

Kárpáti Ildikó

"Nyenek voltunk"

A zsidó identitástudat ábrázolásának
kultúraszociológiai olvasata
az amerikai játékfilmekben

ISBN 978-615-5494-00-0

Kárpáti Ildikó

„Ilyenek voltunk”

– A zsidó identitástudat ábrázolásának
kultúraszociológiai olvasata
az amerikai játékfilmekben –

ISBN 978-615-5494-00-0

Lektorálta:
Kiss Endre
Uhrman Iván

Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem

Budapest
2014

Tartalomjegyzék

Előszó.....	4
Bevezetés	7
I. „Hollywood’s Jewish Question”	9
1. Az amerikai filmipar zsidóságának kérdése	11
2. Filmipar és társadalom: a film kultúraszociológiája.....	23
3. Filmes ábrázolás és sztereotípiá	29
4. Filmes ábrázolás és zsidó identitás	34
5. „Amerikai zsidó film”	40
6. Filmes ábrázolás és zsidó vallástudomány	45
II. Bevándorlók és „kiváltságosok”	51
– A zsidó identitás ábrázolása a kezdetektől	51
a II. világháború kitöréséig –.....	51
1. A zsidó mint bevándorló.....	52
1.1 The Jazz Singer.....	63
2. A zsidó mint „kiváltságos”	69
3. Összegzés: A „bevándorló álma”	79
III. Áldozatok és hősök	82
– A zsidó identitás ábrázolása 1940-től 1960-ig –	82
1. A zsidó mint áldozat	84
1.1 Gentleman’s Agreement	101
2. A zsidó mint átlagember	107
3. A zsidó mint hős	112
4. Összegzés: Az „áldozat hőse”	120
IV. Zsidók	122
– A zsidó identitás ábrázolása 1960-tól 1980-ig –	122
1. A zsidó mint áldozat	123
2. A zsidó mint zsidó	131
2.1 Zsidó nők	134
2.2 Zsidó férfiak	143
2.3 Annie Hall	149
3. A zsidó mint „egzotikum”	153
4. Összegzés: A „különleges zsidó”	158
V. Amerikai zsidók.....	160
– A zsidó identitás ábrázolása 1980-tól 2010-ig –	160
1. A múltban keresett identitás	162
1.1 Az áldozatként is hős zsidó	163
1.2 Az egzotikus zsidó.....	175
1.3 The Believer	181
2. A megtalált identitás	186

2.1 A hétköznapi zsidó	188
2.2 A zsidó zsidó	198
2.3 Az amerikai zsidó	205
3. Összegzés: Az „amerikai zsidó”	215
Konklúzió	218
Utószó	221
Filmjegyzék	222
Irodalomjegyzék	227
Filmcímmutató	234

Előszó

“- For you.
I can't.
He says he cannot.
But he must... he is a collector.
She says you must take it, you're the collector.
I didn't understand why my sister hid her wedding ring in a jar, and why she said to me, 'In case.' In case what?
In case she was killed.
Yes, and then what? Why did she bury it?
I don't know.
Ask him.
She wants to know why Augustine buried her wedding ring, when she thought, she would be killed.
Serve to prove she existed.
To remember her.
No. I don't think so. In case... In case someone should come searching one day.
So they would have something to find.
No, it does not exist for you. You exist for this. You have come because it exists.
She says the ring is not here because of us, we are here because of the ring.”¹
/Everything is Illuminated, 2005/

A fentebb egy amerikai, nagyjából huszonéves zsidó fiú, a tolmácsa és kísérője, egy korabeli ukrán fiú és egy hajdan volt, Trachimbrod nevű zsidó település egyetlen mai lakosa, egy idős ukrán asszony közötti társalgást idéztem, Liev Schreiber *Everything is Illuminated* (Minden

¹ [„- Ez az öné.

- Nem lehet.
- Nem fogadhatja el.
- De muszáj. Mert ő is gyűjtő.
- El kell fogadnod, mert gyűjtő vagy.
- Nem értettem, miért rejtette el a húgom a gyűrűjét a köcsögbe. És miért mondta nekem: 'Minden eshetőségre...' Milyenre?
- Ha megölnék.
- Igen, és aztán? Miért ásta el?
- Nem tudom.
- Kérdezze meg őt.
- Azt kérdi, miért ásta el a gyűrűjét Augustine, amikor gondolhatta, hogy megölik.
- Hogy bizonyítsa valami, hogy élt?
- Hogy emlékezzenek rá?
- Nem. Én nem hinném. Arra az eshetőségre, ha valaki egy nap idejönne megkeresni.
- Hogy legyen, amit megtaláljunk.
- Nem, a gyűrű nem magáért van. Maga van a gyűrűért. Azért jöttek ide, mert ez létezik.
- Azt mondja, a gyűrű nem miattunk van itt. Mi vagyunk itt a gyűrű miatt.”]

vilángol, 2005) című filmjéből. Akárhányszor látom ezt a filmet – és így voltak ezzel azok is, akiknek különféle filmklub jellegű vetítéseken megmutattam – mindig nagy hatással van rám. A „mágikus realizmus” stílusában készült film látványvilágában, történetében, zenéjében egyaránt hatásos, talán egy kicsit giccses is, de vitathatatlan érzelmi hatással van a nézőre.

A *Minden vilángol* a keresésről szól, bizonyára egyetemes érvényűen, hiszen különben nem lenne mindenkire ugyanolyan hatással, az én jelen szempontomból viszont csak az identitás kereséséről, azon belül is a zsidó identitás megtalálásáról. A film főszereplője azért megy az USA-ból Ukrajnába, hogy felderítse családjá múltját, mert ő kutató, gyűjtő, és mert csak a múlt fényében világosodik meg a jelen.²

Amikor először feltűnt nekem, hogy a 2000-es évek amerikai játékfilmjeiben a zsidó karakterek ábrázolása mintha bizonyos érdekes sajátosságok mentén jönne létre, és elhatároztam e jelenség mibenlétének vizsgálatát, természetesen azonnal azzal a problémával szembesültem, amellyel a *Minden vilángol* főhőse: a jelen nem érthető meg a múlt ismerete nélkül.

Bár nem feltétlenül szerettem volna a 2000-es évek filmjeiben látható ábrázolások feldolgozásának érdekében a teljes amerikai filmtörténetet tárgyalni, hamar kiderült, ez elkerülhetetlen. Minden egyes játékfilmen látható zsidó karakternek megvan a maga előzménye magában a filmtörténetben is, de megvan a maga milyenségének kultúraszociológiai oka is. Így elég hamar megvilágosodott, hogy nem csupán a filmtörténet elejéig szükséges visszamenni, de ezzel párhuzamosan látni kell mindazoknak a társadalmi, kulturális, olykor politikai vagy gazdasági körülményeknek a változását is, amelyek nagyban hozzájárulnak egy-egy adott film által közvetített látásmód létrejöttéhez.

Sem a filmalkotók, sem természetesen jelen sorok írója nem tudja magát függetleníteni mind ezen befolyásoló hatásoktól, de szerencsére az olvasó sem. Mint ahogy azt is végig szem előtt kell tartanunk, hogy minden filmes ábrázolásban nem csupán az alkotó és az alkotás idejének meghatározó szemléletmódja, hanem a befogadó személyének és a befogadás idejének meghatározó szemléletmódja is tükröződik, aminek következtében más kultúrák, más etnikumok, más korok és más helyek szereplőinek mindig jelenkori (a készítés és az értelmezés korabeli) érzelmeket, motivációkat, jelentéseket tulajdonítunk.

² A film Jonathan Safran Foer, azonos című, 2002-ben megjelent regényének adaptációja.

Ezért az itt következő „*merev kutakodásunk*”³ amellett, hogy tudományos igénnyel készült, mégis fenntartja magának az értelmezés szabadságát és játékát, azaz – hogy egy másik filmből vett példával éljek – az *A Serious Man* (*Egy komoly ember*, 2009) rabbijának bizonyos események értelmezésével kapcsolatban feltett kérdésre adott válaszát: az értelmezés vagy helyes, vagy nem, és erről vagy módunkban áll meggyőződni, vagy nem. Ám ez nem változtat azon a tényen, hogy az esemény (esetünkben a zsidóság az amerikai filmen) van, és ha már van, érdemes megnéznünk „hogyan van”.

Köszönetnyilvánítás

Mindenek előtt szeretném megköszönni ezen disszertáció elkészítéséhez nyújtott segítségét, támogatását és kitartását Dr. Staller Tamás professzor úrnak, akinek odaadása (és szerény, de kitartó nőgatása) nélkül ez a dolgozat biztosan nem készülhetett volna el; nagy szomorúság számomra, hogy a munka befejezténél már nem lehet jelen.

Köszönöm Dr. Kiss Endre segítségét, aki minden tekintetben igyekezett pótolni Staller tanár úr hiányát, és ezzel lehetővé tette, hogy a disszertációt befejezhessem. Köszönöm Dr. Uhrman Iván gondos és tüzetes vizsgálódását, korrektúráját és tanácsait a dolgozat lehető legpontosabb formába hozása érdekében.

Köszönöm a támogatást, a segítő hozzáállást és legfőképpen azt a mérhetetlen türelmet, amivel munkám elkészítéséhez hozzájárultak a szüleimnek, a barátaimnak és a kollegáimnak. Végül, de semmiképpen sem utolsó sorban, köszönöm mindazoknak az erőfeszítéseit és odaadó kutakodását, akik segítettek abban, hogy ezen dolgozat elkészítéséhez elengedhetetlen forrásokat, a filmográfiában felsorolt filmeket megnézhessem.

³ „*rigid search*” – az *Everything is Illuminated* c. film főhősének szóhasználata saját kutatásával kapcsolatban.

Bevezetés

*„Vegyük azt az abszurdumot, hogy valami van,
minthogy nem lehet, hogy ne legyen.
És nézzük meg, mi lehet.”
/Alberto Moravia: A megvetés/¹*

Jelen dolgozat az amerikai játékfilmekben a zsidóság identitásának ábrázolásával foglalkozik. Az amerikai filmtörténet nagyjából 100 éve során a zsidó identitás ábrázolásának változása érdekelt az amerikai játékfilmekben, elsősorban abból szempontból, hogy milyen módon és milyen elméleti háttér előtt jutott el az amerikai film a zsidóság, más nemzet filmgyártásában nem fellelhető, egyedi ábrázolásához a 2000-es évekre.

A téma tanulmányozásához – az I. fejezetben – először annak elméleti háttérét kellett vizsgálni, a „Hollywood’s Jewish Question” néven meghatározott diszciplínát, amelyen belül a filmek zsidóság-ábrázolásának kérdése felvethető. Ezen belül értelmezni kellett, azt az elméleti és technikai háttérrel, amely lehetővé teszi ennek a kérdésnek a vizsgálatát: a filmes ábrázolás és a kultúraszociológia, a társadalomban kialakuló sztereotípiák és az identitás kérdésének és a vallástudomány-nak a kapcsolatát, működési sajátosságait. Továbbá meg kellett határozni a források körét, azaz hogy jelen disszertáció keretei között mit tekintünk „amerikai zsidó filmnek”.

A II-V. fejezetekben összesen 150, 1913 és 2010 között készült játékfilm vizsgálatán keresztül figyeljük meg azt a folyamatot – természetesen a fenti elméleti, társadalmi, vagyis kultúraszociológiai háttér előtt, annak változásával összhangban –, amelynek során a zsidó identitásábrázolás nagyjából a következő vonalon változott:

A kezdetben etnikai és vallási alapon meghatározott zsidó bevándorló-identitás – amelyben a fő törekvés az asszimiláció volt – először az antiszemitizmus erősödése révén eltűnt a mozivászonról és a karakterábrázolásból, majd a Holocaust (európai) élményének hatására áldozat-identitásként jelent meg újra. Az 50-es évekre emellett már felbukkant az önmagát hősként és hangsúlyosan zsidóként meghatározó identitástudat is, az elnyomásra és a megkülönböztetésre,

¹ A. Moravia: *A megvetés*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1972 54.p

főleg a Soá történelmi élményére tett erős, a zsidó identitás beolvasztásával merőben ellentétes, önmagát felvállaló és képviselő identitástudatként.

A 90-es évek során a játékfilmek zsidó karakterei áldozat-identitása túlélő-identitássá változott, maga a zsidóság pedig olyan értékke, amelyre büszkék lehetnek annak hordozói. Az ilyen öntudattal rendelkező személy fő célja már nem az asszimiláció, hanem a társadalmi integráció, a különbözőként (zsidóként) való elfogadtatás. Az amerikai játékfilmek ábrázolása szerint a 2000-es évekre ez sikerült: a filmekben egy olyan zsidó identitást láthatunk, amelyet mind maga az egyén, mind pedig a környező társadalom zsidóként fogad el, ugyanakkor nem különböztet meg hátrányosan, nem kíván megváltoztatni, hanem arra az USA multikulturalitásának értékes részeként tekint.

A dolgozat tárgyává választott filmek listáján szereplő alkotások közel sem kapnak egyforma hangsúlyt, azok szerepét elsősorban a bennük látható zsidó identitás ábrázolás módja határozza meg. Minden korszak, azaz minden fejezet egy alfejezetben foglalkozik egy-egy kiválasztott filmmel, amely az adott időszak legfontosabb problémafelvetéseit (és azokra adott válaszait) a leginkább megmutatja. A téma korszakokra osztását elsősorban azok a történelmi és társadalmi változások határozták meg, amelyek nyomán a filmbeli zsidóság-ábrázolás is (bár nem egy csapásra, inkább több filmen keresztül, lassanként) megváltozott.

A filmeket az eredeti címükön és gyakran annak magyar változatán említem, ám csak abban az esetben, ha a magyar címváltozat ismert és általánosságban azonosíthatónak tekinthető. Azoknál a filmeknél, amelyeknek van ugyan magyar címe, de nem kerültek moziforgalmazásba ezen a címen, vagyis az a magyar közönség számára nem jellemzően ismert, maradok az eredeti címhasználatnál.

Eredeti nyelven idézem a filmek dialógusait és az angol nyelvű forrásokat, ezek fordításai a lábjegyzetekben találhatóak. Ahol a fordítás mellett nincs feltüntetve a fordító neve, azok az idézetek saját fordítások.

A disszertáció címét („*Ilyenek voltunk*”), Sydney Pollack 1973-as filmjének címéből (*The Way We Were*) kölcsönöztem.

I. „Hollywood’s Jewish Question”

*“No epicentre of American Jewish culture exists...
But if there were such a locate, it would be Broadway.”¹*

/Stephen Whitfield/

A zsidó identitás amerikai filmekben ábrázolt konkrét vizsgálata előtt ebben a fejezetben arra az elméleti háttérre és tudományos közegre térünk ki röviden, amelyek kontextusában az említett vizsgálat létrejöhet.

Az amerikai filmipar viszonylatában az amerikai közéletben a filmtörténet során folyamatosan felmerült a zsidókérdés („Hollywood’s Jewish Question”), amelynek történeti háttérét a nagy mértékű zsidó bevándorlás és a filmipar megalapításának időbeli egybeesése adta. A zsidóság „túlreprezentált” jelenléte Hollywoodban az elmúlt 120 év során gazdasági, politikai és kulturális szempontok szerint, azok változásával együtt különféle módokon értelmeződött. Ezen folyamat áttekintésének szükségességét az adja, hogy láthatóvá váljon: ezzel párhuzamosan a kultúraszociológia és a filmelmélet milyen magyarázatokat próbált adni a zsidóság nagy mértékű jelenlétére a filmiparban.

A filmipar irányításának kérdése a közéletben azért kap folyamatosan hangsúlyt, mert a film jelentős kultúra- és társadalomformáló erővel bír. Látni fogjuk, hogy korunk médiaelmélete ezt a hatást ma már abszolútnak és totálisnak tekinti: a kultúra, azon belül a film már nem egyszerűen közvetíti, hanem meg is teremti a társadalom értékrendjeit. Ez adja az elméleti lehetőségét annak, hogy a társadalom jelenségeit pusztán a művészetben megjelenő képük alapján vizsgáljuk. Ezen értékrendeket, ábrázolásuk és közvetítésük folyamán a képi ábrázolás szükségszerűen egyszerűsítő módon kódolja, azaz sztereotípiákat használ.

A filmes ábrázolás esetében a sztereotípiák működését ezután a nem zsidó Chaplin „zsidóságának” példáján keresztül mutatjuk be. Mivel az amerikai filmgyártás teljes történetében a zsidó sztereotípia a filmekben megjelent, ezért itt arra is kitérünk, milyen folyamatok vezetnek egy sztereotípia tartós fennmaradásához a társadalomban.

