsidó színházat és a modern héber színházat is. A haszkala célja a zsidóság modernizálása volt, amely egyszerre jelentette a többségi nyelv és kultúra beható ismeretének elsajátítását, és egyrészt a zsidó kultúra és vallás, másrészt pedig a héber nyelv modernizálását. A zsidóság emancipációja a 19. században szerte Nyugat- és Közép-Európában magával hozza a nyelvi és kulturális asszimiláció gyors terjedését, és a zsidó alkotók megjelenését a többségi kultúrában. A zsidó színház és dráma fő, sőt, szinte kizárólagos kérdésköre az asszimiláció problematikája lesz. Néhány esetben még azt a pillanatot ragadja meg a dráma, amikor a külvilág csábítása és fenyegetése a szigorúan hagyományörző identitást fenyegeti, de a színpadon megjelenő zsidó karakterek a legtöbb drámában általában vagy a teljes asszimiláció gyötrő kérdéseivel szembesülnek, vagy már teljesen el is veszítették zsidó identitásukat. Magyarországon a nyelvi és kulturális asszimiláció folyamata a reformkorban veszi kezdetét. Ekkor születik meg a mőzeshitű magyar ideája, és ekkor, a reformkor, illetve a szabadságharc idején jelenik meg az első magyarul író nemzedék. A magyar zsidók nagy számban vettek részt a szabadságharcban – bár csak a szabadságharc utolsó napjaiban kapták meg a polgárjogot. Az 1867-es emancipációs törvény megszületésére egy optimista időszakban kerül sor, és a magyarországi

zsidóság nagy része a törvényileg garantált új, magyar zsidó identitását a legőszintébb elkötelezettséggel éli meg. A többségi társadalom és az elsődlegesen a neológ zsidó elit által támogatott magyarosodás következtében Magyarországon jiddis nyelvű színjátszásról és drámáról gyakorlatilag alig beszélhetünk, de zsidó színházra is csak egy-egy példát találunk. Az első zsidó színház az 1897-ben megnyílt óbudai Kisfaludy Színház volt, amely 1934-ig működött. A legrészletesebben dokumentált és feltárt Goldmark Színházat azonban 1939-ben a kényszer hozta létre. Az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE) művészakciójának keretén belül működő színház a zsidótörvények által a színpadról kiszorított zsidó művészeket juttatta munkához. A soát követően szinte lehetetlenné vált bármilyen zsidó színház létrehozása. Sok kiváló színész, rendező, író esett áldozatául a koncentrációs táborok, a gettók poklának, a munkaszolgálatnak, az éhezésnek vagy a nyilasok által végrehajtott pogromoknak. Ugyanakkor a szocializmus évtizedeiben csak szűk hitközségi kereteken belül működhetett zsidó élet, az itteni vallásgyakorlaton kívül a zsidó identitás minden megnyilvánulását tiltotta és gyanakvással szemlélte, a soá áldozatairól is általában mint csak a „fasizmus áldozatairól” lehetett írni. A színpadon pedig a holokauszt is csak ritkán jelent meg, először két musical, az *Egy szerelem három éjszakája* és a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* foglalkozott nyíltabban a soával. A rendszerváltás utáni években kibontakozó zsidó kulturális reneszánsznak köszönhetően több zsidó színjátszó társulat, alternatív műhely, csoport jött létre. Ilyen volt például a majd tíz évig működő, Vajda Róbert és Schönberger Ádám nevéhez köthető Budapesti Zsidó Színház – Salto Mor(t)ale Társulat. A legjelentősebb társulat azonban az egyre nagyobb elismertségnek örvendő Gólem Színház, amit 1999-ben Borgula András hozott létre.

A magyarországi zsidó színjátszás kapcsán nem feledkezhetünk el a szórakoztató színház egy speciális és népszerű területéről, a kabaréről sem, amelynek Magyarországon nemcsak nagy hagyományai vannak, de a berlini, a bécsi vagy a párizsi kabarétól eltérő markáns és egyedi arca is, és ezt az arculatot nem kis részben a zsidó kultúra is formálta. Kosztolányi Dezső „A kabaré” című írásában 1922-ben így ír a magyar kabaréről:

A mi kabarénk nem mont-martre-i diákcsapszékek friss szellemességét és bájos kajánságát szólogatja, mint a párizsi, nem véres, nem halálos, nem idegesigázó, mint a berlini, nem tüntet idéttlen, kispolgári léhaságával, mint a bécsi. Kezdetől fogva igényesebb volt, fényesebb és kényesebb, irodalmibb mindegyiknél. Egy kis nép szellemi fényűzésével rendeztük be. Alig van kitűnő írónk, kinek neve ne szerepelt

volna műsorán, s ezt ne tekintette volna megtiszteltetésnek, mert nem szállt le hozzá, hanem magához emelte. (Kosztolányi 2. 1978: 778)

1918/19-ig például harminc kabaré működött csak Budapesten, és a legismertebb szerzők között találhatjuk Kertész Mihály, Harsányi Zsolt, Molnár Ferenc, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Szép Ernő, Heltai Jenő vagy Móricz Zsigmond nevét. A színházi élet margóján létező kabaré elsődlegesen a pesti kispolgárság és középpolgárság világát ábrázolja, bár a nagypolgárság és az arisztokrácia is megjelenik benne időnként. A főszereplők azonban zömében az előző két rétegből kerülnek ki, színterei általában a polgári lakás, a kávéház, a hivatal, az ügyvédi iroda, esetleg az orvosi rendelő. Az esendő, gyakran kétbalkezes, máskor a mindennapok útvesztőjében ügyeskedéssel boldoguló, de szinte mindig szeretetre méltó karakterek, azaz hivatalnokok, ügyvédek, újságírók, polgárasszonyok és cselédnányok világa a pesti zsidó polgárság közege volt. Így a szerzők egy általuk jól ismert világ karaktereit állították színpadra, és beemelik a színpadi nyelvbe a mindennapok nyelvhasználatát, az argót és a Biblia óta a zsidó elbeszéléseket jellemző narrációs technikát, valamint a jellegzetes – néha keserű, máskor csipkelődő, de soha nem bántó – zsidó humort és öniróniát. A teljesség igénye nélkül olyan szerzők neve fémjelezi ezt a műfajt, mint Nagy Endre, Békeffy László vagy Vadnai László, Hacsek és Sajó alakjának megteremtője, Kellér Dezső és Nóti Károly, az egyik legnagyobb magyar filmsiker, a *Hyppolit a lakáj* forgatókönyvírója is. Nóti később Hollywoodban is dolgozott, ahogy az említett Kertész Mihály is, akiknek köszönhetően a pesti kabaré a hollywoodi filmekre is nagy hatást gyakorolt, miként Efraim Kishonon keresztül az izraeli színházra és filmekre is.