¹ [„Az amerikai zsidó kultúrának nincs epicentruma... De ha mégis lenne ilyen hely, az a Broadway lenne.”] Bial 13.p

A társadalom sztereotípiái voltaképpen nem mások, mint egy etnikai identitás „kiábrázolásai”, ezért a következőkben röviden kitérünk az amerikai zsidó identitást formáló valamint meghatározó legfőbb jellemzőkre. Az amerikai zsidó identitás talán legstabilabb vonása az asszimiláció (amerikanizáció) mint az érvényesülés záloga, és az etnikai jellemzők megtartása közötti konfliktus. A kutatók egy része azt állítja, hogy ezen folyamat közben – éppen ezért – az amerikai zsidók (különösen a filmesek) jelentős hatással voltak a teljes amerikai kultúrára.

Végül, de nem utolsó sorban, az amerikai filmekben ábrázolt zsidó identitás vizsgálatához meg kell határoznunk, melyik filmek fogják képezni a kutatás alapját. A zsidó származás és a „zsidó jelleg” mint választási alap elvetése után amellet döntünk, hogy „zsidó film” az, amelyekben egyértelműen zsidóként azonosítható karakterek szerepelnek. Majd megvizsgáljuk, miért ezen filmek ábrázolása tekinthető vallástudományi szempontból a zsidóság egyfajta „kiábrázolásának”.

1. Az amerikai filmipar zsidóságának kérdése

“Note: 1. Yes, there are a lot of Jews in the movie business.
2. No, we did not kill Christ.”²
/David Mamet/

„Hollywood’s ‘Jewish Question’ has been topical as long as Hollywood has existed, and will remain so.”³ – írta a bécsi zsidó múzeum *Bigger Than Life – 100 years of Hollywood: A Jewish experience*⁴ című kiállítása kapcsán megjelent tanulmánykötetben a tárlat kurátora, Werner Hanak-Lettner. Önmagában a kiállítás léte bizonyítja, hogy igaza van, különben nem jöhetett volna létre egy Hollywood és a zsidóság kapcsolatát vizsgáló kiállítás egy zsidó múzeumban 2011-ben.

A hollywoodi zsidókérdést megalapozó körülményről nyugodtan mondhatjuk: filmtörténeti tény. Az amerikai filmtörténet – amely New Yorkban kezdődött és csak az 1910-es években lassanként telepedett át Kaliforniába, történetesen egy Los Angeles melletti kistelepülésre, Hollywoodba⁵ – azokkal a kis cégekkel kezdődött, amelyeknek utódszervezetei a maig prosperáló nagy filmstúdiók, és amelyeket tagadhatatlanul orosz, lengyel, ukrán, magyar vagy más kelet-európai zsidó bevándorlók alapítottak. A teljesség igénye nélkül: zsidó származású volt Carl Laemmle, a Universal Pictures, Adolph Zukor, a Paramount Pictures, William Fuchs (Vilmos Fried, vagy William Fox), a Twenty Century Fox, Marcus Loew, Schmuël Gelbfisz (Samuel Goldwyn), Lazar Meir (Louis B. Mayer), a Metro-Goldwyn-Mayer, Harry Cohn, a Columbia Pictures és Hirsch, Albert, Szmul, Jacob Wonskolaser (Harry, Albert, Sam és Jack Warner) a Warner Bros. stúdió alapítói.

Az amerikai filmiparban a zsidóság „túlreprezentáltságának” elve a kezdetektől fogva, vagyis a nickelodeonok korától (1890-es évektől), ahogy a fent idézett szerző megjegyezte, napjainkig

² [„Megjegyzés: 1. Igen, sok zsidó van a filmiparban. 2. Nem, nem öltük meg Krisztust.”] David Mamet in *Bigger Than Life* 12.p.

³ [„Hollywood zsidóságának kérdése téma mióta csak Hollywood létezik és az is fog maradni.”] Hanak-Lettner 12.p.

⁴ [„Nagyobb a valóságosnál – Hollywood 100 éve: A zsidó élmény”] A kiállítás a Bécsi Zsidó Múzeumban 2011.10.19. és 2012.05.01. között volt látható.

⁵ Hollywoodot 1910-ben kapcsolták Los Angeleshez, elsősorban annak vízvezetékrendszerével való összeköttetés miatt.

rendszeresen visszatérő argumentum az amerikai közbeszédben és kultúraszociológiai írásokban. A téma immár 120 éves, hol erősödő, hol elhalkuló, de folyamatos prosperálása felhívja a jelentőségére a figyelmet.

1880 és 1924 között több, mint 25 millió bevándorló érkezett Amerikába, akik közül kb. 10%, vagyis kb. 2,5 millió volt zsidó.⁶ Igaz, az USA lakosságának így is kevesebb, mint kb. 4%-át adták,⁷ de Los Angeles és New York lakosságát tekintve ez a szám 25% volt. 1910 körül New York lakosságának szintén a 25%-a járt rendszeresen moziba. Csak Manhattanben kb. 325 mozi működött, közülük kb. 123 a Lower East Side-on, vagyis Manhattan jellemzően zsidók által lakott részében volt megtalálható.⁸

Aránylag rövid időn belül tehát igen nagy számban érkeztek európai bevándorlók Amerikába, értelemszerűen a keleti partra először, vagyis New Yorkba. A bevándorlók különösebb vagyon nélkül, inkább jellemzően nincstelenül jöttek a lehetőségek országába, így New York egyes városrészeiben letelepedve egy igen komoly alsó társadalmi réteget képeztek. A bevándorlók „gettósodása” szintén nem meglepő, az azonos helyről érkezettek azonos városrészre költöztek, így létrehozva a jellemzően zsidó Lower East Side-ot Manhattanen belül, párhuzamosan például a szoros szomszédságukban élő, hasonló nagy számban bevándorló írekkel.⁹

A bevándorlók kemény munkával kevés pénzt kerestek, és a század elején, televízió hiányában a rádiónál látványosabb, de a Broadway színházainál olcsóbb szórakozási lehetőség után néztek. Mindebből következik a műsorukat hetente változtató, mindenféle közönség előtt nyitott,¹⁰ egy angolul nem beszélő számára is élvezhető szórakozást kínáló, és valljuk be, nem túl fényűzően kialakított, folyamatosan játszó nickelodeonok sikere, mint ezen hatalmas társadalmi réteg számára gyakorlatilag egyetlen szórakozási lehetőség.¹¹

⁶ Diner 52.p

⁷ Annak ellenére, hogy 1925-re az amerikai zsidóság száma már elérte a 4,5 milliót. (Diner 54.p)

⁸ Rivo 34.p.; Singer, Ben: *Nickelodeon boom in Manhattan* in: Hoberman – Shandler 23.p.

⁹ Erens 3.p

¹⁰ A nickelodeon-tulajdonosok kifejezetten büszkék voltak arra, hogy habár a helyárak itt is különböztek, mint a színházakban, az olcsóbb helyekre ugyanazokon az ajtókon át jutott be a közönség, mint a drágábbakra. (Hoberman – Shandler 19.p.)

¹¹ A korabeli nickelodeonok általában kopott, büdös, rosszul világított, „kis bolhás” mozik voltak, amelyek felvállalt célja elsősorban a munkásosztály szórakoztatása volt, általában 5 centes jegyáron. (Elnevezése is az 5 centes nevéből – nickel – és a görög, fedett színházat jelölő szóból – óideion – származik.) (Balio 1985., 18.p; lásd még: Magyar 16.p)

A zsidóság jelenléte a nézőtéren tehát egyértelmű. Részvételük és főleg meghatározó szerepük a filmipar kialakításában már több magyarázatra szorul és kultúraszociológiai kérdés inkább, mint pusztán szociológiai.

Hoberman és Shandler tanulmánykötetében Ben Singer sajnálkozva állapítja meg, hogy nem áll rendelkezésre pontos lista az 1910-es évek New York-i moztulajdonosairól, így filmtörténész-ként biztosítási kötvények, újsághirdetések vagy éppen építési engedélyek vizsgálatából jut arra következtetésre, hogy a tulajdonosok közel 60%-a lehetett zsidó (szemben például a hasonlóan nagy számban bevándorló írek 7%-os jelenlétével az iparágban).¹² A „mitológia” képzése ezzel a szembetűnő adattal kezdődik: a zsidó kultúrakutatás számos alkalommal próbált magyarázatot adni a zsidóság vonzódására a filmipar (és általában a szórakoztatóipar) felé.

Henry Bial valóban a magyarázatok lehetőségeinek határait feszegeti, amikor hivatkozik például a zsidóság purimi álarcosbájlaira éppúgy, mint a zsidó esküvőkön magát produkáló vőfély hagyományos szerepére,¹³ mint a zsidóság színészet és szereplés iránti ősi vágyának bizonyítékára. Figyelemreméltóbb magyarázatnak tekinthetjük talán a zsidó vallás kiábrázolást tiltó parancsolatának betartását, amely alapvető ok lehet az ábrázoló művészetektől a „performance” jellegű művészetek felé fordulásra, de éppen a film esetében ez sem kielégítő magyarázat (a jiddis színház New York-i megtelepedésére és virágzására még igen, de a film mégis csak az ábrázoló művészetek közé sorolandó).

Brooks McNamara történész egyfajta „történelmi balesetet” lát a háttérben, miszerint a szórakoztatóipart a mindenkori felső osztályok hagyományosan lenézték, ezzel együtt a 20. század elején kialakuló filmművészetet is, mint szintén „alantas” szórakozási formát. Mivel ezt a korabeli Amerikában mindenki megvetette, az újonnan bevándorló, az alsó osztályhoz csatlakozó zsidóság számára szabad terepnek bizonyult.¹⁴ (A kicsit korábban bevándorló írek, akik Amerika 19. századi tömegművészetét, vásári komikusait adták, pedig átadták ezt az „underclass” szerepet.)¹⁵

Patricia Erens és a történész Hasia R. Diner is egyetért azzal, hogy mivel a film új iparág volt, ezért a bevándorlók nem ütköztek korlátokba a hozzá való csatlakozással és hozzáteszik: arány-

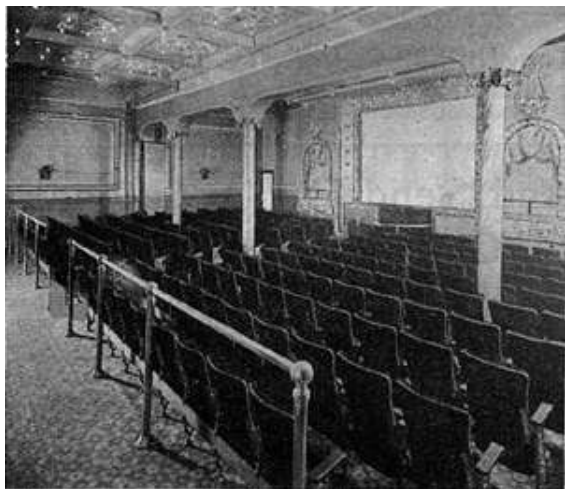
¹² Singer, Ben: *Nickelodeon boom in Manhattan* in: Hoberman – Shandler 23.p.

¹³ Ez utóbbit a stand-up comedy egy igen korai formájának tartva. A hitelesség kedvéért tegyük hozzá, Bial e megjegyzéseket érzékelhetően komolyabb meggyőződés nélkül teszi. (Bial 7.p)

¹⁴ A filmiparban rejlő lehetőségeket a 20. század elejének ünnepeit színházi színészei is igen nehezen ismerték fel, egyszerűen nem vállaltak szerepet filmekben, a mozivászonra kerülést szinte már „illetlen” dolognak tartva. Talán éppen ennek köszönhető a jiddis színházak színészeinek érvényesülése az amerikai némafilmekben, valamint ez adhatta a zsidó származású Theodosia Goodman és Max Aronson karrierjének alapját, akik Theda Bara és Broncho Billy Anderson néven az első, mai értelemben vett amerikai filmsztárok lettek. (Hanak-Lettner 56.p)

¹⁵ Bial 7.p

lag kevés pénzzel is be lehetett szállni ebbe az üzletágba.¹⁶ (Persze ez önmagában még nem ad magyarázatot arra, miért pont a zsidó bevándorlók hozták létre a filmipart, és nem például az írek.)



Az első nickelodeon az USA-ban (Pittsburgh, 1905)



A Regent Theater filmszínház (New York, 1913)

Az 1920-as évekre nickelodeonok és üzemeltetőik helyzete jelentősen megváltozott: az üzleti siker komoly tőkéhez juttatta az ebbe befektető tulajdonosokat, akik ennek megfelelően többféle értelemben is terjeszkedni kezdtek. Gazdasági szempontból már nem csak a játszóhelyet, hanem az abban vetítésre kerülő filmek gyártását is uralni akarták, ezzel elkezdték megalapítani a filmstúdiókat, majd különféle üzleti érdekkellentétek és például egyszerű geográfiai okok miatt Kaliforniába költöztetni az iparágat.¹⁷

Szociológiai szempontból pedig egyre feljebb léptek a társadalmi ranglétrán és immár nem az alsó, sokkal inkább a közép- vagy éppen a felsőosztályt (gazdasági elitet) testesítették meg.

¹⁶ Diner 71.p, Erens 53.p

¹⁷ Az Egyesült Államok kezdeti filmiparát lényegében a több céget, köztük filmgyártókat, filmforgalmazókat, sőt a nyersanyagot előállító Eastman Kodakot is magába tömörítő Motion Picture Patents Company, népszerűbb nevén „a Tröszt” (Edison Trust) monopóliumként uralta. A fent említett stúdióalapítók első komoly lépése a Tröszt hatalmának aláaknázása volt, független filmgyárak létrehozásával, hogy filmekkel lássák el saját mozijaikat (főleg miután az ekkoriban rengeteg filmet az USA-ba szállító, francia Pathé filmjeinek amerikai forgalmazási joga is a Tröszt fennhatósága alá került).

Ehhez azonban földrajzilag is igyekeztek kikerülni a Tröszt uralta térségből. A napfényes Kalifornia földrajzi adottságai okán megfelelő helyszínt kínált a 10-es és 20-as évek látványos produkcióihoz. A nagy, néptelen területek, amelyeken hatalmas díszletek épülhettek, és például a napos órák nagy száma (a korabeli filmszalag fényérzékenységet tekintve igen fontos szempont volt a napfény erőssége és a külső forgatások esetén hasznosan tölthető órák száma) ideális helyszínt adtak a filmgyáraknak.

Anyagi hatalmuk miatt a felsőbb rétegek be is fogadták az ekkor már filmmogulnak nevezhető mozihálózat- és stúdiótulajdonosokat.

A mogulok felemelkedése az egész iparág társadalmi létrán való felemelkedését hozta magával: az 1910-es évek „kis bolhás” nickelodeonjait az 1920-as években felváltották a filmpaloták. Az immár középosztálybeli közönség a tükrökkel és aranyozott stukkókkal díszített márvány előterek süppedős szőnyegein át és egyenruhás jegyszedőitől övezve jutott a karzatos, színházterem kialakítású, piros bársonyfűggönyös vetítőterembe.¹⁸ A filmipar tehát jelentőset lépett a társadalmi ranglétrán: magasabb társadalmi osztályok, magasabb jegyáron, hosszabb, látványosabb, komolyabb vagy éppen humorosabb, sztárokat felvonultató filmekre vágytak. Ezzel gyakorlatilag a filmipar teremtett magának egy új közönséget, és ezzel együtt persze egy új, szélesebb és tehetősebb piacot.¹⁹

Az 1920-as években alakuló Hollywood a bevándorlók szemében a gyors meggazdagodás és sztárrá válás metaforájává vált, ami gyakran a városba érkező, hírnévre éhes ifjak csúfos végzetébe torkollt. Mindeközben Hollywood a legkülönbébb botrányoktól volt hangos.²⁰ Hollywood a közvélemény szemében, új Babilonként jelent meg,²¹ az antiszemita szószólók pedig ezt az „erkölcsi fertőt” azonnal a filmipar „zsidó volta” következményének tartották. A leghangosabban és legegységelműbben tette ezt Henry Ford.