A közép-európai és ezen belül a magyarországi zsidó dráma és színház érzékeli a hagyományos zsidó életforma kereteit szétfeszítő külső hatások erejét, amelynek következtében ez az életforma szétbomlik. Szomoró Dezső a *Péntek este* című drámájában egy szerelmen keresztül mutatja be ezt a folyamatot, amely kiszakítja közösségéből a rabbi fiatal feleségét, és a csábító egy ifjú arisztokrata személyében jelenik meg. A többségi társadalom előkelő rétegének életformája vonzza mágnesként Bródy drámájának címszereplőjét, Tímár Lizát is a *Tímár Liza házassága* című darabjában. Pap Károly a *Leviát György* lapjain már azt a pillanatot ragadja meg, amikor az első világháború hatására megrendül az asszimilációba vetett hit, míg egy másik Bródy-dráma, a *Lyon Lea* azt mutatja be, hogy a háború brutalitása miként rombolja szét egy zsidó közösség szellemiségét, és hogy hogyan rendeznek meg a diaszpóra zsidó identitásának békeszerető alapjai. A soát követően a

holokauszt kataklizmájának tapasztalata arra készíti a szerzőket, hogy újragondolják a zsidó identitás megélésének lehetőségeit az elszennvedett trauma után. Simon Tamás egy meglepő, és a zsidó kultúrából addig hiányzó mítosz, Don Juan mítoszának beemelásával próbál válaszokat találni. *A zsidó Don Juan címszereplője* egy nem-zsidó identitás magára öltésével próbál szabadulni a zsidó lét külvilág általi determináltságából. Turán Róbert a *Szívzsidó* című drámában pedig Szomory Dezső tragikus életútján keresztül mutatja be azoknak a magyar zsidó generációknak a tragédiáját, amelyek az emancipáció ígéréseben nőttek fel a századfordulón, és amelyektől egy ponton, mindössze néhány évtizeddel később már brutálisan megtagadták nemcsak az asszimilációhoz, de az egyéni létükhöz való jogot is.

Az amerikai zsidó identitást a polgári egyenlőség, a részleges diszkrimináció és az amerikai társadalmat általában jellemző erős csoportidentitások és az ebből következő szegregációs modellek alakították. A törvény előtti egyenlőséget a szövetségi Alkotmány garantálta, ugyanakkor bizonyos pályák a zsidók számára hosszú ideig elérhetetlenek voltak, mint például a leghíresebb magánegyetemek tanári, kutatói pozíciói. Ugyanakkor más területeken – a művészeti, kulturális életben, a szórakoztatóiparban – az érvényesülési lehetőségek gyakran nemcsak hogy meghaladták az európai mértéket, de soha nem látott lehetőséget biztosítottak, hogy zsidó művészek bekapcsolódhassanak, és a többi, az angolszász protestáns elitből kiszorult csoport tagjaival együtt nagy létszámban részt vehessenek olyan új műfajok formálásában, mint a filmművészet vagy a musical. Az amerikai társadalom egyik alapját képező csoportidentitás pedig lehetőséget adott az amerikai zsidó identitás megélésére. Az „amerikai” életideál, az „amerikai álm” elérése ugyanakkor sokszor csak az asszimiláción vagy a vallásos életforma redukálásán keresztül volt elérhető, ez azonban általában inkább belső, mintsem külső kényszerből fakadt. Az amerikai zsidó dráma fő témája ennek következtében az amerikai életideál iránti vágy és az identitás konfliktusa. A szereplők – a részleges vagy teljes asszimiláció – valamelyik pontján állnak, vagy küzdenek identitásuk elvesztése ellen vagy már el is veszítették.

Az első amerikai zsidó alkotók és előadók a 19. század közepétől jelen vannak az amerikai színház minden területén. A drámaíró David Belasco, vagy olyan színházi szakemberek, mint Charles Frohman, Marc Klaw, Abe Erlanger és a Shubert-fivérek hatalmas szerepet játszottak az amerikai nemzeti színjátszás létrehozásában. Hozzájárulásuk az amerikai színházhoz olyan mértékű, hogy Tyrone Guthrie angol rendező egy bon mot-ban úgy fogalmazott, hogy ha a zsidókat kivonnánk az amerikai színházból, akkor az „[it]would collapse about next