Az autógyáros *Dearborn Independent* című kiadványaiban, 1921-ben elsőként fogalmazta meg a hollywoodi zsidókérdést az antiszemitizmus oldaláról,²² ezzel lefektetve ezen argumentum máig élő fő alapjait: a „zsidó összeesküvés” elméletét a filmiparra is kiterjesztve írta, hogy a semmi-

¹⁸ A filmtörténész Griffith, hogy kellőképpen hangsúlyozza a változás jelentőségét és szintjét – különösképpen egy alsó osztálybeli bevándorló esetében – egyenesen egy Versailles-beli kiránduláshoz hasonlítja a mozibajárók ezen új élményét. (Griffith 121.p)

¹⁹ Tény, hogy az amerikai filmipar (a filmgyártás, annak szereplői, az alkotók és a játszóhelyek is) az 1920-as évek folyamán „fellépett a társadalmi ranglétrán” és a munkásosztály helyett a középosztály kedvelt – sőt, még a gazdasági válság alatt is a legkedveltebb – szórakozási helye lett. Ugyanakkor az amerikai filmtörténetírás nem tudja pontosan vázolni, hogyan is és főleg milyen indítatásból ment ez végbe. Russell Merritt szerint a folyamat azzal kezdődött, hogy a nickelodeonok áttelepültek a középosztály által látogatott bevásárlóközpontok közelébe (közben elhagyták a nickelodeon nevet), a filmipar pedig elkezdett ennek az osztálynak, családoknak, gyerekeknek, nőknek szóló filmeket gyártani, például népszerű regények feldolgozásait. (Merritt 91.p)

²⁰ Csak egy példát említve: hatalmas sajtóvisszhangot kapott a népszerű komikus, Roscoe (Fatty) Arbuckle pere, akit – mint később kiderült, tévesen – egy fiatal (egyébként drogfüggő) sztárjelölt lány megerőszakolásával és megölésével vádoltak meg. (A bíróság később felmentette, mégis az ügy további karrierjét jelentősen beárnyékolta.)

²¹ Hoberman – Shandler 52.p.

²² Hoberman – Shandler 51.p.

lyen erkölcsi megfontolást nem tisztelő zsidóság az iparágon keresztül gyakorolt hatalma által megrontja az amerikai lakosság fiataljait, és aláássa erkölcsi rendszerét.

Hollywood válasza az „erkölcstelenségre” vonatkozott, nem annak fent vázolt összefüggésére a zsidósággal. Félvén valamiféle állami cenzúráról, Hollywood az öncenzúra mellett döntött, és 1930-ban bevezette az úgynevezett „Hays Code”-ot (Hays szabályzatot).²³

Henry Ford jegyzeteivel nyíltan kapott hangot Hollywood zsidósága, egyúttal az, főleg csakúgy társadalmi, mint gazdasági vagy éppen politikai befolyása okán, problémaként fogalmazódott meg.

A filmipar zsidóságának kérdése az 1930-as években új vetülettel bővült: Hollywood jelentős tőkével rendelkezett. Az *Elfújta a szél* című film bemutatásának idején, 1936-ban a filmipar volt az Egyesült Államok 11. legnagyobb tőkével rendelkező iparága. Ebben az időben több mozi volt szerte az Államokban, mint bankfiók, és Louis B. Mayer volt a legnagyobb fizetést magáénak tudható ember az egész országban.²⁴

Az anyagi tőkét, ezúttal is, mint mindig, a közvélemény politikai hatalommal társította. Eközben az Európában erősödő náciizmus ismét a filmmogulok zsidóságára terelte a figyelmet. Hollywood valóban politikai szerephez jutott, amikor a náci Németország bojkottálni kezdte az amerikai filmipar termékeit, azok zsidó volta okán.

A továbbiakban konkrét filmek kapcsán bővebben lesz szó Hollywood náciizmusra adott válaszairól, itt azonban meg kell állapítanunk, hogy ezek igen erőtlen és többnyire későn, majdhogynem utólag született válaszok voltak. Bár az amerikai antiszemita hangok jelentős erőt tulajdonítottak a zsidó vezetésű filmiparnak, egészen odáig elmenve, hogy Hollywood azért készít náciellenes filmeket, hogy az európai zsidóság védelme érdekében háborúba sodorja az USA-t, valójában nem készült túl sok vagy jelentős valóban náciellenes film.

²³ 1922-ben a producerek létrehozták a Motion Picture Producers and Distributors of America (Amerikai Filmproducerek és Filmforgalmazók) nevű szervezetet és felkérték Will Hayst, a köztisztviselőben álló republikánus presbiteriánust az elnökének. Hays létrehozta azt a szabályzatot, amelyet a továbbiakban minden filmkészítő elfogadott, és amely arra volt hivatva, hogy az „istentelen” Hollywoodot az általános, amerikai középosztálybeli normák bástyájává változtassa, így az termékeiben széles körben elfogadott, konzervatív értékeket közvetítsen. (Hoberman – Shandler 52.p.)

²⁴ Hanak-Lettner 11.p

Az amerikai filmtörténet írói alapvető tényként kezelik, hogy Hollywood nem politizált, sőt ettől minden időben igyekezett magát távol tartani,²⁵ és ennek ismét gazdasági okot tulajdonítanak: a producerek a náciellenes propagandát nem engedték vászonra, mert szerintük a nézők éppen azért jöttek a filmszínházakba, hogy elfeledkezzenek ilyesfajta dolgokról, valamint a filmeket külföldön (Európában) is forgalmazni akarták.

Hollywoodban azért számos alkotó és producer csatlakozott az 1936-ban létrehozott Hollywoodi Náciellenes Ligához (Hollywood Anti-Nazi League), de csak a Warner Bros. stúdió vállalta ezt nyíltan, és próbálta ezen álláspontját szélesebb körben is terjeszteni a *Confessions of a Nazi Spy*²⁶ című, szerény bevételt hozó filmjével.

A filmstúdiók Will Hays tanácsára is hallgattak a náciellenes témákról, akinek véleménye szerint, ha a zsidók uralta Hollywood Hitler-ellenes filmeket kezd készíteni, az csak tovább erősíti az antiszemita érveket, egyfajta bizonyítékként arra, hogy a filmipar egyéni, zsidó érdekeiben akarja használni az Államokra tett befolyását, ami az amerikaiak szemében nem éppen hazafias tett. Vagyis végső soron az antiszemita érvelés, jellemző csavarral, az amerikai antiszemitizmus létezéséért is a zsidóságot fogja okolni. Ez filmek készítése nélkül is hamarosan bekövetkezett.²⁷

Amerika belépésével a II. világháborúba majd a nácizmus bukásával Hollywood zsidóságának kérdése ismét rövidebb időre feledésbe merült. Leo Rosten már a 40-es évek elején publikált olyan tanulmányt,²⁸ amely Hollywood moguljainak zsidóságát „pozitívumba fordítani” igyekezett, pályájukra csodálatraméltó sikerként nézett, és etnikai sajátosságaik szociológiai vizsgálatát forszírozva sikertörténetüket az amerikai nemzeti kultúra egzotikumaként kommunikálta. Ezzel ideológiai előzményét adta a 80-as évek hasonló szellemű felfogásának.

A hidegháború alatt azonban Amerika új ellenséget talált a kommunisták személyében. Steven Alan Carr munkájának²⁹ már előszavában leszögezi, hogy a zsidóságot (mindenhol és minden időkben) egyaránt vádolták hol kapitalista eszmék, hol éppen kommunista ideológiák preferálá-

²⁵ (Griffith 442 p.) Ennek az általános vélekedésnek azonban inkább történelemfilozófiai aspektust tulajdoníthatunk – ti. az adott mű keletkezési korának elvárt nézetét jelenítik meg –, hiszen másrésről viszont ugyanezen filmtörténeti írásokból éppen ennyire érzékelhető a filmek olykor leplezetlen politikai hatásszándéka.

²⁶ [„Egy náci kém vallomása”] (Anatole Litvak, 1939)

²⁷ Hoberman – Shandler 61.p

²⁸ lásd irodalomjegyzék

²⁹ u.ú.

sával.³⁰ A kommunistáktól rettegő USA figyelme, a zsidóságot kommunistának bélyegző hagyományos zsidóellenes érvelés alapján, ismét a zsidó Hollywood felé fordult.

Mivel a régi érvelés, miszerint a kereszténység és a kommunizmus egymással összeférhetetlen,³¹ újra hangot kapott, Hollywood kommunistának bélyegzése valójában zsidóságát támadta. Az antikommunisták kommunikációjában a filmipar a nemzet ideológiai krízisének központjaként tűnt fel, és az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság erőteljes hollywoodi tevékenysége a sajtóban komoly visszhangot kapott.³²

Az 1960-as évekre a filmmogulok nagy része vagy nyugdíjba vonult, vagy meghalt. Az antiszemitizmustól és antikommunizmustól ebben az időszakban kevésbé áthatott amerikai közélet megnyugodni látszott Hollywooddal kapcsolatban.

A 60-as években sorra jelentek meg a filmmogulokról szóló életrajzi kötetek,³³ amelyek szerzői a stúdiórendszer kialakulását Hollywood aranykorának titulálták, annak létrehozóival kapcsolatban pedig ismét előtérbe hozták bevándorló voltukat, és ugyan nem tagadták zsidó származásukat, de sokkal nagyobb hangsúlyt fektettek arra, hogyan teremtették meg a pionírok a semmiből ezt az iparágat, és valósították meg az „Amerikai Álom” mítoszt.

Norman L. Friedman szociológus *The Movie Moguls* (Philip French, 1969) és a *The Moguls* (Norman Zierold, 1969) című könyvekről írt, a *Judaism* című újságban, 1970-ben megjelenő tanulmánya árulkodik a korszak filmmogulokkal kapcsolatos vélekedéséről:

“First, their desire as immigrants or near-immigrants to be fully accepted as culturally assimilated “Americans,” “one hundred per cent Americans,” lent them an enthusiasm for the trans-

³⁰ A történész Diner szerint az Amerikába bevándorló zsidóság egy része valóban kommunista eszméket vallott, nagyjából ugyanazokon a történelmi alapokon, mint Európában: a Kelet-Európából bevándorló zsidók eredeti hazájukban nagyvárosok gyáraiban dolgoztak, és szocialista eszmék alapján szerveződő érdekvédelmi szakszervezetek tagjai voltak. Az Egyesült Államokban ugyanilyen körülmények között ugyanilyen szervezeteket kezdtek létrehozni.

³¹ Ezzel érvelt például John Rankin 1945-ös kongresszusbeli felszólalásán. (Hoberman – Shandler 67.p)

³² Az úgynevezett “Hollywood Ten” („Hollywoodi Tizek”) közül, akiket a Bizottság a Kommunista Párttal való viszonyukat firtató vizsgálatának visszautasítása miatt feketelistára tett, 6 személy volt zsidó származású. A filmipar szereplői ennek ellenére továbbra sem mertek az antiszemitizmus ellen érvelni, hiszen a kommunista-üldözés hivatalosan a kommunisták és nem a zsidók ellen irányult, így azt antiszemitizmussal vádolni nem lehetett (illetve ez ugyanúgy kevésbé tűnt volna hazafias hozzáállásnak, mint a náciellenesség a 30-as években). (Hoberman – Shandler 70.p)

³³ Például: *Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer* (Bosley Crowther, 1960), *King Cohn: The Life and Times of Harry Cohn* (Bob Thomas, 1967), *Thalberg: Life and Legend* (Bob Thomas, 1969), *My First Hundred Years in Hollywood* (Jack Warner, 1965), *The Movie Moguls* (Philip French, 1969), *The Moguls* (Norman Zierold, 1969);

mission, idealization, and creation of American popular culture. Through their movies, they presented to the world their own selective perception of aspects of American values and virtues.”³⁴

Hollywood urai ebben az új megközelítésben tehát elsősorban bevándorlók, pionírok lettek, akik a „bevándorlók sajátos értékrendje” mentén, miközben maguk is önmagukat valósították meg, filmjeiken keresztül ennek az értékrendnek a közvetítésével jelentősen (és pozitív értelemben) járultak hozzá az általános értelemben vett amerikai kultúrához.

Az 1980-as években a bevándorló, mint legfontosabb jellemvonás elé ismét egy jelző került: zsidó. Történeti tény, hogy az amerikai bevándorlás legnagyobb hulláma egybeesett a film felfedezésének idejével,³⁵ ugyanakkor a filmmogulok bevándorló volta nem magyarázta kellőképpen a filmipar megalapítását.

A problémát a Lary L. May és Elaine Tyler May szerzőpáros az *American Jewish History* című lapban 1982-ben³⁶ így vetette fel: „*Was there anything unique about the rising film industry, and the tradition of European Jews, that brought the two together? Impoverished origins and expanding opportunity faced many Americans, but it was the Jews who took over the movies. Although Sammy Glick ancestors may have suffered more than others, we still must wonder why the same desire to make it did not inspire poor Irish Catholics, Italians, Greeks or others to dominate movie making.*”³⁷

³⁴ [„Először is, bevándorlóként vagy majdnem bevándorlóként kulturálisan asszimilálódott ‘amerikaiként’, ‘száz százalékos amerikaiként’ való teljes elfogadásuk iránti vágyuk az amerikai populáris kultúra átadása, idealizálása és megteremtése iránti lelkesedést kölcsönözt nekik. A filmjeiken keresztül az amerikai értékek és erények aspektusait sajátos szempontból közvetítették.”] (Friedman, Norman L.)

³⁵ lásd pl. Diner 71.p: “*Moviemaking began at the same time that immigration from eastern Europe was in full swing.*” [„A filmkészítés ugyanabban az időben kezdődött, amikor a kelet-európai bevándorlás teljes fellendülésben volt.”]

³⁶ May – May 6-25.p

³⁷ [“*Volt bármi egyedi a kialakuló filmiparban és az európai zsidóság hagyományában, ami összehozta a kettőt? A nincstelen származással és a bővülő lehetőségekkel sok amerikai szembesült, mégis a zsidók vették át a filmipart. Bár Sammy Glick elődei talán többet szenvedtek, mint mások, továbbra is csodálkozhatunk, hogy az önmegvalósítás iránti ugyanilyen vágy miért nem a szegény ír katolikusokat, olaszokat, görögöket vagy másokat indított arra, hogy uralják a filmipart.*”]

(Sammy Glick Budd Schulberg *What Makes Sammy Run?* című regényének főszereplője egy, a New York-i gettóból származó zsidó fiú, aki korán elhatározza, hogy áruházi, megtévesztés vagy lényegében bármilyen erkölcstelenség árán, de sikeres lesz, és feljebb lép a társadalmi ranglétrán. Nevét a mai amerikai szlengben olyan személyre mondják, aki szinte egész életében megállás nélkül hajszolja a sikert. Bár a könyv szerzője maga is zsidó származású, és a mű elfogadott értelmezése szerint „Sammy futása” valójában az élet örökös hajszolásának mindenkre igaz metaforája, a név említése adott kontextusban kaphat antiszemita felhangot.)

Az ismét előtérbe kerülő tény, hogy az alapítók nagy része zsidó származású volt, ezúttal arra adott alapot a kutatóknak, hogy a stúdiórendszer létrehozásának elképzelését és az amerikai filmipar termékeiben közvetített értékrendet valamiképpen zsidó etnikai vonásokból vezessék le.

Ezt a gyakorlatilag pozitív etnikai megkülönböztetést megvalósító elképzelést leghatározottabban Neal Gabler kommunikálta az *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*³⁸ című könyvében.

Gabler koncepciója szerint a kelet európai zsidóság szociokulturális „hozományát” a zsidóság diaszpórabeli, ezer éves elnyomatása adta, vagyis az Európában hagyományos diszkrimináció, zsidókat sújtó előítéletek, az antijudaizmus és a szeparált, gettóbeli élet a mindenkori befogadó társadalom alsó rétegeiben. Azt ezt követő európai zsidó asszimiláció azonban sikertelennek bizonyult, és az antijudaizmus antiszemitizmusba fordulásával a zsidóság további elnyomatását és kirekesztését hozta. Az asszimiláció együtt járt a zsidó vallás, az ortodox hagyományok lassú, de biztos eltűnésével a fiatal generációknál, ugyanakkor az európai társadalmak teljes befogadása elmaradt.

Amerika a zsidó bevándorlók számára is a lehetőségek országaként kommunikálva, mint egy múlt és egységes társadalom, valamint hagyományok nélküli ország, a szabadság és az önmegvalósítás, önérvényesítés és nem utolsósorban a teljes, feltétel nélküli befogadás földjeként jelent meg. A bevándorló zsidóságnak itt lehetősége kínálkozott nem integrálódni egy társadalomba, hanem lényegében létrehozni azt, a saját feltételei és vágyai szerint. A bevándorló zsidóság ezzel megteremtette a „selfmade man” és az „Amerikai Álom” mítoszát. A történelem és azon belül a zsidóság történetének ezen fordulata egybeesett a film, mint új technikai találmány, majd később művészeti ág felfedezésével, mint egy, a fentiek megvalósítására alkalmas iparág alapja.

Röviden tehát: a 20. század elején a zsidóság, mint egy magát megvalósítani és érvényesíteni szándékozó etnikum jelent meg egy erre lehetőséget adó ország szerveződő társadalmában és képződő nemzetében, felismervén az alakuló filmiparban rejlő lehetőségeket célja eléréséhez.

Gabler felfogása, miszerint pont a zsidó emigránsok érkezése és a film felfedezésének egybeesése Amerikában a „hollywoodi zsidó uralom” legfőbb oka, jelenleg széles körben osztott nézet a filmtörténészek között. „*This medium [film] growth paralleled the increasing tide of immigration in the early 1900s, enabling America to discover its Jews at about the same time it discov-*

³⁸ [„A saját birodalmuk: Hogyan találták fel a zsidók Hollywoodot”]

ered film.”³⁹ – állítja például Sharon Pucker Rivo⁴⁰ gyakorlatilag tényként, abban a tanulmánykötetben, amely jelen íráshoz hasonló témával, csak éppen a zsidó nők reprezentációjával foglalkozik (és nem csupán a filmek, hanem minden jellegű tömegkulturális termék tekintetében).

Bial is megengedhetőnek tartja azt a lehetőséget, miszerint New York és Los Angeles éppen azért lettek médiaközpontok, mert nagy számban éltek ott zsidók, ezzel tehát a filmet (és a későbbi médiaipart) egyértelműen a zsidósághoz köti.

Gabler 1988-ban megjelenő könyve ismét felhozta a hollywoodi zsidókérdést és régebbi viták újbóli folytatásához vezetett, hiszen voltaképpen ugyanazt állította, mint Henry Ford 1921-es antiszemita írásában. Bár tagadhatatlanul pozitív felhanggal, de a 80-as évek fent idézett szerzői mégis gyakorlatilag a „zsidó összeesküvés” elméletét igazolták azzal, hogy bizonygatták a zsidó etnikai hovatartozás következményszerű összefüggését a filmipar megalapításával, amely ráadásul a „zsidó eszmék és értékek” olyan széles körű terjesztésére adott lehetőséget, hogy azok mára az amerikai kultúra szerves részei lettek.

Ennek eredményeképpen például a Moment magazin 1996-os, *Jews Run Hollywood – So What?* címmel megjelenő tematizált számában⁴¹ Michael Medved a 20-as évek óta jelen lévő érvekkel, az amerikai társadalomban érvényesülő morális értékválság előidézésével vádolta a zsidó Hollywoodot.⁴²

Az ezredfordulóra már magának a hollywoodi zsidó kérdésnek a prosperálása is kutatási téma lett. Az argumentum változásaival foglalkozik például Steven Alan Carr kimerítő műve.⁴³ Ez a tulajdonképpen történetfilozófiai mű tehát már nem kultúraszociológiai alapokon vizsgálja a zsidóság jelenlétét, vagy annak okait az amerikai filmgyártásban, hanem látván a fent leírt folyama-

³⁹ [„Ez a médium (a film) az 1900-as évek elején párhuzamosan növekedett a bevándorlás egyre növekvő hullámával, lehetővé téve Amerika számára, hogy felfedezze a zsidóit, éppen akkor, amikor a filmet is felfedezte.”] Rivo 31.p

⁴⁰ Rivo immár három évtizede oszlopos tagja az amerikai zsidó film és kultúrakutatásnak, alapítója és vezetője a The National Center for Jewish Film nevű szervezetnek, amelynek honlapja (www.jewishfilm.org) jelen kutatásnak is fontos forrása volt.

⁴¹ [„A zsidók uralják Hollywoodot – és akkor mi van?”] Moment Magazine (Independent Journalism from a Jewish Perspective) 1996, augusztus.

⁴² Hoberman – Shandler 75.p

⁴³ Carr 342 p.

tokat, azt vizsgálja, a történelem során az adott erőktől befolyásolt társadalomnak miért érdemes éppen az adott módon viszonyulni történetesen Hollywood zsidóságához.⁴⁴

A Hoberman és Shandler szerzőpáros szerint a hollywoodi zsidó kérdés argumentuma valójában arról szól, hogyan kötik össze az amerikaiak kultúrát és az identitást.⁴⁵ Jelen dolgozatban a zsidó identitás ábrázolásának vizsgálata az amerikai játékfilmekben valóban ilyen szempontból tekint a zsidó művelődéstörténet egy szegmensére.

Mint lentebb a konkrét filmek elemzése kapcsán látni fogjuk, álláspontunk Gableréhez közelít, minthogy az amerikai filmekben megjelenő zsidóság ábrázolásában valóban egy asszimiláció nélkül integrálódó zsidóság képét véljük felfedezni. (Ez tehát a Gabler által, a bevándorló zsidóságnak tulajdonított szándék beteljesülését látszik megvalósítani.)

A hollywoodi zsidókérdés tehát egyidős az amerikai filmtörténettel (mint zsidókérdés pedig magával a zsidósággal⁴⁶), lévén, hogy a 19. század bevándorlóiban talán csak egyetlen dolog, éppen az antiszemitizmus volt közös. Bár a kérdés tálalása természetesen minden korban és társadalomban függött annak értékeitől és érdekeitől – valamint annak tudatában, hogy ezen kontextusokból jelen írás szerzője sem képes kivonni magát – lényegében most azzal a következtetéssel összegezzük a hollywoodi zsidókérdést, mint Steven Alan Carr. Valószínűleg ezúttal sem leszünk képesek kimerítően leírni pontosan miben is áll „Hollywood zsidósága”, csak azt a tényt látjuk, hogy van.

⁴⁴ Ezen az alapon például a Gabler-féle képzetnek, miszerint a zsidók az „Amerikai Álom” megtestesítői, az az ideológiai vákuum adta az alapját, amely a Szovjetunió megszűnésével keletkezett. Az addig az antiszemita nézetek szerint magát a kommunizmust megtestesítő zsidók hirtelen nyugodtan válhattak éppen az „Amerikai Álom” megtestesítőivé.

⁴⁵ Hoberman – Shandler 334 p.

⁴⁶ Ismét Carrt (9.p) idézve: „*The Hollywood Question simply updates the Jewish Question.*” [„*A hollywoodi zsidókérdés egyszerűen csak aktualizálja a zsidókérdést.*”]

2. Filmipar és társadalom: a film kultúraszociológiája

*“I believe that my pictures have had an obvious effect
upon American life.”⁴⁷
/Cecil B. DeMille/*

*„To observe the paintings of fifteenth-century Italy
is to see its society.”⁴⁸
/Richard I. Cohen/*

Mint az eddigiekben láttuk, a hollywoodi zsidókérdés legfőbb mozgatórugóját maga az a végül is ki nem mondott, de a háttérben folyamatosan meghúzódo feltevés adta, miszerint a filmipar jelentős hatalom. Mint szintén láttuk, egyrészt nyilván gazdaságilag, ugyanakkor – és ez számunkra jelen esetben sokkal fontosabb – kulturális szempontból is. Önmagában a probléma felvetése is azt sugallja, hogy a film befolyással van az adott társadalom, a nézők értékrendjére, szemléletmódjára, véleményalkotására. A film ugyanakkor (nyilván gazdasági érdekektől vezérelve, vagyis mert népszerű akar lenni), meg is kell feleljen a társadalom elvárásainak, azaz ugyanezen értékrendnek, amelyen változtatni is tud.

Miriam Hansen szerint Hollywood főként kezdeti gazdasági helyzetében az anyagi érdek egyértelmű: a formálódó amerikai társadalmat egy, a filmek által teremtett értékrend mentén egységesíteni kell, az etnikailag, szociálisan és más szempontokból differenciált „nézőkből” egy jól meghatározható preferenciákkal rendelkező „közönséget” kell teremteni. A filmiparnak a 20. század elején erre minden lehetősége adva volt és ezt igyekezett meg is valósítani, valószínűleg nem „alantas” tudatformáló érdekekből, ahogy azt az antiszemita álláspont feltételezné, sokkal inkább anyagi szempontból, hogy egy stabil és kiszámítható fogyasztóréteget termeljen ki magának.⁴⁹

A gazdasági érdek minden bizonnyal máig fennáll, és alapvetően ez a meghatározó, ugyanakkor ennek „mellékhatása”, az iparág termékeinek kultúra- és társadalomformáló ereje, tapasztalati tény.

⁴⁷ [„Hiszem, hogy a filmjeim nyilvánvaló hatással voltak az amerikai életre.”] Griffith 137.p.

⁴⁸ [„Megfigyelni a tizenötödik századi Olaszország festményeit annyi, mint látni a társadalmát.”] R. Cohen 3.p.

⁴⁹ Hansen 21-23.p.

Ez a felismerés, ha nem is egyidős magával a filmiparral, de közel sem új keletű. Irwin C. Rosen 1948-ban két kutató konkrét, 1933-ban publikált eredményeire hivatkozik, amikor saját kutatásának létjogosultságát bizonyítandó, a filmek attitűdökre tett hatásait – azaz, hogy a filmek valóban hatással vannak az attitűdökre – evidenciának veszi.⁵⁰ 1975-ben Robert Sklar ugyanebben a témában rendelkezésre álló forrásai szinte már kiapadhatatlanok.⁵¹ Sklar szintén 1933-tól idéz kutatásokat és publikációkat, alátámasztandó saját koncepcióját, miszerint „*it's important to begin with a recognition that movies have historically been and still remain vital components in the network of cultural communication, and the nature of their content and control helps to shape the character and direction of American culture as a whole.*”⁵²

Margaret Thorp már 1939-ben kiadott, *America at the Movies* című művében leírta, hogy a fiatalok társadalmi ismereteket szereznek a filmekből, például arról, hogyan utasítsanak, vagy fogadjanak el egy nem kívánatos vagy éppen kívánatos meghívást, ajándékot, csókot; összességében a filmnek szocializációs erőt tulajdonított.⁵³ Hogy a filmipar ilyenén hatása kezdetektől fogva nyilvánvaló volt, tudhatjuk a „Hays Code” bevezetéséből is.

A filmek társadalomra tett hatása a filmelméleti és filmtörténeti diskurzus evidensnek tekintett alapja, amellyel például automatikusan számol a fentebb már idézett S. P. Rivo (az amerikai némafilmek nőábrázolásával kapcsolatban): „*Although it's nearly impossible to measure the impact of these images on audiences, they reportedly had a far reaching effect, especially on the lower-class ethnic immigrants who could enjoy this form of entertainment even though they were illiterate in English.*”⁵⁴

⁵⁰ R. C. Peterson és L. L. Thurstone: *Motion Pictures and the social attitudes of Children* [„A filmek és a gyerekek szociális attitűdjei”] címen, 1933-ban publikált kutatására hivatkozik. (New York, Macmillan) (Rosen 525-536.p.) Maga Rosen hivatkozott kutatásában a *Gentleman's Agreement* c. film, zsidókkal kapcsolatos nézői attitűdökre tett hatását vizsgálta.

⁵¹ A Sklar részéről hivatkozott tudósok pl.: W. W. Charters, Payne Fund, Herbert Blenner, Edward Alsworth Ross. De leginkább Henry James Forman: *Our Movie-Made Children* c. munkáját idézi, pl.: „*What the screen becomes, is a gigantic educational system with an instruction possibly more successful than the present text-book variety.*” [„Amivé a vászon válik, az egy gigantikus oktatási rendszer, vélhetően hatékonyabb tanítással, mint a jelenlegi tankönyv-kínálat.”] Sklar 135-140.p

⁵² [„Fontos azzal a felismeréssel kezdenünk, hogy a filmek történelmileg a kulturális kommunikáció hálózatának létfontosságú részeivé váltak és maradnak is azok, és tartalmuk és irányításuk természete segít az amerikai kultúra egészének karakterét és irányait formálni.”] Sklar VI.p

⁵³ Balio 1993., 2.p

⁵⁴ [„Bár szinte lehetetlen ezen képek közönségre tett hatását mérni, állítólag messzemenő hatással voltak, főleg az alsóbb osztálybeli bevándorlókra, akik élvezni tudták a szórakozás ezen formáját, habár írástudatlanok voltak az angol nyelv tekintetében.”] Rivo 34.p

Az utóbbi évtizedekben egyre inkább a média, leginkább a televízió felé forduló filmelmélet számára a mozgókép társadalomra tett hatása ezen csatornákon keresztül még kevésbé kérdőjelezhető meg. Sőt a felismerés odáig vezetett, hogy az állítás megfordult: a média nem pusztán közvetít bizonyos értékrendeket, sokkal inkább megteremti azokat.

Ezt foglalta össze velős tényközlésként Marshall McLuhan teoretikus „a médium maga az üzenet”⁵⁵ formában elhíresült állításában. A számos módon megközelíthető kijelentés arra utal, hogy egy médiumban megjelenő ábrázolás nem egy társadalmi jelenség tükörképe, hanem éppen annak megteremtője. *“The media are not a mirror of our society, they are its fabric. The media are not them, the media are all of us.”*⁵⁶

A média tehát valamilyen jellemzők mentén folyamatosan termeli számunkra a világ egyfajta minősített képét. Ezt a képet magából a társadalomból származtatja ugyan, de egyúttal – olykor, mint egyedül érvényes képet – vissza is közvetíti annak.

A társadalomban keletkező képzetek és azok visszavetülése ugyanerre a társadalomra McLuhan esetében a média, Mannheimnél minden kulturális képződmény, Roskó és Turán megfogalmazásában pedig a művészet esetében látszik mindkét oldalon egyformán erős folyamatnak:

*„A társadalmiság mindig kultúráképző tényező (...), a kulturális képződmények viszont, ha már létrejöttek és 'magánvalóságra' tettek szert, társadalmiasító tényezőkké is válnak.”*⁵⁷

*„Az, hogy mit szabad ábrázolni a művészetben és hogyan, így vagy úgy, de összefügg azzal, hogy mit szabad látni a valóságban és hogyan.”*⁵⁸

Így tehát a társadalom, azon belül például egy kisebbség helyzetének tanulmányozása, kiindulhat a kultúra és annak bármely eleme, például a média és a művészetek tanulmányozásából. *„Popular culture has long been of interest to historians, sociologists and other specialists of the humanities because it provides special insights into the nature of society.”*⁵⁹

Richard I. Cohen az európai zsidó művészetet elemző átfogó művének előszavában hasonló eljárásra hivatkozik: *„the visual material chosen for study has emerged from a desire to uncover*

⁵⁵ Az ebben a formában elhíresült mondat (“The media is the mess”), ebben a konkrét formájában McLuhan művében fejezetcímként jelenik meg. (McLuhan 1964.)

⁵⁶ [„A média nem a társadalmunk tükré, hanem annak alkotója. A média nem űk, hanem mi mindannyian.”] Lester – Ross 4.p

⁵⁷ Mannheim 1995., 41.p.

⁵⁸ Roskó – Turán 13.p.

⁵⁹ [„A populáris kultúra régóta a történészek, szociológusok és más, humán tárgyú kutatók érdeklődési körébe tartozik, mert különleges betekintési lehetőséget kínál a társadalom természetébe.”] Pearl 6.p

certain sociocultural tendencies. (...) Yet by accepting the fact that visual images can reflect social reality and inform understanding of the way Jews looked at the world, or were looked at.”⁶⁰

Ugyanezt a lehetőséget a hollywoodi zsidókérdéssel kapcsolatban Carr is felveti, miszerint maga a kérdés voltaképpen két dologról szól: egyrészt arról, hogyan hatott Hollywood (esetlegesen filmekben is megnyilvánuló) zsidósága az amerikai társadalomra, másrészt arról, hogyan látják a zsidók saját magukat.⁶¹

E. H. Gombrich újfajta szemléletmódú művészettörténet könyvében lényegében a befogadás társadalmi sajátosságai alapján írja le, mely korokban, mit és hogyan kellett ábrázolni az alkotóknak a megfelelő hatás kiváltása érdekében. Ennek során arra következtetésre jut, hogy a művészek kénytelenek egy „konvencionális jelzési rendszert”⁶² használni, hogy a művük érthetővé váljék a befogadók számára, valamint hogy „az ábrázolás formája nem választható el az ábrázolás céljától és annak a társadalomnak az igényeitől, amelyben valamely adott vizuális nyelv érvényre jut.”⁶³

Ez azt jelenti, hogy a művészet kénytelen egy olyan kódrendszert használni, ami dekódolható a befogadók számára. Kisebbségi csoportok ábrázolása esetén ez együtt jár azzal, hogy a filmben ábrázolt kép igen egyszerű és általánosító lesz; nem más, mint sztereotípia. Az adott társadalomban használatos sztereotípiák általános érvényben léte tehát a filmes elbeszélés létrehozásának elengedhetetlenül szükséges alapja.⁶⁴

A filmekben közvetített sztereotípiákra szintén igaz: a társadalomból „jönnek” és ugyanoda is hatnak vissza, miközben nem tudjuk pontosan megítélni, hogy a társadalomban élő sztereotípia

⁶⁰ [„Bizonyos szociokulturális tendenciák feltárásának vágyától vezérelve választott a vizuális anyag tanulmányozás tárgyává. (...) Ám ha elfogadjuk a tényt, hogy a vizuális képek tükrözhetik a társadalmi valóságot, az segít megérteni a módot, ahogy a zsidók látták a világot, és ahogy az látta őket.”] R. Cohen 2.p.