Thursday” [„körülbelül jövő csütörtökön összeomlana”] (Schiff 2004: 13). A zsidó alkotók nemcsak a kezdeteknél vagy a Broadway sikereiben játszottak fontos szerepet, hanem miként a Beck-Malina házaspár példája is mutatja, a hatvanas évek ellenkulturális forradalmában és az off-Broadway színházi élet előretörésében is. A zsidó témák, a zsidó identitás színpadra állításának fontossága már a huszadik század első évtizedeiben megfogalmazódik, de csak néhány évtizeddel később, az amerikai drámairodalom és drámai nyelv megerősödésével párhuzamosan jelennek meg azok az angolul alkotó szerzők is, akik magas esztétikai színvonalon képesek megfogalmazni a zsidó identitás témáit, azaz a zsidó identitás megélésének lehetőségeit a kortárs amerikai társadalomban. A legjelentősebbek – Arthur Miller, Alfred Uhry, Donald Margulies, Tony Kushner, Wendy Wasserstein – az amerikai zsidó társadalom legkülönbözőbb rétegeinek bemutatásán keresztül érzékeltetik nemcsak a zsidó identitás kérdéseit, hanem az amerikai zsidó társadalom tagozódását is kispolgárságtól a felső középosztályig. Például Alfred Uhry, *Miss Daisy sofőrje* című darabjának felső középosztálybeli szereplői mellett Arthur Miller *Az ügynök halála* és *Üvegcserepek* című darabjainak kispolgári vagy középosztálybeli karakterei vagy Donald Marguelis drámáinak (*A Loman család piknikje*, *A minta-lakás*, *Mi a baj ezzel a képpel?*) kispolgári és középpolgári szereplői, ha nem is nyújtanak teljes képet az amerikai zsidóság sokszínűségéről, de mégis széles spektrumot kínálnak. Szinte minden esetben asszimilált – legtöbbször vallásos identitásuktól is teljesen eltávolodott vagy éppen eltávolodóban lévő karakterekkel találkozunk, akik két világ között igyekeznek magukat és helyüket megtalálni.

Az amerikai zsidó dráma tehát szintén az asszimiláció kérdéseivel küszködik, de az eltérő történelmi tapasztalat függvényében. Az amerikai zsidó identitást nem a véres üldöztetések, és nem a soá tapasztalata, hanem a társadalmi érvényesülés, az amerikai WASP-elit társadalmába való befogadás vágya befolyásolja. Alfred Uhry a *Miss Daisy sofőrjében* egy olyan családot mutat be, amely még nem hagyta el zsidóságát, de már annak határán él, míg Arthur Miller drámája, *Az ügynök halála*, már egy identitását veszített zsidó család életét és kudarcait állítja színpadra. A család nem talált magának új identitást, a vágyott WASP és az elhagyott zsidó világ között vergődik, elhagyva gyökereit, amely megvédhette volna őket kudarccal teli életük teljes kiüresedésétől. Azzal, hogy a családot nem nyíltan és kifejezetten zsidóként mutatja be, Miller egyúttal egyetemesíti is az asszimiláció problematikáját, azt sugallva, hogy az identitás elvesztését bármely csoport tagjai megszenvedhetik.

A zenés színház azonban más képet mutat. A 19. századi opera a sajátos műfaji követelmények és toposzok miatt még öntudatos, hitükért a halált is vállaló zsidó *hősöket* állít a színpadra – nem véletlen, hogy egy opera, Halévy *A zsidónő* című operája lesz az első színpadi alkotás, amelyben a judaizmus értékként jelenik meg.

A zsidónő című operáját, helyét a 19. századi francia társadalomtörténetben és zenetörténetben és korabeli recepcióját vizsgálja Diana R. Hallmann a Kentucky-i Egyetem muzikológusa 2002-ben megjelent monográfiájában (Hallman: 2002). A részletes és átfogó munkában Hallmann bemutatja az opera keletkezését, az alkotói folyamatot, a Halévy-család mikrotörténetét a francia zsidóság makrotörténelmében, a zsidó-keresztény kapcsolatok ábrázolását az operában, és Eleazar, illetve Rachel (tehát az opera két zsidó főszereplőjének) alakját mint irodalmi és színpadi sztereotípiákat. Végül a korszak francia zsidóságának identitását vizsgálja, a 19. század közepének politikai-ideológiai forrongásainak tükrében. Ezt az időszakot a francia politikában a monarchia hívei és a köztársaságpártiak közötti harc, a katolikus, a baloldali és a liberális ideológia ellentétei uralták, és ezek az ideológiai harcok a zsidó önképet is jelentősen formálták. Hallmann szinte teljes körű elemzésében azonban nem veszi figyelembe a – főleg olasz – operai és romantikus drámairodalmi párhuzamokat, holott különösen Eleazar alakjának megértéséhez fontosak lennének. Könyvének alapgondolata, hogy *A zsidónő* alapvetően az egyház hatalmát és általában a vallás befolyását kritizálja, beleértve Voltaire és általában a francia felvilágosodás judaizmussal szembeni éles kritikáját. A francia felvilágosodás, amely az emberiség egyetemességét hirdette, felsőbbrendűségi tudatot, elkülönülést látott a judaizmusban, és emiatt különösen élénk kritikával illette, gyakorlatilag csak Rousseau kivételével. Hallman ugyanakkor rámutat, hogy például Montesquieu vagy Grégoire abbé a zsidók „hibáiért” nem magukat a zsidókat, hanem az őket körülvevő környezetet tették felelőssé (Hallman 2002: 7).

A Halévy család a francia forradalom alatt asszimilálódott zsidó családok egyike volt, és a Halévy-fivérek a katolikus és monarchia-párti zsidóellenesség közegében francia értelmiség mellett találják magukat, amely éles egyház- és vallásellenes kritikát fogalmaz meg a felvilágosodás szellemében, így maga sem mentes a zsidóellenes előítéletektől, ha azokat más kontextusban is fogalmazza meg. Politikai óvatosságukat és eszményeiket ez a helyzet határozza meg: csodálták Napóleont, de szimpatizáltak Saint-Simon szocialista ideáival is, és ha távolságtartóan is, de támogatták az 1830-as júliusi forradalmat (Hallman 2002: 19, 53). Identitásuk a felvilágosodás eszméin nyugszik, és a zsidó/keresztény vallású francia polgár