Cohen hasonló példaként hozza fel Peter Burke tanulmányát, amelyben XIV. Lajos ábrázolásait elemezve nem magára XIV. Lajosra nézve von le következtetéseket, hanem arra a társadalomra, amelyben az uralkodó ábrázolásokban tükröződő társadalmi képzelet létrejött és funkcionált.

⁶¹ Carr 1-20.p

⁶² Ez még akkor is igaz kell legyen, ha a művész a valódi ábrázolás érdekében (amely túlmutat a világ pusztá reprodukcióján) maximálisan változtathat a valóságon, mégis az emberben dolgozik valamiféle „konstancia-felismerés”, amikor például egy Picasso képen is látjuk az embert. (Gombrich 50.p.)

⁶³ Gombrich 90.p.

⁶⁴ Egyszerűen és kicsit profánul fogalmazva például egy zsidó vicc sem működne egy olyan közegben, ahol a társadalomnak és a médiának nem azonos a zsidó sztereotípiája. A sztereotípia ezen „materializálódása”, például egy tévésorozat jelenetében persze tovább fogja erősíteni a társadalomban az adott sztereotípiát, ugyanakkor annak változásához is hozzájárulhat.

volt-e erősebb hatással a médiumban megjelenő ábrázolásra, vagy a média által közvetített sztereotípiák a társadalomban képződőre.

„Az egyének egy és ugyanazon társadalom tagjaként meghatározott eszmerendszernek alávetetten élnek, amely rendszer magából a társadalmi folyamatból, annak ésszerűségéből, belső rendjéből és logikájából fakad, s ez nem egyéb, mint bizonyos magatartásmódok összefüggése, amelyek egymás kölcsönösen feltételezik és előidéznek, azáltal, hogy másokat kizárnak, s bár konkrét, reális szubjektumokra irányulnak, nem e szubjektumok hozzák őket tetszésük szerint létre és nem is helyezhetik egyszerűen hatályon kívül, nem másíthatják meg kedvükre.”⁶⁵ Amennyiben hiszünk Hauser Arnoldnak, valóban a társadalom egyfajta összessége az, amely létrehozta azt a kódrendszert, amely ezután a művészetekben is tükröződik, és amelyen az adott közösség tagja nem tud a továbbiakban annyira egyszerűen változtatni, mint ahogy előállításában részt vett.

Másképp megfogalmazva: „Bármely fénykép ugyanis, mely nem tesz mást, mint egy viselkedési eljárást illusztrál, szükségképpen nem csak az illusztrálási eljárás egy előfordulási esetét rögzíti, hanem maga is egy előfordulási eset.”⁶⁶

Itt egy etikai probléma jelenik meg: ha a folyamat mindkét oldala egyformán erős, akkor vajon a társadalom által használt sztereotípiák ábrázolása ugyanazon társadalom számára, hatással lehet-e a sztereotípiára? Mannheim szerint ennek a lehetősége fennáll, mivel „ha 20 ember összegyűlik egy teremben (...) és mind egyszerre a Püthagorasz-tételre gondol, akkor ugyan csak egy tétel van, viszont 20 lelki aktus, melyek nem azonosak a tétellel magával, hanem csak aktualizálják azt.”⁶⁷

Egy filmen megjelenő, sztereotíp zsidó karakterábrázolás aktualizálja a sztereotípiát, valószínűleg – főleg mivel képi ábrázolás igen konkrét⁶⁸ – nagyban változatlanul reprodukálja is azt, mégis a szubjektív értelmezés és formálás minden egyes néző esetében továbbra is végbemegy. Ha Descartesnak igaza van abban, hogy „minden ismerethez két vagy több dolog összehasonlítása útján jutunk”⁶⁹, valamint Michael Foucaultnak abban, hogy ennek oka az, hogy az összehasonlí-

⁶⁵ Hauser 64.p.

⁶⁶ Goffman 597.p

⁶⁷ Mannheim 1995.

⁶⁸ A képek például olvasott szövegekhez viszonyított konkrétsága az esztétika egyik alapvető felismerése, és jelentős következményekkel jár a képi ábrázolás működésére, annak befogadására és a teljes folyamat elemzésére nézvést. Gombrich például ezt azzal szemlélteti, hogy a teremtést ábrázoló freskó több információt tartalmaz, mint a Biblia szövege ugyanerről az eseményről. (Gombrich 125.p.)

⁶⁹ Foucault 72.p.

tás nem csak az azonosságok, hanem éppen a különbségek megállapításához vezet, akkor minden ilyen esetben a néző meglévő sztereotípiáját összehasonlítva a látottal, új ismerethez juthat.⁷⁰

Akár mi is a pontos szerepe magának a médiumnak (esetünkben a filmnek és a filmiparnak) és a befogadónak (esetünkben a társadalom mozibajáró részének) a sztereotípiák megteremtésében, alakításában és fenntartásában, úgy tűnik, *„a kifejezés útján történő objektivációk a szubjektív benyomások többé-kevésbé tartós indikátorai.”*⁷¹ Azaz akárcsak a hollywoodi zsidóság, a zsidó sztereotípiák a filmekben is egyszerűen csak vannak. A további kérdés ezért az: hogyan vannak?

⁷⁰ (Foucault 72.p.) Ezáltal itt etikai vetület is felmerül, hiszen a sztereotípiák ábrázolása éppen olyan erővel hathat pozitívan, mint negatívan az adott kisebbségre nézvést. A Lester – Ross szerzőpáros különféle csoportok (köztük etnikumok) médiareprezentációjával foglalkozó könyvének előszavában messzemenően hangsúlyozza a sztereotipizálás számos hátrányos következményét. Bár ők sem tagadhatják a tényt, hogy nem csak a média, de maga az ember is folyamatosan sztereotípiákat használ – ennek okaira ehelyütt bővebben nem térünk ki – mégis szinte már bűnnek tartják egy csoport általánosan jellemző karakterszempontjait és nem egyénként leírni valakit.

A folyamat szerintük a következő: a sztereotípiák használat által az egyéniség elveszik, a néző továbbiakban nem valódi emberként, csak egy csoport mesterséges példányként érzékeli az adott karaktert, és ha ezen hatásos képek előítéletekkel találkoznak az adott csoportra nézvést, akkor elkezdődik a bűnbakképzés folyamata, amely diszkriminációhoz, az pedig a csoport tagjainak szegregációjához, majd bántalmazásához, szélsőséges és végső esetben pedig akár államilag szervezett népirtáshoz vezet. (Lester – Ross 2.p)

⁷¹ Berger – Luckmann 56.p.

3. Filmes ábrázolás és sztereotípiák

“Asked by a reporter if he was Jewish, Chaplin tactfully replied, ‘I have not that good fortune’.”⁷²

A sztereotípiák filmes ábrázolásának és társadalmi vetületének kapcsolatára az amerikai filmtörténetben a legjobb példa Charlie Chaplin „zsidósága”.

„Chaplin is the first of an array of non-Jews to have made their reputations, at least in part, by ‘playing Jewish’.”⁷³ A családjával gyerekkorában Angliából bevándorló, sötét hajú és sötét szemű, a teljes nincstelenségből „magát megcsinál” Chaplint, legtöbb filmjében csavargóként megjelenő esetlen, ámde mégis minden bajból kikeveredő figurát az amerikai közönség lényegében automatikusan zsidóként azonosította. Történhetett ez vélhetően azért, mert a fenti jellemvonások egybeesetek a 20. század elejei amerikai társadalom zsidókról alkotott sztereotípiájának fő jellemzőivel. Az „ilyesféle” csavargó a közönség szemében egyszerűen zsidó kellett, hogy legyen.



Charlie Chaplin *A cirkusz* c. filmjében (1928)

⁷² [„Egy riporter kérdésére, miszerint zsidó e, Chaplin tapintatosan azt válaszolta: ‘Nincs olyan nagy szerencsém’.”] (Hoberman – Shandler 35.p.) A szerzők itt David Robinsont, Chaplin életrajzíróját idézik, akinek tanúsága szerint 1915-ben adta a művész a fenti választ, amikor első alkalommal kérdezte újságíró a származása felől.

⁷³ [„Chaplin az első a nem zsidók azon sorában, akik, legalábbis részben, abból csináltak hírnevet, hogy ‘zsidót játszottak’.”] Hoberman – Shandler 22.p

Maga Chaplin a származásával kapcsolatos kérdésekre felváltva adott hol elterelő, hol éppen humoros választ,⁷⁴ ám nem zsidó gyökereinek tagadása, sokkal inkább fiktív megteremtésének okán. A zsidóság látszatát kelteni esetében egyszerűen kifizetődő volt. „*If they wanted me Jewish, they would have me Jewish*”⁷⁵ – mondta, és állítólag éppen az ő tanácsára és forszírozására aggatta a „csavargó” filmbeli karakterére az amerikai sajtó a zsidó jelzőt. Egyszerűen szólva: marketingfogás volt tehát, ami témánk tekintetében a sztereotípiák működésén túlmutatóan is tanulságos.

Az 1910-es évek Amerikájában például az első valódi filmsztár, Theda Bara vagy éppen az első western-hős, Broncho Billy Anderson névváltoztatással és éppenséggel hamisított önéletrajzzal⁷⁶ próbálta leplezni a sajtó és a közönség előtt zsidó származását. Miközben paradox módon a nem zsidó Chaplin – legalábbis filmbeli karaktere – sikerének, elfogadásának és hírnevének egyik alapját vélt zsidósága adta.

Bár egy általában hátrányosan megkülönböztetett etnikumhoz való tartozást aránylag ritkán lehet „eladni” komoly piaci és reklámértékkel, az amerikai filmiparban ekkor megtörténhetett, sőt ma is előfordul. A jelenlegi amerikai filmgyártásban John Torturro⁷⁷ és Jason Biggs⁷⁸ a két legismertebb, nem zsidóként jellemzően zsidó karaktereket alakító színész, akiket a nézők a filmbeli szerepeik szerinti zsidó sztereotípiákkal azonosítva, zsidó származásúnak tartanak. Nehéz lenne megmondani, hogy például az *Amerikai pite* filmek tagadhatatlan sikeréhez mennyiben járult hozzá, hogy a főszereplőt zsidóként azonosítja az amerikai közönség, és ezzel együtt ez a tény mennyiben alapozta meg Biggs karrierjét. Chaplin esetében azonban úgy tűnik, a „felvett” zsidó származás pozitívumként hatott.⁷⁹

⁷⁴ Egy újságíró, a származását firtató kérdésére adott válaszát a fejezet címe alatt idéztük. A feljegyzések szerint 1921-ben egy óceánjáró fedélzetén egy 8 éves zsidó kisfiúnak azt mondta, hogy véleménye szerint minden jelentős zseni ereiben folyik egy kis zsidó vér, így benne is kell legyen valahol, legalábbis reméli, hogy van. (Hoberman – Shandler 35.p)

⁷⁵ [„*Ha zsidónak akartak, hát megkaptak zsidónak.*”] Hoberman – Shandler 35.p

⁷⁶ Broncho Billy Anderson Max Aronson néven született, Theda Bara pedig Theodosia Goodmanról változtatta meg a nevét. A felfelé ívelő karrierű első vamp sikerének érdekében a Fox stúdió még egy új életrajzot is kreált számára, amelynek tanúsága szerint az egyébként lengyel zsidó származását „a piramisok árnyékában születettre”, vagyis egyiptomira cserélték le. (Hanak-Lettner 56-57.p)

⁷⁷ Az olasz származású színész a Coen testvérek számos munkájában vállalt szerepet, amelyek nagy részében zsidóként azonosított karaktereket alakított (pl.: *A nagy Lebowski*, *A halál keresztútján*, *Hollywoodi lidércnyomás*).

⁷⁸ A szintén olasz származású színész eddigi legismertebb és legsikeresebb szerepe Jim Levenstein volt az *Amerikai pite* filmekben.

⁷⁹ Csak érdekességéként jegyezzük meg: akad olyan hollywoodi színész is, aki valóban ténylegesen betért. Marilyn Monroe zsidó származású férje, Arthur Miller miatt vette fel a zsidó vallást.

Chaplin figurája az amerikai némafilmgyártás idején megjelenítette azt a tündérmesét, amelyben egy bevándorló amerikaivá vált,⁸⁰ és mint ilyen, (ahogy azt Gabler vázolta) a zsidó sztereotípiát testesítette meg. Számunkra önmagában bizonyítván, hogy ez a sztereotípiát a társadalomban és a filmben egyaránt létezett.

Valójában a korabeli filmipar minden burleszk-sztárját állandó jelzővel, egyfajta sztereotípiával ruházta fel, a „fapofa” Buster Keaton a „tipikus angol”, Harold Lloyd pedig a „jenki” volt, míg Chaplin a „zsidó csavargó”.⁸¹

A náciizmus hatalomra jutásával Németországban Chaplin zsidósága is más színezetet kapott, bár Chaplin sosem vallotta magát zsidónak, az antiszemita propaganda Németországban zászlajára tűzte a nevét és bojkottálták filmjeinek vetítését a német mozikban.

A művészt ez különösebben nem érintette, azonban a II. világháború utáni amerikai kommunistaüldözések igen. 1952-ben elhagyta az USA-t, és hátralévő életét Angliában töltötte. Zsidó származása még ekkor és ott is kérdés volt, holott az mindig is csak egy mesterséges kreációnak bizonyult.⁸²

Chaplin és a zsidó sztereotípiát esete kiválóan példázza Dan Sperbernek a kultúra elemeiről megfogalmazott elméletét. Sperber ezeket mentális és nyilvános reprezentációk viszonylatában írja le. A mentális reprezentáció az, ami egy közösség tagjának az elméjében él egy kulturális dologról (például az a vélekedés, hogy Chaplin zsidó), nyilvános reprezentáció az, ha ezt az egyén rögzíti valamilyen kommunikációs formában (például Sólem Aléchem tényközlése Chaplin zsidóságáról novellájában). A kultúra lényegében maga az a folyamat, hogy ez a kettő egymásba alakul: a mentális reprezentációit „a közlő először nyilvános reprezentációvá alakítja (...) és azután a

⁸⁰ Mark Winokurt in Hoberman – Shandler 35.p

⁸¹ A korabeli sajtó folyamatos bizonygatása és az olyasféle teóriák mellett, miszerint Chaplin bibliai előképe a Góliát ellen harcoló Dávid, Chaplinre Sólem Aléchem 1916-ban megjelent *Motl in America* c. írása ütötte rá végleg a zsidó bélyeget, amelyben az író Chaplint a filmjeit néző zsidó bevándorló gyerekek számára az etnikai büszkeség és az inspiráció forrásaként jelenítette meg.

(„Sunday, after lunch, I and my friend Mike [who used to be called Mendel not so long ago] go to the moving pictures to see the great movie star, Charlie Chaplin. My brother Eli and our friend Pinney also go along with us. All the way to the picture house, we talk about Charlie Chaplin. What a great man he is, how much he must make, and the fact that he's a Jew.”

„Vasárnap, ebéd után, én és a barátom, Mike [akit nem sokkal ezelőtt még Mendelnek hívtak] elmegyünk a moziba megnézni a kiváló filmsztárt, Charlie Chaplint. A bátyám, Eli és a barátunk Pinney szintén velünk tart. Egész úton a mozi felé Charlie Chaplinről beszélünk. Micsoda nagyszerű ember, mennyit kereshet, és még a tény, hogy zsidó.” Sólem Aléchem, *Motl in America*, 1916)

⁸² Hoberman – Shandler 38.p

*hallgatóság újra átalakítja őket mentális reprezentációkká.*⁸³ Így tehát „*minden mentális változat egy nyilvános változat értelmezéséből fakad, mely utóbbi egy mentális reprezentáció kifejeződése.*”⁸⁴

Sperber szerint a kultúra egy adott csoport mentális és nyilvános reprezentációinak tartósan fennmaradó részhalmaza.⁸⁵ Mivel ezeket tartósság jellemzi egy adott csoporton belül, kollektív reprezentációknak is nevezhetjük őket. Ezek alatt itt ugyanazt értjük, mint amit korábban a sztereotípiaként azonosítottunk.

Ezen kollektív reprezentációk például képekben (filmen) megvalósuló nyilvános reprezentációi tehát valóban egy adott közösségre jellemző és bár változó, de létező mentális reprezentációt jelenítenek meg.

A kultúrát adott esetben igen stabil, hosszasan fennmaradó kollektív reprezentációk képzik, ilyennek bizonyul, mint Chaplin példáján láthattuk, a zsidóság sztereotípiája az amerikai társadalomban. Sperber elmélete szerint a fennmaradásnak két feltétele van: az adott reprezentáció szoros kapcsolatban legyen az egyén másik (lehetőleg minél több) már létező mentális reprezentációjával; és a reprezentáció ne kapjon sose végső és egyértelmű értelmezést. Az ilyen reprezentációk relevánsak az adott közösségre nézvést és tartósan sikeresek.