ideáljának, azaz a francia *citoyen* eszméjének jegyében fogant. *A zsidónő* jelentőségét a szakirodalom általában abban látja, hogy az asszimilálódó francia zsidóság önképét fogalmazza meg. Ennek az önképnek egyik nyelvi kifejezési formája, hogy szakít a *juif/juive* kifejezés használatával és helyette a magukat felvilágosultnak tekintő és reformok iránt elkötelezett zsidók inkább az *izraelita* szót használták. Ezzel szemben Eleazar az általuk elutasított középkori *zsidót* testesíti meg. Az opera így a francia zsidók asszimiláns identitását közvetíti, de annak konfliktusait is megfogalmazza. Azonban sem Hallmann, sem a szakirodalom nem hangsúlyoz egy fontos fejleményt, azaz azt a tényt, *A zsidónő*vel először jelenik meg a zsidó vallás értéként a színpadon, és először közvetíti egy zsidó szerző nem zsidó színpadon egy büszke zsidó önazonosságot. Ezen a ponton túllép az asszimiláns-hagyományörző opposíció, egyszerűen annyit fogalmaz meg, hogy a judaizmus érték. A zsidó identitás megőrzése – még a halál árán is, miként Rachel teszi – így általában egyenrangú minden más identitással. Az opera sikere a nem zsidó közönség előtt így különös jelentőséggel bír, hiszen először szembesülhettek egy autentikus és büszkén vállalt zsidó identitással.

Goldmark Károly *Sába királynője* című operája pedig egy ismert bibliai történet feldolgozásán keresztül a bölcs uralkodó típusát megtestesítő Ferenc József előtt is tiszteleg, akinek birodalmában a zsidók hasonló nyugalmat és aranykort érhetnek meg, mint Salamon országában, egy olyan kort amelyben zsidóságukat szabadon megélhetik. *A Sába királynője* ennek fényében nemcsak a bibliai történetet meséli el, de azt újraértelmezve egy olyan világot ábrázol, amely egységes értékrendszert ígér, és egy olyan identitást kínál, amely lehetővé teszi, hogy bárki jó polgárrá váljon. A Monarchia zsidósága azámára 1870-es évek elején az új zsidó identitás nemcsak megélhetőnek, de megoldásnak is tűnik a múlt terheire. A szembenézés Salamon udvarával megnyugvást kelt a nézőben, és zsidóként annak a megerősítését is, hogy új aranykor részese. Az identitást fenyegető erő, aki/ami az Örökkévaló és egy állandó értékrend elhagyására készlet, csak egy külső erő, egy csábító, démonikus figura lehet, akitől azonban megóv a bölcs uralkodó, a hagyomány, és mindenekfelett az Örökkévaló. Egy olyan, rövid időszak tükrét látjuk, amikor a zsidók jelentős része számára a határátlépés, azaz egy új identitás nem fenyegető veszélyként, kataklizmaként, hanem lehetőségként jelentkezett, olyan lehetőségként, ami biztonságot és megnyugvást nyújt. Míg a királynő (vagy például a cári Oroszország) állandó jelenlétével, manipulációival, kiszámíthatatlan szeszélyeivel nyomasztó fenyegetésként tornyosul alattvalói, akár más államok polgárai fölé, addig Salamon és Ferenc József nem folynak bele polgárai életébe,

csak ha a polgárok érdeke úgy kívánja, és akkor is csak a szükséges mértékben – igazsággal és jóindulattal.

Az operaszínpadon tehát már a 19. században megjelentek a zsidó hősök és a zsidó identitás kérdése. Zsidó operettel és balettel viszont a huszadik századig nem találkozunk. A zsidó operett hiányát valószínűleg szintén a műfaj jellege magyarázhatja, a balett hiányát pedig az, hogy a zsidó táncművészet viszonylag későn, a huszadik században, és akkor is jobbra Izraelben kezdi a saját, zsidó jellegét megtalálni és kifejleszteni. Az operett esetében különösen érdekesnek tűnik a zsidó tematika hiánya, tekintettel arra, hogy az operett műfaja a 19. század végén és a 20. század elején, az osztrák-magyar operetté a Monarchia korában éli virágkorát, nagyjából abban az időszakban, amikor a *Sába királynője* is megszületett. Egyfelől csábítónak tűnhet tehát a gondolat, hogy igenis van nyoma az operettekben zsidó (ön)reprezentációnak, másfelől viszont az operett fő sajátossága, a szórakoztatás primátusa miatt bármilyen szociológiai dimenzió csak burkoltan jelenhetett meg, így a zsidó identitás kérdései is. Az is valószínű, hogy a zsidók emancipációjának és befogadásának kérdését egy Kálmán Imre akár az első világháború után is lezárt kérdésnek tekinthette Annyi bizonyosan állítható, hogy az operettekben a zsidó önreprezentáció bármilyen formája legfeljebb csak marginálisan jelenik meg, és ennek oka a szerzők vagy az operett jellemző világképe éppúgy lehetett, mint egyszerű érdektelenségük a kérdés iránt. A kortárs magyar operettirodalom egyik legsikeresebb alkotása azonban egy klezmeroperett, a klezmer, az operett (és részben a musical) határán álló *Menyasszonytánc*, Jávorai Ferenc Fegyva, Kállai István és Miklós Tibor alkotása. A darab a magyar zsidó identitás megéléséről szól egy duplán kisebbségi környezetben, Erdélyben, a huszadik század húszas éveiben. Az operett a megszokottnál bátrabban kezeli az antiszemitizmus, és a vallási, nemzetiségi feszültségek kérdését, de a műfaji követelményeknek megfelelően talál rá megoldást. A darab felkínálja az identitással, legalábbis az identitás egy részével kapcsolatban a választás lehetőségét, de arra is figyelmeztet, hogy bizonyos történelmi helyzetekben az identitás másoktól is függ. A darab főszereplője, Rózsi nem lesz más ember egyik napról a másikra, egy téves információ alapján a közösség mégis kivetí. Az információ tartalma, azaz Rózsi zsidósága, környezete szemében bűnnek bizonyul, a zsidó Rózsit csak a tanító fogadja el, és hosszas vívódás után szerelme, András, és annak apja. A szerencsés végkifejletet csak az biztosítja, hogy Rózsiról kiderül, mégsem zsidó. A fináléban a pap és a jegyző azon sajnálkoznak, hogy Rózsi számára milyen rémes lehetett az elmúlt időszak, azaz az az idő, amit zsidóként töltött, miközben a pap (a rabbi barátjaként) a darab egyik rezonőrének tekinthető. Az a tény, hogy számára is ijesztő a

zsidó identitás, arra figyelmeztet, hogy a boldog vég nem lehet teljes, vagy éppen illúzió. A zsidó kocsmáros, Herskovics zárószavai így nyugtalanító érzést hagyhatnak a nézőben: „Tudják, mi a rémes? Hogy maguk olyan rémesnek tartják, hogy egy ideig hozzánk tartozott. Bár mindenki megpróbálná... csak két hétig...”. Herskovics szavaiban azért mégis felcsillan a remény, annak a reménye, hogy a személyes tapasztalás, az empátia képes az előítéleteket felülmúlni. A *Menyasszonytánc* így ezen a szinten is követi az operettek műfaji követelményeit, és ha a műfaj születéséhez képes viszonylag későn is, de beemeli a zsidó tematikát is az operett műfajába.

A balett műfaját dolgozatomban szintén egy kortárs magyar alkotás, Jávorai Ferenc Fegyver-Turán Róbert-Juhos István *Purim* című táncjátéka képviseli. Eszter királyné és a kiirtás veszélyétől megmenekülő zsidó közösség története az antiszemitizmus elleni küzdelem mellett a remény és az önazonosság megőrzésének fontosságát és lehetőségét hangsúlyozza. Eszter könyve a stejtl napjaival keveredik, ezzel kortalanná, kortól és időtől függetlenné téve az üldöztetés és a csodás megmenekülés, a helytállás és az Örökkévaló igazságosságának történetét. A szöveggönyv néhány ponton eltér a bibliai történettől; a balettben már Hámán terve előtt is sor kerül pogromokra, ez adja meg a magyarázatot arra, hogy Mordekháj miért tiltja meg Eszternek, hogy elárulja valódi származását (Eszter 2,10). A másik fontos eltérés, hogy a Biblia nem részletezi a sorsvetés jelenetét, és így Hámán manipulációja sem szerepel benne. A pogromok beiktatása a történetbe hangsúlyozza a zsidóüldözések történelmen végigívelő tragikus tapasztalatát, különös tekintettel a 19-20. századi tragédiákra, Hámán manipulációja pedig az elkövetők felelősségét domborítja ki. Mivel Hámán befolyásolja a sorsvetést, a felelősséget a legkisebb mértékben sem háríthatja át a körülményekre vagy bármilyen más, külső hatalomra. A Hámánok gonosz cselekedeteiket mindig saját önszántukból követik el, motivációjuk különbözhet, lehet kapzsiság, vagy más, de döntésük az övék. Minden egyén felelős a tetteiért, Hámán a gonoszságáért, Eszter a helytállásáért, és mindkettőjüknek van lehetőségük a választásra. Eszter (és egy fontos ponton Mordechai) választása a zsidó identitás választásáról is szól. Hasonlóan Rachelhez és Eleazarhoz, *A zsidónő* két főszereplőjéhez, Mordechai azon a bizonyos ponton nem hajolhat meg Hámán előtt, ha önmaga akar maradni, Eszternek pedig ugyanezért kell közbenjárnia és felfednie kilétét. A tét nemcsak a zsidó identitás felvállalása, hanem saját maguk felvállalása is, mivel ha valaki csak a legnagyobb titokban vallhatja meg hitét és valódi érzéseit, akkor önmagát kénytelen elrejtetni.

A szinte elenyészően csekély számú zsidó operával, operettel és balettel ellentétben több zsidó témájú musicallel találkozhatunk, amit a műfaj relatív fiatal kora és születésének körülményei magyaráznak. A musical műfaja az Egyesült Államokban alakult ki, és ennek következtében mint „az” amerikai műfaj az amerikai identitás kulturális kifejezésének egyik legfontosabb műfajává vált. Az új amerikai zenei nyelv és a musical műfaj megteremtői közül többen orosz, német és osztrák-magyar zsidó gyökerekkel rendelkeznek: mint például George és Ira Gershwin, Oscar Hammerstein, Richard Rogers, Lorenz Hart, Jerome Kern és Frederick Loewe is, és többen jól ismerik az európai zenés színház hagyományait. Ezek a zsidó szerzők az európai zenét és színházat, a zsidó liturgikus zenét, a klezmert, a jiddis színház nyelvét anyanyelvükként ismerik, és vegyítik az afroamerikai zenei irányzatokkal, az amerikai-angolszás zenei és színházi hagyományokkal és egyéb hatásokkal. Az újonnan formálódó műfaj kialakításában így ezek a zsidó alkotók már a kezdeteknél jelentős részt vállaltak. A második világháborút követően, a hatvanas évektől kezdve pedig az ellenkultúra műfajai, különösen a rock-, majd a popzene hatnak a musicalre, és ezzel párhuzamosan olyan témák is megjelennek, amelyek addig nem nyerhettek polgárjogot a szórakoztató zenés színházban, mint a kisebbségek helyzete vagy a polgárjogi mozgalmak törekvései; amely kulturális fejleményekben szintén számos zsidó alkotót találunk.