Úgy tűnik, az amerikai film történetében a zsidóság sztereotípiája egy ilyen tartósan sikeres reprezentáció, ami ezek szerint csak akkor lehetséges, ha a „zsidóság kollektív – mentális és nyilvános, tehát kulturális – reprezentációja” szoros kapcsolatban van más ilyen reprezentációkkal, és nincs „végső és egyértelmű értelmezése” az amerikai társadalomban.

Sperber fenti elképzelésével a kultúra epidemiológiáját vázolja, azaz – a Richard Dawkins által megalapozott memetikához hasonlóan – a kultúra „járványszerű” terjedését és fennmaradását írja le, vagyis hogy bizonyos kollektív reprezentációk (a memetika szerint ezek az egységek a gének mintájára elképzelt mémek) egyfajta „mentális fertőzéseként” terjednek és maradnak fenn az emberi társadalomban. Ezt a folyamatot láttuk akár Chaplin zsidóságának, akár magának a hollywoodi zsidókérdésnek, mint önálló „mémnek” immár 120 éves, kulturális korlátokat is átlépő terjedésében és fennmaradásában.

⁸³ Sperber 42.p.

⁸⁴ Sperber 43.p.

⁸⁵ Sperber 52.p.

A filmekben megjelenő sztereotípiák megfigyelése során számolnunk kell azzal is, hogy ezek megformálása mindig „jelen idejű”. Ez azt jelenti, hogy egy kosztümös, régi korokban játszódó filmben ábrázolt karakterek jelleme, preferenciái, döntései a film készítésének korának társadalmi jellemzőit adják vissza, nem például az ókori társadalomét.

Így például a *Schindler listája* című filmben ábrázolt zsidó sztereotípa vizsgálata során nem az a fő szempont, hogy a forgatókönyv mennyire hiteles az Oskar Schindler által megmentett zsidók valós, korabeli identitástudata tekintetében. A mi szempontunkból az a zsidóság-ábrázolás érdekes, amelyet 1993-ban Steven Spielberg, a rendező, ebbe a történetbe belevetít: „Schindler zsidói” valójában „Spielberg zsidói”, akik vélhetően semmilyen tekintetben messze nem olyanok a filmben, amilyenek valóban voltak, hanem olyanok, amilyenek elsősorban Spielberg, másodsorban a 90-es évek amerikai társadalma szerette volna, hogy legyenek.

4. Filmes ábrázolás és zsidó identitás

*“American Jews, like Americans,
have a very consumerist attitude toward their identity:
they pick and choose the bits of this and that they like.”⁸⁶
/Leon Wieseltier/*

Ahogy azt Chaplin korábban bemutatott példája is igazolja, úgy látszik, Jean-Paul Sartre állítása, miszerint zsidó az, akit a környezete annak tart, valóban működik. Ennek alapján Chaplin például zsidónak tekinthető.⁸⁷

Az identitás kialakulásával kapcsolatos uralkodó nézetek szerint azt valóban a környezet, illetve az azzal való folyamatos interakció határozza meg. „Az ember szervezeti fejlődése, sőt általánosságban egész biológiai léte születése pillanatától kezdve állandóan társadalmilag meghatározott tényezők hatása alatt áll.”⁸⁸ És ezen interakciók során „az ember azzá válik, aminek szignifikánsan mások szólítják”.⁸⁹ Ráadásul „az egyén szereti, ha identitását megerősítik”.⁹⁰ Az egyén identitását tehát a környezete (Berger és Luckmann megfogalmazásában: „a szignifikáns mások”) alakítja ki, és folyamatos megerősítéssel az is tartja fent.⁹¹

„The conscious feeling of having a personal identity is based on two simultaneous observations: the immediate perception of one’s selfsameness and continuity in time; and the simultaneous perception of the fact that others recognize one’s sameness and continuity.”⁹²

A személyes identitás kialakításában tehát a környező társadalom a meghatározó, és mint azt a fentiekben láttuk, a környezet sztereotípiák közvetítése formájában folyamatosan hatással van a személy identitásának minden részére. Ezek között természetesen az etnikai identitásra is. Az et-

⁸⁶ [„Az amerikai zsidók, akár az amerikaiak, fogyasztói módon viszonyulnak az identitásukhoz: innen is, onnan is felkapnak és választanak egy darabkát, ami éppen megtetszik nekik.”] (Progrebin)

⁸⁷ Hoberman – Shandler 39.p (Lásd még: Sartre 135 p.)

⁸⁸ Berger – Luckmann 73.p

⁸⁹ Berger – Luckmann 185.p

⁹⁰ Berger – Luckmann 208.p

⁹¹ Ez természetesen a negatívumokra is igaz, például „a reménytelenül peches ember önazonosítását alkalmi ismeretségek is alátámaszthatják, a véglegesség pecsétjét azonban csak a feleség, a gyermek és a titkárnő ütik rá.” (Berger – Luckmann 208.p)

⁹² [“A személyes identitás biztos érzése két egyidejű megfigyelésen alapszik: valaki közvetlen és időben folytatódólagos önazonosságának érzékelésén; és azon tény egyidejű észlelésén, hogy mások felismerik ezt az azonosságot és folytonosságot.”] Erikson 22.p

nikai identitás egy meghatározott csoporthoz való tartozás tudatát jelenti, ami azonban feltétele a személyes identitás stabilitásának is.

„A személynek az önidentifikációja révén létrehozott és fenntartott szimbolikus egysége valamely csoport szimbolikus valóságához való tartozáson nyugszik, azon a lehetőségen, hogy elhelyezze magát e csoport világában... A csoportnak az egyéni élettörténetet átfogó identitása ezért az egyes egyén identitásának feltétele” – állítja Habermas.⁹³

Ez pedig számunkra praktikusán azt jelenti, hogy az amerikai filmekben megjelentő zsidó identitásábrázolás megértéséhez az általános amerikai zsidó identitásképet is látnunk kell.

A zsidóság identitásképeének alapját, mint minden csoportét alapvető esetben a múlt (a II. világháború után ez a Holocaust emléket jelenti) és / vagy a vallás (az életmódra vonatkozó előírások) adják. (Erős Ferenc az első esetet pozitív, míg a másodikat negatív etnikai identitásnak tekinti.⁹⁴)

Bial szerint azonban az amerikai zsidóság esetében egyik sem érvényesül (mivel a bevándorlók már a második generációtól elhagyták a vallást, és a Holocaust nem érintette őket olyan módon, mint az európaiakat). Ebből érdekes megállapításra következtet: zsidó az, aki úgy viselkedik („*acting Jewish*”). A „zsidós” viselkedési formákat pedig az amerikai zsidóság újabb és újabb generációi a média termékeiből, köztük a filmekből tanulja. Egyszerűen fogalmazva Bial szerint az amerikai zsidóság például Woody Allen filmjeiből tudja meg azt, milyen kell legyen egy zsidó.⁹⁵

Az elképzelés, miszerint az etnikai identitás alapja a viselkedés, például Erős Ferencnél is megjelenik: „[Az etnikai személyiség] egy konceptuális séma, amely induktív általánosítások alapján jön létre. Az indukció alapja a külső viselkedés, amely nagyobb számú megfigyelési adat esetén 'tipikusnak' mutatkozik egy adott csoportra nézve.”⁹⁶

Mint láttuk, például Chaplin karakterének, a filmbeli csavargónak a viselkedése tipikusnak tűnt a zsidó bevándorlók csoportjára nézve, ezért az amerikai társadalom zsidóként azonosította. A

⁹³ Pataki 296.p

⁹⁴ Erős 401.p

⁹⁵ Bial 13.p

⁹⁶ Erős a továbbiakban Devereux-ot és Bertrand Russelt idézi, akik szerint az adott csoportra jellemzőnek tartott 'tipikus' vonások jó eséllyel – érdekes módon – valószínűleg a csoport egyik tagjára sem lesznek, legalábbis teljes mértékben igazak. Ebből pedig az következik, hogy egy tipikus csoport legtipikusabb tulajdonsága, hogy egyik tagja sem tipikus. Az etnikai identitás tehát egy csoport szintjén azonosságot jelent, de a személy szintjén valószínűleg különbözőséget. (Erős 396-397.p)

„csavargó” figurája bevándorló volt, ami valóban az amerikai zsidó identitás kialakulásának kezdetén annak meghatározó szegmensét képezte.

Ugyanakkor nem csak a zsidókra volt igaz. Ebből az következik, hogy Chaplin figurájának kellett legyen valami más, a korabeli amerikai társadalom zsidó sztereotípiája részének tartott tulajdonsága is, ami alapján éppen zsidó bevándorlóként lehetett azonosítani.

A történész Diner a zsidó etnikum bevándorlásával kapcsolatban a kelet-európa múlt sajátosságait hozza fel, történetesen a gettók, a megkülönböztetés és a pogromok világát, mint az USA-ba bevándorló zsidó etnikum egyik fő, közös „emlékét”. A zsidóság számára Amerika az a hely volt ahol élhettek („*place where they could live*”), szemben Európával és különösen Oroszországgal, ahol már nem.⁹⁷

Christopher Buck szerint, aki különféle etnikumok Amerikáról alkotott képét, mítoszait, legendáit vizsgálja,⁹⁸ a zsidó közösségek számára az USA a valódi lehetőségek, sőt egyenesen az ígéret földjeként kommunikálódott (igaz, ez Izrael megalapítása után természetesen változott).

Bár mindkét fent idézett kutató a zsidó etnikummal kapcsolatosan ír, látnunk kell, hogy Amerika az „ígéret földjeként” történő reprezentálása minden bevándorló, gyakorlatilag teljes Európa lakossága Amerikáról alkotott képének szerves része volt, sőt az ma is.

*„Véleményem szerint az különösen vonzó az európaiak számára Amerikában (és az Egyesült Államokban), hogy ott nem – vagy legalábbis úgy tűnik, hogy nem – létezik etnicitás. Az Egyesült Államok úgy tekint magára, mint egy teljeséggel közpolgári társadalomra, ahol fajra, nemre, születésre, osztályra, nyelvre stb. való tekintet nélkül mindenki szabad lehet. Ez természetesen egy utópikus, emancipáló mítosz, de egy olyan nagy hatással bíró mítosz, melyre nekünk európaiaknak szükségünk van, mint az etnikai, vallási, nyelvi, közösségi és egyéb határokkal jellemzett saját társadalmainkkal szembeni életképes alternatívára.”*⁹⁹

Amerikát a lehetőségek országaként megjelenítő mítosz kialakulásának és terjedésének a kutatók, például Schöpflin György, számos okot tulajdonítanak,¹⁰⁰ amelyek között nem szerepelnek a zsidók, legfeljebb az, hogy a modernizált Észak, a fenti eszme jegyében integrálni tudta Délt és a

⁹⁷ Diner 52-53.p

⁹⁸ Buck 325 p.

⁹⁹ Schöpflin 264.p

¹⁰⁰ A lehetséges okok: Amerikának nincs modernitás előtti időszaka, kezdetektől fogva legitim politikai szereplő volt, a Felvilágosodás ekkor divatos eszméje megerősítette az univerzalista közpolgáriság-követelést, a modernizált Észak integrálni tudta Délt és a bevándorlókat, az USA rendelkezett egy rendkívül hozzáértő elittel. (u.o.)

bevándorlókat.¹⁰¹ „Az Észak által képviselt modernitás (...) sikerének oka abban keresendő, hogy megtalálta a formát egy sikeres csere megvalósításához a bevándorlók számára, a közpolgáriságot és a siker mítoszát kínálva azok korábbi kulturális tőkéjéért cserébe.”¹⁰²

A zsidó etnikum számára a „közpolgáriság” ígérete igen vonzónak, miközben ennek ára, az asszimiláció (amerikanizálódás) gyanúsnak és fenyegetőnek bizonyult.

„Jewish artists are largely responsible for – some critics would say complicit in – promotion of the myth that America is a meritocracy.”¹⁰³ Bár egy filmtörténésznek valószínűleg nincs alapja ilyen kijelentést tenni, Bial hozzáteszi: a meritokrácia talán éppen erre az etnikumra igaz leginkább.

„America has afforded immigrant Jews a land of refuge and of opportunity, as well as a place to maintain Jewish identity and continuity, even though assimilation (‘Americanization’) has been seen as a real threat to the American Jewish communities.”¹⁰⁴

Az európai bevándorló etnikumok közül a zsidóság volt az asszimilációval szemben a legellenállóbb, és igyekezett fenntartani magának az egyenlőséghez való jogot, a különbözőség megtartott lehetőségével – írja Jack Kugelmass Biale-t és Whitfieldet idézve.¹⁰⁵

Mivel azonban Amerika sem volt mentes az antiszemitizmustól,¹⁰⁶ a zsidóság az etnikai különbözőség feladása egyik jeleként például nevének megváltoztatásával igyekezett „amerikanizálódni”. A névváltoztatás – és sokszor ez által a zsidóság leplezése – a filmiparban dolgozó zsidóságra a kezdetektől fogva gyakorlatilag a 20. század második feléig igen jellemző volt.¹⁰⁷

¹⁰¹ Hozzá kell tenni, akiket nem tudtak integrálni, azokkal kegyetlenül elbántak (pl. a bennszülöttekkel). (u.o.)

¹⁰² Schöpflin 265.p

¹⁰³ [„A zsidó művészek nagyban felelősek – némely kritikusok azt mondanák, bűnrészesek – annak a mítosznak a terjesztésében, hogy Amerika egy meritokrácia.”] Bial 8.p (Meritokrácia: olyan társadalom, amelyben az egyén érvényesülése a teljesítményétől függ.)

¹⁰⁴ [„Amerika a bevándorló zsidóságnak a menedék és a lehetőségek földjét nyújtotta, még ha az asszimiláció (‘amerikanizáció’) egy valódi fenyegetésnek is tűnt az amerikai zsidó közösségekre nézvést.”] (Buck 62-63.p)

¹⁰⁵ Kugelmass 6.p

¹⁰⁶ Dustin Hoffman így nyilatkozik zsidósága tagadásának okairól: “I didn’t want the pain of it. I didn’t want the derision. I didn’t come from some tough New York community where I’d say, ‘I’m Jewish - you want to make something out of it?’ There was an insidious anti-Semitism in Los Angeles.”

[“Nem akartam a fájdalmát. Nem akartam a csúfolódást. Én nem valami szívós New York-i közösségből jöttem, hogy azt mondhattam volna, ‘Zsidó vagyok – talán valami bajod van vele?’ Alattomos antiszemitizmus volt Los Angelesben.”] (Progrebin 12.p)

¹⁰⁷ Diner 91.p

A zsidó identitás kulturális termékekben megjelenő képét vizsgáló kutatók állítják, hogy – a filmek legalábbis – amerikaiakká akartak válni, ez jelent meg a „selfmade man” és az „Amerikai Álom” mítoszában, és épült be az amerikai kultúrába.