Az amerikai musical kialakulásában mindazok a társadalmi csoportok részt vettek, amelyek a WASP-többség Amerikájában a politikai hatalomból a 20. század közepéig ki voltak szorulva, ellenben a kultúra és a szórakoztatóipar létrehozásában és formálásában vezető szerephez juthattak, mivel eltérően Európától – ahol a kultúrában a politikának és a politikai elithez tartozó csoportoknak nagy szerepük volt – az Egyesült Államokban ez a terület szinte kizárólag magánszemélyek vagy alapítványok anyagi támogatására támaszkodik. A musical műfajának születése egybeesett a jiddis színház virágkorával és a nagy oroszországi zsidó kivándorlásokkal. A jiddis színház a közösségi érzést és az egykori szülőföldi iránti nosztalgiát elégítette ki, és ebből fakadó népszerűsége számos alkotónak adott lehetőséget a kibontakozásra, amelynek következtében a jiddis színház felől érkező szerzők és színészek könnyen megtalálták helyük a formálódó új műfajban. Az 1960-as évektől kezdődően, amikor a soá után felnövő új generáció érdeklődni kezd szülei, nagyszülei egykori szülőföldje, hagyományai iránt, számos részben vagy teljes egészében zsidó témájú musicalt mutatnak be, illetve több zsidó karakter is megjelenik nem specifikusan zsidó tematikájú darabokban is. A zsidó témát feldolgozó musicalek egy része, mint például a *Hegedűs a háztetőn* egyértelműen a nosztalgia jegyében fogant, mások – mint például a *Yentl* – kicsit kritikusabban, de

ugyanilyen egyértelműen nosztalgikusan viszonyulnak a zsidó hagyományhoz, és olyan pillanatok mutatnak be, amikor ezt a hagyományt már valamilyen kihívás éri a modern világ részéről. Magyarországon az első magyar musical bemutatása egybeesik a rockzene által fémjelzett ellenkultúra magyarországi népszerűsödésével. A *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* azonban nemcsak egy szabadabb világ hangulatát, az amerikai életérzést hozza be a színpadra, lehetőséget adva ezzel a nézőknek saját, a „létező” szocializmus elleni lázadásuk kifejezésére, de „lázadozó” darabként először jeleníti meg nyíltan magyar színpadon a soá túlélőinek poszttraumatikus szenvedéseit, amelyekkel a társadalom nem nézett szembe, ahogyan magával a holokauszt egészével sem.

A héber reneszánsz a jiddis reneszánszsal párhuzamosan kezd kifejlődni Oroszországban, majd súlypontja természetesen a Szentföldre tevődik át. Ezt jelképezi a héber nemzeti színház a Habima története is, amely Oroszországban alakul, és társulata a húszas években alijázik, telepedik át az akkori angol mandátumi Palesztinába. Héber nyelvű színtársulatok létrehozására már korábban is történtek kísérletek, de egészen 1917-ig kellett várni egy sikeres héber társulat megalakulására (Abramson 1979: 33). Ekkor alakul meg Moszkvában a Héber Stúdió, amely felett nem kisebb személyiség vállal védnökséget, mint a modern színházművészet egyik legnagyobb hatású személyisége, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, akit fellelkesít egy héber nyelvű színház lehetősége. A Habima (A Színpad) néven ismertté váló nemzeti színtársulat, amely 1958-tól Izraelben a nemzeti színház státuszát is elnyeri, nemcsak a közönség, de saját zsidó nemzeti identitásának a formálója is. Az alapító, Nachum Zemach egy leendő, a Szentföldön állandó játszóhellyel rendelkező színházban gondolkodott, amely héber darabokat játszik. Annak érdekében, hogy egy olyan társulatot hozzon léte, amely művészileg magas színvonalú, de egyúttal a modern héber kultúra zászlóvivőjének szerepére is alkalmas, jelentős közösségformáló munkát is végzett. Személyesen finanszírozta a színészek képzését, és Sztanyiszlavszkij tanácsait kérte, aki az örmény Jevgenyij Vakhtangovot bízta meg, hogy a társulattal dolgozzon. A kezdeményezés azonban elsőre nem kecsegtetett sikerrel. A stúdió megalakulását egyrészt az orosz zsidó kommunisták gyanakvása kísérte, akik a hébert „klerikális és nacionalista nyelvnek” látták (Rozik 2013: 187), másrészt az a tény, hogy kevesen értették a hébert. Ennek ellenére már 1918-ban az első, szefárd héber dialektust követő előadást, An-Ski *Dybukját* nagy sikerrel és lelkesedéssel fogadta nemcsak a zsidó, de a nem zsidó értelmiség is, többek között Gorkij, aki több előadást is megnézett.

A Habima a húszas években kezdi meg szentföldi működését, ahol már szintén léteznek kisebb társulatok. Az új zsidó identitás, amely igyekszik a *galutot*, a száműzetés diaszpóráját minden értelemben a háta mögött hagyni, a földeken dolgozó, európai és zsidó műveltséggel egyaránt rendelkező harcos szabra ideálja, aki lehet vallástalan és vallásos is, bár semmi esetre sem a galuti vallásosság értelmében. Az izraeli színház célja kezdetben ennek az ideálnak a megjelenítése a színpadon és ezáltal erősítése a bevándorlóknak. Egyúttal a szefárd színházhoz hasonlóan jelentős didaktikus szerepet is betölt a cionizmus eszméjének, az izraeli identitásnak és a héber nyelvnek a közvetítésével.

Mint minden formálódó nemzet esetében, az izraeli alkotók is ekkor próbálják műalkotássá formálni az izraeli identitást, aminek a színház az egyik elsődleges közege. Az első ereci drámák túlnyomórészt társadalmi drámák, erősen didaktikusak, párhuzamban a zsidó irodalom történetének számos újításával, fő céljuk az izraeli identitás megerősítése és közvetítése. Különösen igaz ez az állam megalakulása utáni első évekre. A darabok stílusa sokban emlékeztet az akkori kommunista tömbben uralkodó szocialista realizmushoz, azonban egy lényeges ponton el is tér. A szocialista realizmus internacionalista osztályharcos ideológiájával szemben a mandátumi Palesztinában, majd Izraelben a nemzeti romantika és a szocialista realizmus egy sajátos keveréke fejlődik ki domináns művészi irányatként, amelyet a szabre nemzedékek teljesen sajátjuknak éreznek. Társadalmi elfogadottsága megkérdőjelezhetetlen, mivel maga a társadalmi elvárás hozta létre, éles ellentétben a szocialista realizmussal, amellyel Közép- és Kelet-Európa népei soha sem voltak képesek vagy képesek azonosulni. A sajátos és eklektikus irányzat mögött álló uralkodó ideológia természetesen a cionizmus, annak országépítő-nemzetépítő, idealista ethosza. A szerzők túlnyomórészt askenázi háttérből érkeznek, és különösen orosz-lengyel, esetleg német gyökerekkel rendelkeznek. A darabok többsége a szabrék mindennapjairól szól, a kibbucok, a szabrék életéről, a negyvenes-ötvenes évektől pedig megjelenik a függetlenségi háború, a háborúban harcoló katonák mindennapjainak bemutatása is. Ugyanakkor hosszú ideig alig kapnak helyet az új bevándorlók problémái. (Abramson 1998: 7). Mint minden újonnan formálódó nemzeti identitás és nemzeti kultúra, a palesztinai zsidó majd izraeli színház is a saját mítoszainak, alaptörténeteinek, értékeinek és alaptípusainak megfogalmazásával kísérletezik. A néző szeretné tudni, hogy ki is ő valójában, a színház pedig erre próbál válaszolni. Az 1920-as évek elejétől kezdve Nathan Bistrizski, Aharon Ashman vagy Sh. Shalom (Salom Jozsef Sapira) darabjai a pionírok életéről, nehézségeiről szólnak, általában típusokat és nem individuumokat mutatnak be (Abramson 1979: 30).

Később viszont, hasonlóan más kultúrákhoz, a színház lesz fő színtere az identitással kapcsolatban jelentkező kétségek bemutatásának, új mítoszok megalkotásának, és a mítoszrombolás korszakának is. Miközben azonban Nyugat-Európában vagy az Egyesült Államokban évszázadok álltak rendelkezésre a nemzet fogalmának és formájának kibontakozásához, és az ennek megfelelő egyéni identitásalakzatok létrehozásához, addig Izraelben a modern értelemben vett nemzetfogalom és nemzeti identitás megteremtésére alig néhány évtized állt rendelkezésre, így a kidolgozás folyamata is összehasonlíthatatlanul gyorsabb, intenzívebb és radikálisabb volt, mint akár Nyugat-Európában vagy az Egyesült Államokban. Ennek következtében az izraeli színház a világi és a vallásos világ szembenállásának színterévé vált – a politikai „baloldal” kontra „jobboldal” konfliktusaként Izrael sajátos társadalmi kontextusában – és egy-egy színházi előadás gyakran kelt politikai indulatokat, különösen a vallásos életforma sokszor démonizáló bemutatása miatt.

Az izraeli dráma és színház változásában nagy szerepet játszottak az európai és nyugati politikában és kultúrában végbemenő változások, a hatvannyolcas mozgalmak is. A radikális fordulat következtében a politikai problémákra, feszültségekre, valamint a nyugati kultúrát is alapjaiban megrengető kulturális és politikai hatásokra reflektálva egyfelől polgárjogot nyer a színpadon is az ellenkultúra és olyan kérdések nyílt ábrázolása, ami még nemrégiben szinte elképzelhetetlen volt (kisebbségek helyzete, szexualitás, gender-témák). Az izraeli kultúra mindig érzékenyen és gyorsan reagált a nemzetközi változásokra, így nem meglepő, hogy az új eszmék és áramlatok hamarosan az izraeli színházban is megjelentek. De ugyanilyen lényeges fejlemény volt az, hogy a felnövekvő új generáció elkezdte gyökereit keresni, ami által az izraeli drámában is egyre nagyobb szerepet kap a soá egy olyan történelmi tapasztalatként, amit az Izraelben élő túlélők magukban hordanak, és ezért az izraeli identitás egyik szerves komponensét képezi. Ebben az időszakban tűnnek fel azok a szerzők, akik nyílt és provokatív módon megkérdőjelezzik a cionista ideákra épülő izraeli identitást vagy a vallásos, haredi réteg erősödő önérdekérvényesítésére válaszul egyre türelmetlenebbül, és gyakran démonizálva mutatják be a színpadon a vallásos identitást. A cionizmus radikális, anticionista olvasata különösen Joshua Sobol és Hanoch Levin egyes drámáinak fő mondanója, bár Soboltól eltérően Levin kevésbé utal közvetlenül az izraeli aktuálpolitikára és hangja is kevésbé provokatív. Hanokh Levin Soboltól eltérően kevésbé utal közvetlenül az izraeli aktuálpolitikára, hangja is kevésbé provokatív. Mellékesen megemlíthető, hogy Levin

szintén szabrá volt, és kezdetben a szatirikus kabaré műfajában működött, de szakítva Efraim Kishon „konstruktív szatíráival” (Abramson 1998: 203), stílusa nyersebb, kegyetlenebb.

Ugyanakkor a politikával nem, vagy csak érintőlegesen foglalkozó szórakoztató színház egyre nagyobb népszerűsége tett szert Izraelben. Az 1990-es évektől kezdve azonban újabb változások tanúi vagyunk. A vallásos jobboldal felfedezte a színház-szerű megnyilvánulásokban rejlő politikai lehetőséget, úgyhogy habár szigorú keretek között, de megjelenhettek a hagyományosabb színház egyes formái is a vallásos közegben. A vallásos női stand-up comedy vagy az utcaszínház mellett ezt a változást jelzik a számariai közösségi színház nők által női közönségnek tartott előadásai is. Ezzel párhuzamosan vallásos közegből érkező alkotók is megjelentek a világi színházban, és a vallásos életforma ábrázolásában is bizonyos elmozdulás figyelhető meg, aminek következtében egyre kevesebb a démonizáló ábrázolás. Ehelyett sokkal árnyaltabbá válik a vallásos világ ábrázolása, ami a világi és a vallásos társadalom közötti feszültség enyhítéséhez, és egyes esetekben a vallásos identitás megerősítéséhez is vezethet, miként ez az amszterdami conversók esetében is megtörtént.