Joyce Antler írja a zsidó nők ábrázolásával foglalkozó művében: „*The creators of images of Jewish woman used the tools of American culture to carve out an identity among the multiple ethnic and social groups of the United States while simultaneously giving to the dominant Anglo-American society symbols, images and narratives that enriched the collective American consciousness.*”¹⁰⁸

Antler érvelése szerint az identitás képződésének folyamatai valóban felhasználhatóak arra, hogy az amerikai filmekben megjelenő identitásábrázolás eszközével a zsidóság egy megkülönböztetett etnikumból az amerikai társadalom elfogadott tagjává váljon.¹⁰⁹ Így folytatja: „*In imagining Jewish women in variety of roles, even in those that stereotyped them and constructed false mythologies, American Jews helped establish their own cultural autonomy and became 'true' Americans.*”¹¹⁰

Henry Bial megfogalmazásában: „*They would fabricate their empire in the image of America as they would fabricate themselves in the image of prosperous Americans. They would create these values and myths, its traditions and archetypes.*”¹¹¹

Az utóbb idézett két szerző ezzel lényegében a gableri koncepcióhoz jutott, miszerint a zsidó Hollywood megteremthette az amerikai értékrend és kultúra jelentős részét. Hajlunk arra, hogy inkább Vincent Brooknak adjunk igazat: attól még, mert a zsidóság hatással volt és van az amerikai kultúrára, ebből nem következik, hogy az amerikai kultúra egészében véve zsidó.¹¹²

¹⁰⁸ [„A zsidó nők képének megformálói az amerikai kultúra eszközeit használták, hogy egy identitást faragjanak ki az Egyesült Államok sokféle etnikai és társadalmi csoportja közt, miközben az uralkodó angol-amerikai társadalomnak folyamatosan szimbólumokat, képeket és narratívákat adva az amerikai öntudatot gazdagították.”] (Antler 2.p)

¹⁰⁹ Magyar Bálint ezt a gondolatot nem csupán a zsidóság, hanem minden etnikum, összességében „a bevándorlók” esetére vonatkoztatja, a filmgyártást az egyik elsődleges eszköznek tekintve abban a folyamatban, hogy a politikai vezetés egységes nemzeti identitást (történelmet, hagyományt) teremtsen az USA változatos népekből formálódó társadalmában. (Magyar 47.p)

¹¹⁰ [„A zsidó nők különféle szerepekben való megjelenítésével, még azok által is, amelyek sztereotipizálták őket és téves mitológiákat kreáltak, az amerikai zsidók segítettek megteremteni saját kulturális autonómiájukat és 'igazi' amerikaiakká váltak.”] (Antler 2.p)

¹¹¹ [„Ahogy birodalmukat Amerika képére formálhatták, úgy magukat pedig sikeres amerikaiak képére. Megteremthették értékeit, mítoszait, hagyományát és archetípusait.”] (Bial 10.p)

¹¹² Brook 2006., 4.p

A fenti szerzők szerint tehát a zsidók által meghatározott filmgyártás termékeiben a zsidó identitásképzés elemei bukkantak fel, amelyeket az amerikai társadalom a képződő kultúrájába integrált. E „totális” nézett helyett ehelyütt megelégszünk az amerikai filmek zsidóábrázolásának vizsgálatával, lévén *„azt hiszem, hogy mindvégig el kell időbelileg választanunk egymástól a feltárás feladatát és a bizonyítás kérdését. Egy-egy példa segítségével könnyen feltárhatunk olyan elrendeződéseket, amelyek számos életbeli jelenet (vagy számos leképezett) jellemzői, ugyanakkor ezek tényleges eloszlására nézve még semmilyen közvetlen bizonyítékot nem szereztünk.”*¹¹³

Az amerikai játékfilmek vizsgálata során azt fogjuk látni, hogy a két feltétel (amerikaiként való elfogadás és „zsidó különбözőség”) egyszerre teljesült: a zsidó identitás legfőbb jellemzőjét ma az amerikai társadalomba való teljes asszimiláció nélküli integráció lehetősége adja – legalábbis a játékfilmek ábrázolása szerint.

¹¹³ Goffman 606.p

5. „Amerikai zsidó film”

”Abigail Progrebin: - What are you?

Dustin Hoffman: - American. - Now you press.

- What kind of American?

- Just American.

- What are your parents?

- American... from Chicago. Keep pressing, because they would. They'd ask, ‘What religion are you?’ And I'd play dumb.”¹¹⁴

Amikor arra vállalkozunk, hogy a zsidóság identitástudatának ábrázolását vizsgáljuk amerikai játékfilmekben, óhatatlanul arra kényszerülünk, hogy kiválasszuk a vizsgálat tárgyát képező filmeket. Ezzel együtt arra is, hogy meghatározzuk, mit tekintünk „zsidó filmnek”.

Az etnikai identitás alakulásának és fennmaradásának fent tárgyalt sajátosságai alapot szolgáltatnak arra, hogy a „zsidó filmet” az alkotók származása alapján határozzuk meg. A tágabb értelemben vett „zsidó művészetet” vizsgáló könyvének¹¹⁵ bevezetőjében Cecil Roth is emellett a kritérium mellett dönt: *„the Jewish artist, generally speaking, reflect faithfully the fashions of their countries and their age, and it is difficult to find any superficial element in their work that can be designated as ‘Jewish’.* In every case, the national feeling and atmosphere are uppermost.”¹¹⁶ *„The term ‘Jewish’ thus applies here to authorship and to object, it is not intended to apply to the content.”*¹¹⁷

A zsidó filmtörténet feldolgozói számos esetben döntöttek hasonlóan: az alkotók zsidó származását tekintette meghatározónak például a bécsi zsidó múzeum *Bigger Than Life 100 Years of*

¹¹⁴ [„Abigail Progrebin: - Minek tartja magát?

Dustin Hoffman: - Amerikainak. De kérdezzen tovább.

- Milyen amerikainak?

- Csak amerikainak.

- Mik a szülei?

- Amerikaiak... Chicagóból. Folytassa, mert mások megtennék. Azt kérdeznék, ‘Milyen vallású?’ Én meg megjátsszám a némát.”] (Progrebin 11.p)

¹¹⁵ *Jewish Art. An Illustrated History* (1961)

¹¹⁶ [„Általánosságban elmondható, hogy a zsidó művész hűen tükrözi országa és kora divatát, és nehéz olyan felületes elemet találni a munkájukban, melyet ‘zsidóként’ jelölhetnénk meg. A nemzeti érzés és hangulat minden esetben feljebbvaló.”] Roth 32.p.

¹¹⁷ [„A ‘zsidó’ kifejezés itt szerzősége és a tárgyra vonatkozik és nem a tartalomra.”] Roth 33.p.

Hollywood – A Jewish Experience című kiállítását és tanulmánykötetét összeállító kutatócsoport, a Hoberman – Shandler¹¹⁸ szerzőpáros vagy Henry Bial.¹¹⁹

Az alkotók zsidó származása azonban jelen dolgozat szempontjából nem megfelelő választási alap. Ha Curt Sach-ot idézzük, rögtön belátjuk miért: „*Jewish music is that which is made by Jews, for Jews, as Jews.*”¹²⁰

Az amerikai zsidó film számos esetében előfordul, hogy az alkotó zsidó származású ugyan, de filmjét nem „zsidóként” készítette, és főleg nem csak zsidóknak. Gyakran a zsidó alkotók művében egyáltalán nem jelenik meg a zsidóság – legalábbis nem konkrétan megfogható módon.

A Gabler – kissé freudista – koncepciója nyomán,¹²¹ miszerint a filmalkotóvá vált zsidó bevándorlók műveiben az európai zsidóság elnyomatásának története és az „Amerikai Álom” víziója tükröződik, számos kutató lehetőséget érez a zsidó származású, de filmjeikben zsidó témákkal nem foglalkozó alkotók műveinek zsidó művelődéstörténeti szempontú vizsgálatára.

Hozzá kell tennünk, ez az eljárás filmesztétikai szempontból is helytállónak tekinthető, mivel a filmnyelv minden eszköze, de különösen a montázs, éppen az alkotói mögöttes gondolat kifejezésére (is) használható. A montázs adta jelentésképző és gondolatközvetítő erőnek köszönhetően lehetséges a filmelemzés során, akár az alkotó által nem is feltétlenül tudatosan megjelenített gondolatot vizsgálni. Így lehetséges mondanivalójában, filozófiájában, „megszerkesztettségében” zsidónak tekinteni egy filmet.

Ezen az elven tekinti például Leon Botstein zsidó filmnek Fred Zinnemann *High Noon* (*Délidő*, 1952) című alkotását. Az osztrák zsidó családban, Bécsben született rendező ebben a filmjében nem jelenít meg zsidó karaktereket. A *High Noon* talán legfontosabb műve, amely az egyetemes filmtörténet tekintetében is kiemelkedő alkotás. Botstein szerint a film az egyén a passzív közmegegyezéssel szembeni kiállásáról, és a bátorság és autonómia erényéről szól; még hozzá a rendező bevándorló szüleitől látott értékek és a róluk való gyerekkorban kialakult, őket egyenlőségért és szabadságért küzdő pioníroknak tartó képzetek nyomán.¹²²

¹¹⁸ Hoberman – Shandler 334 p.

¹¹⁹ Bial 195 p.

¹²⁰ [“Zsidó zene az, amit zsidók csinálnak, zsidóknak, zsidóként.”] (Brook 2006., 5.p)

¹²¹ Gabler 502 p.

¹²² Botstein 26.p

Jody Rosen a Tablet Magazine 100 legjobb zsidó filmet felsoroló listájában egyenesen első helyre teszi az *E.T. the Extra-Terrestrial* (*E.T. – a földönkívüli*, 1982) című filmet, amelyben egy tipikus kisebbségi történetet lát, a hátrányos megkülönböztetés és üldöztetés mindenféle megnyilvánulásával. Szerinte ez is egy „bevándorló mese”, hiszen a főszereplő messziről jön, nem beszéli a nyelvet, és új hazájában meglehetősen nehezen boldogul.¹²³

Mind az említett magazin, mind a *Bigger Than Life* kiállítás összeállítói ugyanezen az alapon tekintik „zsidó filmnek” a *Casablancát* (*Casablanca*, 1942): a film alkotói (különösen a stábtagok és a kisebb szerepeket alakítók) szinte mind bevándorlók (ha nem is mind zsidók). A kutatók szerint ez a film is (bizonyos szempontból) a bevándorlók első generációja előtt tiszteleg.¹²⁴

Ennél is érdekesebb, hogy a kiállítás szervezőin túl a Rubin – Melnick szerzőpáros is hosszas elemzést szentel a 30-as évek jellegzetes amerikai filmműfajának, a gengszterfilmnek, mint zsidó filmnek. Ezekben, az egyébként rendkívül sikeres művekben, szinte csak ír és olasz (keresztény vallású) bűnözőket láthattak a nézők, akiket azonban jellemzően zsidó színészek formáltak meg. A tanulmányok szerzői szerint ez a műfaj következetesen hallgatott a zsidókról, ugyanakkor mégis leplezetlenül ábrázolta őket. Szerintük a filmek gengszterei nem zsidók voltak, hanem „zsidósak”: a színészek gesztikulálása, nazális hangja, jellegzetes akcentusa a zsidók korabeli színpadi ábrázolásának konvencióit vitte vászonra. Ezek a figurák nyilvánvalóan „idegenek”, nem ameri-

¹²³ lásd: www.tabletmag.com.

Liel Leibovitz talán még elvontabb indokkal jutatta be ugyanebbe a listába a *Ghostbusters* (*Szellemirtók*, 1984) című filmet. A film végkifejletében egy megtestesült gonosz isten arra kéri a címszereplőket, hogy gondoljanak valamiféle „földi istenségre”, aki formát öltve megküzdhetne vele. A négy szellemirtóból háromnak sikerül hű maradni a zsidóság Isten kiábrázolásáról szóló elképzeléséhez, és amikor Isten formájára kell összpontosítaniuk, gondolataikban nem jelenik meg semmilyen konkrét kép. Tehát Leibovitz szerint ez a film „teológiai szempontból” zsidó. Csakúgy, mint a *12 Angry Men* (*Tizenkét dühös ember*, 1957) című, amely szerinte a törvény talmudi értelmezésére szolgáltat példát.

Mindezt persze nem árt kiegészítenünk azzal, hogy az említett filmek az alkotók miatt is tekinthetők zsidónak, az *E.T.* és a *Tizenkét dühös ember* rendezője, Steven Spielberg és Sidney Lumet, a *Szellemirtók* forgatókönyvírója, Harold Ramis származása okán.

¹²⁴ Mayr – Omasta 102-109.p

A kiállítás nyomán született tanulmánykötetben a kutatók külön fejezetet szántak a *Gone with the Wind* (*Elfűjta a szél*, 1939) című filmnek is, mint amely szintén a bevándorlókról szól: Scarlett O'Hara története azt a folyamatot példázza, ahogy az elesett és kiszolgáltatott ember önállósul, független és saját sorsát irányítani képes személlyé válik (mint az első filmmogulok). A női főszerepet alakító Vivien Leigh személyes története (a film által az ismeretlenségből egyenesen az Oscar-díjig jutott) pedig az „Amerikai Álom” megvalósíthatóságára szolgáltat példát. (*Bigger Than Life* 110-117.p)

Ezúttal is hozzá kell tennünk: mindkét film esetében az alkotók származása is lehetőséget szolgáltat a filmek zsidóként való kategorizálására. (A *Casablanca* esetében elsősorban Michael Curtiz rendezőt kell említenünk, a *Gone with the Wind* kapcsolatban pedig a producort, David O. Selznicket mint a legmeghatározóbb zsidó származású alkotót.)

kaiak, hanem bevándorlók, ugyanakkor modernek és sikeresek voltak, vagyis az „Amerikai Álom” megvalósítói.¹²⁵

Ezen koncepciók mögött azt a gondolatot véljük felfedezni, miszerint a zsidó származású alkotók műveiben és a zsidó színészek alakításaiban felfedezhető valamiféle „zsidó jelleg”, ami beazonosítható és leírható, vagyis zsidóként határozható meg. Ezeket az írásokat inkább tekintjük a gableri koncepció pozitív és romantikus zsidó sztereotípiájának bővkörében születetteknek, vagy egyszerűen szépen felépített filmesztétikai játéknak. (Mindazonáltal, hogy filmesztétikai szempontból természetesen például a *Délidő* valóban a diszkriminációról, a bűnbakképzésről és fontos csoportpszichológiai működésekről szól, de ezt éppen annyira tudhatjuk be a film készítésének idején Hollywoodban erőteljesen jelen lévő Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság működésével szembeni kritikának, mint a rendező „tudatalatti” zsidóképének.)

A zsidó film kategóriájába esik gyakran olyan alkotás is, amelynek ugyan esetleg az alkotói részben zsidó származásúak, valamely szereplői talán (kicsit erőltetve) azonosíthatóak a zsidó sztereotípiával, így az amerikai közönség a filmet zsidónak tartja, ugyanakkor magában a filmben ennek nincs jelentősége.

Így végső soron – kicsit szembe menvén Sartre-val – jelen esetben a választás alapját nem az adta, hogy zsidó az, amit a környezete annak bélyegez, hanem zsidó az, ami egyértelműen annak mutatja magát¹²⁶ – legalábbis a játékfilmek vizsgálandó karaktereit tekintve.

„Zsidó filmnek” ebben a kontextusban azokat a filmeket tekintjük, amelyek valamely szereplőjéről az alkotói szándéknak köszönhetően (például a dialógusok, a cselekmény, vagy kinézet

¹²⁵ Bigger Than Life 94-95.p és Rubin – Melnick 28.p

A kiállítás összeállítói még ennél is tovább mennek: szintén ebben az időszakban népszerű horrorfilmeket is a zsidósággal hozzák kapcsolatba, hiszen (a Lugosi Béla által megformált) vámpír és más szörnyek szintén mind kelet-európai jövevények, idegenek, titokzatos természetfeletti képességeik vannak, mindenki fél tőlük, mert „mások”, akcentussal beszélnek, saját világukba zárkoznak és nem utolsó sorban félnek a feszülettől. Ugyanakkor sokszor éppen emiatt vonzóak, elegánsak és ellenállhatatlanok, vagyis irányítani tudják a környezetükben lévő embereket. Mindezek alapján tehát zsidók.

(Talán ugyanez a gondolatmenet érvényesült sokkal később, amikor a *Batman Returns – Batman visszatér*, 1992 – *Pingvin és a Star Wars: Episode I. – The Phantom Menace – Csillagok háborúja I. rész: Baljós árnyak*, 1999 – Watto figurájában elemzők antiszemita zsidóábrázolásokat véltek felfedezni. A két torz lényt ugyanezen ismérvek: nagy, görbe orr, azaz „zsidós kinézet és gesztusok”, erős akcentus, a környezetük befolyásolására való törekvés, „mátság és idegenség” alapján a közvélekedés sztereotip zsidó ábrázolásnak titulálta. Az ebből kibomló számos vita egyik, illetve másik oldalán érvel például Andrew Hamilton és Denis Horgan a *North American New Right* és *Harford Courant* internetes hasábjain.)

¹²⁶ Sartre 135 p.

alapján) egyértelműen megállapítható, hogy zsidó. A kiválasztott filmek körét azonban még ezen feltétel mentén is érdemes szűkíteni.

André Bazin kísérlete¹²⁷ alapján állítja, hogy a nézők egy film megtekintése után azokra az elemekre emlékeznek, amelyek a teljes film tekintetében fontosakká váltak. (Ez tulajdonképpen a montázs egyik „mellékhatása”.)

Ez alapján szűkítettük a vizsgálat tárgyát képező filmek körét az egyértelműen zsidónak tekinthető karaktereket megjelenítőről azokra, amelyekben a szereplő ezen jellemvonása „strukturálisan” fontos, meghatározó jelentőségű a teljes film szempontjából.

A következőkben terítékre (stílusosan szólva: vászonra) kerülő filmek tehát azon kritérium menték választottak „zsidó filmnek”, hogy azokban jól azonosíthatóan és egyértelműen (az alkotói szándéktól vezérelve) zsidóként ábrázolt karakter szerepel, akinek ezen tulajdonsága jelentőséggel is bír a teljes film cselekményére nézvést.