Lea Goldberg *A kastély úrnője* című drámája még az izraeliség és a diaszpóra identitásának ütközésével foglalkozik alig tíz évvel a holokauszt után. A hatvanas-hetvenes években fellépő új generáció provokatív drámáiban viszont már az izraeliséget és annak mítoszait kérdőjelezi meg. Hanoch Levin vagy Joshua Sobol darabjai egyszerre vonják kérdőre az izraeli társadalmat az egykori, szocialista ideálok feladása miatt, és kérdőjelezi meg az azokon alapuló cionista ideált. A Magyarországon *Az élet mint olyan* és az *Átutazók* címmel bemutatott darabjaiban Levin nagyon is egyetemes jelenségeket állít be tipikusan izraeli problémaként, Sobol *Gettó* című drámája pedig a vilniusi gettó extrém körülményei között létrejött magatartásmintákat a kortárs izraeli társadalom és politika identitásstratégiáinak próbálja bemutatni. Drámája ennek ellenére válik kimagasló teljesítménnyé, mivel elvonatkoztatva az erőltetett politikai analógiáktól, árnyaltan mutat be tipikus emberi magatartásformákat egy szélsőséges helyzetben az állandó életveszély közepette, miközben bemutatja a zsidó identitás megőrzésének lehetőségeit is. Míg a *Gettó* egyetlen vallásos karaktere egy kicsinyes szélhámos, addig Hadar Galron *Mikve* című darabja már sokkal árnyaltabban mutatja be a vallásosságot és egy vallásos közösség életét a zsidó élet egyik legintimebb közegén, a rituális fürdőn keresztül. Tekintettel az izraeli színház vallásellenességére, a vallásos háttérből érkező és hagyományörző Galron darabja a blaszfémianak tűnő téma- és helyszínválasztás ellenére mégis a vallásos identitás védelmezőjévé válik, amennyiben közelebb viszi egy vallásos közösség életét a világi

nézőkhöz, és noha a darab éles kritikát fogalmaz meg bizonyos jelenségekkel szemben, a vallást és a vallásos identitást értékeknek mutatja be.

Erika Fischer-Lichte különböző antropológiai elméletek felhasználása alapján megállapítja, hogy az identitások változásai magukon viselik az átmenet rítusának elemeit, amelynek fő fázisai az elválasztás fázisa, a köztes, azaz transzformációfázis, majd az utolsó, azaz a beágyazódás fázisa, és a színház ezeket a fázisokat viszi színre. Ez a színrevitel valamikor pontosan követi a közönség identitását és annak változásait, máskor nem, de bizonyos esetekben kritizálhatja is azt. A zsidó színház és dráma története igazolja ezt a megfigyelést, amint az átmenet fázisainak leírása is alkalmazható a zsidó színház különböző korszakaira. A zsidó történelem jellegzetességeiből következően gyakran párhuzamosan több, akár egymással szöges ellentétben álló zsidó identitásról is beszélhetünk, amelyeket a színház érzékenyen tükröz és ütköztet. A jiddis és a szefárd zsidó színház, miként a héber és a többségi nyelvű zsidó színház is, más és más társadalmi, történelmi és kulturális közegekben egyaránt a modernizmus jegyében fogant, de éppen a társadalmi, történelmi és kulturális környezetek különbsége miatt más és másféle módokon tudta értelmezni a modernizmust, miközben minden esetben zsidó színházként és mindenekfelett a reprezentált zsidó identitások dramatizálásán keresztül próbált létezni. Általában a szigorúan hagyományörző és a modern identitás ütközött egymással, míg Izraelben a világi és a vallásos nézetek, a cionista elkötelezettség és az attól való eltávolodás, valamint kisebb mértékben az askenázi és a mizrachi önazonosság közötti feszültségek jelennek meg a színpadon.

Miközben tehát Fischer-Lichte elmélete különösen érzékenyen alkalmazható a zsidó színház és identitás kapcsolatának vizsgálatára, ezen túlmenően a judaizmus bevonása a vizsgálatokba olyan szempontokat is felvetett, amelyek már elvonatkoztatnak a színházról. A színház eredendően olyan kulturális megnyilvánulásnak tűnt, amely a zsidó hagyományba nem, vagy legfeljebb csak egyes elemeiben integrálható, amelyek azonban csak a hagyomány peremén létezhetnek. Ennek ellenére létrejött egy rendkívül sokrétű, gazdag zsidó színház, amely híven és pontosan képes tükrözni akár a vallásos identitás változásait is, sőt, bizonyos esetekben a vallásos önazonosság megerősítését is szolgálja vagy éppen szigorú keretek között integrálódik a hagyományba is. Mindez a judaizmus nyitottsága és sokszínűsége mellett azt is híven prezentálja, hogyan képes hiteles, önazonos zsidó tartalommal megtölteni egy idegennek tűnő formát, és a saját kontextusán belül megmaradva különböző határterületeket is bejárni. Tudományos értelemben, a kutató szempontjából nézve szintén határterületeken

járunk: a zsidó színház története és jelene a színháztudomány és vallástörténet mellett a történettudomány, a folklór, a történettudomány, az irodalom-, művészet- és zenetörténet és a populáris kultúra kutatása, a filozófia- és eszmetörténet, a kulturális antropológia határterületeit érinti, és az interdiszciplináris vagy multidiszciplináris megközelítés még számos lehetőséget tartogat ezeknek a határterületeknek és a színháznak a további vizsgálatára.