¹²⁷ Bazin Marcel Carné *Mire megvirrad* c. filmjét vetítette számos alkalommal kísérleti alanyként összesen kb. tízezer nézőnek. A film egyik meghatározó helyszíne egy szegényesen berendezett (összesen 6 bútordarabot tartalmazó) padlásszoba. Ebben az egyik meghatározó képi elem egy hatalmas empire komód, amelynek azonban a film egészét tekintve nincs jelentősége, ennek megfelelően a nézők nem is említették a vetítések után a szoba berendezését firtató kérdésekre. Kivéve egy esetet, amikor Bazin csak a film első három tekercsét vetítette le, ekkor számos néző emlékezett a komódra, valószínűleg azért, mert ennyi idő alatt nem vált világossá számukra a film átfogó struktúrája, amelyben a komód nem fontos. (Bazin 12-13.p)

6. Filmes ábrázolás és zsidó vallástudomány

„A ZSIDÓKNAK HAT ÉRZÉKÜK VAN

Tapintás, ízlelés, látás, szaglás, hallás... emlékezés.

Míg a gójok a hagyományos érzékszervek révén tapasztalják meg és érzékelik a világot, és az emlékezést az események interpretálásában csupáncsak másodrendű eszközként alkalmazzák, addig a zsidóknál az emlékezés éppúgy elsődleges, mint a tű szúrása vagy ezüstös csillogása vagy a vér íze, mely a szúrás nyomán az ujjból kiserken.

A zsidót megsúrja a tű, amiről más tűk jutnak eszébe. Tűszúrás tűszúrás nyomán – amikor az anyja meg akarta varrni az inge ujját, miközben benne volt a karja; amikor a nagyapja ujjai elzibbadtak, mert addig simogatta a dédapja nyirkos homlokát; amikor Ábrahám megvizsgálta, éles-e a kés, nehogy Izsáknak fájdalmat okozzon –, egy zsidó csakis így tanulhatja meg, miért fáj. Amikor egy zsidó összeakad a tűvel, azt kérdezi:

Milyen emlékü? „¹²⁸

/Jonathan Safran Foer: Minden vilángol/

Mielőtt az előző fejezetben említett módon kiválasztott filmek konkrét elemzésébe kezdenénk, még egy dolgot ki kell emelnünk: a filmek vizsgálatának szempontja a zsidó (sztereotípiá) változásának megfigyelése az amerikai játékfilmekben, vezérfonalunk nem filmtörténeti vagy filmesztétikai szempont tehát. A dolgozat tárgyául olyan filmek választottak, amelyekben zsidóként ábrázolt karakterek szerepelnek, ez az elv se filmtörténeti, se filmesztétikai írás alapjául nem szolgálhatna.¹²⁹ Mivel a zsidó karakterek változása a téma, a választott értelmezési keretünk sokkal inkább kultúraszociológiai sőt, mivel etnikai vagy vallási identitás változásáról van szó, vallástudományi diszciplína inkább. (Ennek megfelelően például az egyes fejezetekben kiemelten tárgyalt filmek elemzése is messze áll egy teljes – filmtörténeti és filmesztétikai szempontokat is taglaló – filmelemzéstől, csak a jelen dolgozat tárgya szerinti feldolgozásra szorítkozik.)

Az előző fejezetekben a filmes ábrázolás és az identitás, illetve a kultúraszociológia kapcsolatát vizsgálva láttuk, hogy lehetséges elvi feltételezés a zsidó származású alkotók által készített művek egyfajta „zsidó sajátosságainak” kimutatása, vagy ilyen alapokon történő elemzése, azonban erről a lehetőségről fentebb szintén lemondtunk. Ugyanakkor azt is láttuk, hogy a filmes áb-

¹²⁸ J. S. Foer: *Minden vilángol*. Ulpius-ház, Budapest, 2003. 284.p

¹²⁹ Az első esetben írhatnánk például egy alkotó életművéről vagy egy műfaj változásáról különféle filmtörténeti korszakokban, a másodikban például egy-egy kifejezőeszköz (pl. szín, kameramozgások) folyamatos átalakulásáról és fejlődéséről.

rázolásban a (zsidó) sztereotípiát egyértelműen ábrázolt és így elemezhető elem. Amikor egy filmalkotó úgy dönt, hogy filmjének egyik karakterét jól azonosíthatóan zsidóként ábrázolja, vagyis az adott korban és társadalomban aktuális zsidó sztereotípiát viszi vászonra, akkor pontosan ennek jelentéstartalmát akarja megjeleníteni és kötni az adott figurához. Mivel a dolgozatunkban nem azt a kérdést tesszük fel, hogy a zsidó sztereotípiát mitől lett olyan, amilyen, hanem annak mibenlétére kérdezzük rá (a „mi az?” kérdést tesszük fel), valójában azt vizsgáljuk, hogy mi számított zsidónak eddig az amerikai filmtörténet ábrázolásában?

A következő fejezetekben azt fogjuk látni, hogy ez a külsőségekben történő, vallási, etnikai meghatározottságtól (a némafilmekben a hagyományos fekete kaftánt, szakállt stb. viselő zsidóktól) egyre inkább személyiségjellemzőkben megnyilvánuló (szorongó, büntudattal élő vagy éppen leleményes és találékony) kulturális identitássá alakul át; vagyis maga a sztereotíp ábrázolás jelentősen változik. Ettől azonban még nem biztos, hogy maga a sztereotípiát is változik, azt kell inkább látnunk, hogy a sztereotípiának vannak olyan részei, amelyek a külsőségek változása közben stabil elemek maradnak és zsidóként azonosíthatók.

Ahhoz, hogy lássuk, ezek az elemek vallásfilozófiai szempontból vizsgálhatóak, kis kitérőt kell tennünk az általános ábrázoló művészetelmélet területére. Korábban röviden említettük, hogy a képi ábrázolás konkrétabb, mint a leírás, egyszerű példával élve: egy alma képe sokkal több információt tartalmaz egy adott almáról, mint az a szó, hogy „alma”.¹³⁰ Ebből arra a következtetésre juthatnánk, hogy a képi ábrázolás szükségképpen objektív. Esetleg például egy térfelnyelők kamera felvétele egy utcasarokról valóban annak lenne mondható, de egy megszerkesztett filmalkotás már biztosan nem.

Balázs Béla így ír a kép jellegéről: *„Nemcsak az ábrázolt személyek érzéseit emeli ki, hanem a művésznek, a film alkotójának az érzéseit is. A kamera ezáltal egyéni stílussal ruházza fel az alkotást: a képek hangvételével (olyan ez, mint a hangnem). A képek beállításukkal a rendező viszonyát fejezik ki a tárgyhöz. Gyengédségét, gyűlöletét, pátoszt vagy gúnyolódását. Innen ered a*

¹³⁰ Mannheimnek, a 2. fejezetben idézett, a Püthagorasz-tétellel kapcsolatos példáját erre vonatkozó példának is tekinthetjük.

*film propaganda-ereje.*¹³¹ *Hiszen nem kell bizonyítania az álláspontját: egyszerűen optikailag elfogadtatja velünk.*”¹³²

Minden film (különösen a játékfilmek, de minden ellenkező szándék mellett a dokumentumfilmek is) tehát az alkotójuk (általában leginkább a rendezőjük) értelmezésmódját, mondanivalóját, szemléletét, sokszor érzelmeit és véleményét tükrözik, ilyen értelemben kisebb-nagyobb mértékben ugyan, de mindig az önkifejezés eszközei.

Mindez a mi szempontunkból azért fontos, mert a zsidó karakter ábrázolása sem tekinthető objektívnek a filmen. Fentebb azt is láttuk, hogy ugyanakkor az ábrázolás meg kell feleljen egy általánosan elfogadott kódrendszernek, hogy azt a befogadó értelmezni tudja. A képi reprezentációnak ehhez azonban nem hasonlónak kell lennie a (vélt) valósághoz, hanem ábrázolnia kell azt. Az egyetemes művészettörténet tapasztalata szerint egy alkotás nem akkor megfelelő ábrázolás, ha hasonló. A művészetek keletkezésének nagy elméletalkotója, Zolnay Vilmos ennek bizonyításához a prehistorikus alkotásokig nyúl vissza. Ezek egyik érdekessége, hogy alkotóik helyenként lenyűgözően pontosak, más esetekben azonban egyáltalán nem foglalkoznak a hasonlósággal. A létrehozott alkotás jelentősen eltérhet attól, amit ábrázol.

Az olvasó vélhetően könnyen felidézi a Willendorfi Vénusz képét maga előtt, de komoly zavarba jönne, ha megkérdeznék: milyen a hölgy arckifejezése? Érthető zavarba, hiszen a szobrocskának nincs arca.¹³³ Az ősember csak a számára lényeges részleteket dolgozta ki az alkotásain, az elkészült mű értéke így biztosan nem a hasonlóság mércéjével volt mérhető, vagy ha valamilyen funkciót teljesített, annak teljesítése sem a hasonlóságon múlt.

Mindebből az következik, hogy bizonyos részletek az alkotó számára fontosabbak a többinél, a modern festő is az ábrázolás során a környezete némely jellemzőjét lényegesebbnek tartja, mint sok másikat. Gombrich szerint a festő nem a táj reprodukálására törekszik, hanem egyfajta megismerésére, majd az így megismert igazi valóság ábrázolására.¹³⁴ Mint fentebb láttuk, ezen részleteknek a kiemelése szubjektív, ám annyira nem lehet az, hogy más ember által ne legyen megért-

¹³¹ Annak felismerése, hogy a filmkép konkrétsága a bizonyítás nélküli állításra használható és ezzel igen jelentős propagandaerővel bír (mivel a néző a kép hatása alatt elfogadja, amit az állít, és nem kérdez rá), nagy jelentőségű felismerés és egy külön tanulmány témája lehetne.

¹³² Balázs 149.p.

¹³³ Az őskori emberábrázolások nagy részének nem, hogy arcot, egyáltalán fejet sem készítettek az alkotók. Ha mégis, akkor az ábrázolt ember maszkot visel. (Zolnay 12.p.)

¹³⁴ Gombrich 50.p.

hető. „*Még ahhoz is, hogy képekben írjuk le a látható világot, sémák kidolgozott rendszerére van szükségünk.*”¹³⁵

A Willendorfi Vénusz megformálásában a termékenység és az anyaságot véljük ábrázolva látni.¹³⁶ A szobrocska láttán azt a következtetést vonjuk le, hogy az ősember számára a nő sztereotípiáját ez a két tulajdonság határozta meg. Ha áttekintenénk a teljes művészettörténetet a befogadó szempontjából – ahogy azt Gombrich munkája tette – azt látjuk, hogy habár a nőábrázolás annak során igen jelentősen változik, az anyaság, mint annak egyik meghatározó eleme a teljes művészettörténet során megmarad. Mindezzel arra szeretnénk irányítani a figyelmet, hogy a sztereotíp ábrázolás nem a hasonlóság, hanem más, lényegi elemek mentén tart meg bizonyos stabil elemeket.

Ezeknek a stabil elemeknek a jelenlétére Lévi-Strauss strukturális antropológiája is kínál egyfajta magyarázatot. Lévi-Strausst olvasva az embernek az a sejtése támad, hogy a világ és benne az emberi társadalom működése néhány (talán meglepően kevés) és nagyon alapvető törvényszerűségre, struktúrára redukálható le. Minden valamiképpen ugyanezeknek a struktúráknak a különféle módokon kibővített, elburjánzott megnyilvánulási formája. „*Mert a mitikus forma előbbre való, mint az elbeszélés tartalma.*”¹³⁷

Gombrich szerint az ábrázolás lényege a hatás (nem a hasonlóság), így tehát az egyes dolgok, jelenségek ábrázolásának azon elemei maradnak stabilak a művészettörténet során, amelyek a legnagyobb hatást váltják ki, valamint azt mindig biztosan kiváltják. Az ábrázolás változása ezért a hatást kiváltó részek – akár egyre sematikusabb – megtartása mentén fog fejlődni.

Gombrich, Zolnay és Lévi-Strauss erre lényegében ugyanazt a magyarázatot adja: azok az elemek fontosak és maradnak fent, amelyek elegendőek (a kezdetben szó szerinti, később átvitt értelemben vett) mágiához.¹³⁸

Ezek a stabil elemek tehát az ábrázolás formai változásai mellett megmaradnak, mert valójában transzcendenciák reprezentációi, vagy ha úgy tetszik, metafizikai szinten érvényes állandók.

¹³⁵ Gombrich 87.p.

¹³⁶ Meg kell jegyeznünk: Zolnay ezzel messze nem ért egyet, az őskori szobroknak más, áldozati funkciót tulajdonít. (Zolnay 13.p.)

¹³⁷ Lévi-Strauss (2) 163.p

¹³⁸ Ezzel már Zolnay (u.o.) is egyetértene lévén, hogy szerinte is a hatás és a funkció az ábrázolás módjának és részleteinek fő meghatározója (csak azt vitatja mi is ez a funkció).

Ennek a struktúrának az állandóságához az érzékelés folyamatát vizsgáló pszichológusok (például V. P. Zincenko, Donald O. Hebb) is eljutottak.¹³⁹ Szerintük, amikor az ember a mentális reprezentációival dolgozik, akkor ezeket az elvont etalonokat (rendkívül leegyszerűsített sztereotípiát) használja, nem konkrétumokat;¹⁴⁰ másrészt az embernek mindenről létezik egy ilyen belső etalonképe.¹⁴¹

Ez adja annak a lehetőségét, hogy az érzékelés számára adott esetben egy részlet is elég a teljes felismeréséhez. Számos, az érzékelés mikéntjével foglalkozó pszichológus és a vizuális jelenségek befogadásával foglalkozó esztéta vagy szemiotikus – például Donald O. Hebb, Szilágyi Gábor, Rudolf Arnheim, Horányi Özséb vagy éppen Ernst Hans Gombrich és Mérő László – hivatkozik arra az egyébként biológiai tapasztalásra, miszerint adott hatás kiváltásához a dolog egy meghatározó részének látványa és felismerése is elég. Egy meghatározó részlet tehát az érzékelés és a tudat számára „bevonzza” mindazt, amit a jelenség teljes képe jelentene. Gombrich felhívja rá a figyelmet, hogy a mágia létrehozásához is elegendő egy részlet hasonlósága, így „védi meg” például az oroszlanmancs alakú karfa a fotelban ülőt.¹⁴²

Amennyiben tehát a zsidó sztereotípiá filmes ábrázolásának változását vizsgáljuk, feltételezhetjük, hogy a forma változása mellett találunk stabil, transzcendentális szinten értelmezhető állandó részleteket is. Egyszerűbben: minden zsidó ábrázolás szükségképpen filozófiai kapcsolatban van minden korábbi ábrázolással, vagyis mindennel, ami korábban zsidóként definiálódott – olyasféle formában, ahogy azt a fejezet elején olvasható idézet vázolja: a zsidó gondolkodásmód szerint minden jelenkori túsúrás visszavezethető Izsák feláldozásának öseseményéig.

¹³⁹ Az orosz pszichológus, V. P. Zincenko rendkívül összetett vizsgálatokat végzett az emberi látás mechanizmusának leírása érdekében. Eredményei meglepő kijelentésben foglalhatóak össze: az emberi szem nem a valóságot látja. A látás folyamatában az ember szeme nem arra törekszik, hogy a látvány minden egyes elemét „letapogassa” és teljes képet küldjön az agyba, nem is teheti, mert ennek feldolgozásához az emberi agynak végtelen memóriára és végtelen tanulási folyamatra lenne szüksége; valamint ebben az esetben minden új kép megértéséhez minden képet össze kéne hasonlítani minden korábbi általunk látott képpel. Ehelyett az emberi szem – ahogy Zincenko nevezi – etalonokat tapogat le és nagyban szűri az információt. (Zincenko 115 p.)

Donald O. Hebb vizsgálata szerint a percepció nem részekből épül fel, hanem szerveződik (például egy háromszöget nem úgy „látunk”, hogy a szemünk három vonalból felépíti, és az agyunk megérti, hanem valami módon magát a háromszöget érzékeljük). (Hebb 274-276.p)

¹⁴⁰ Mérő László matematikus is megerősíti ezt a megállapítást, amikor arról ír, hogy a matematikusok, amikor egy problémán dolgoznak, nem a matematika nyelvét használják, hanem elvont mentális képekben jelenik meg elméjükben a probléma. (Mérő 204.p.)

¹⁴¹ Ezzel felvetődik a kérdés, hogy ez az etalonkép honnan van? Mivel jelen dolgozatnak ezen kérdés megválaszolása nem a célja, csak megjegyzésként tesszük hozzá, hogy például a modern antropológia eljutott arra a feltételezésre, hogy ezek (legalábbis egy részük, és nagyon általánosított formájuk) veleszületett. (lásd pl. Sperber 228 p.)

¹⁴² Gombrich 109.p.

Természetesen messze meghaladná jelen dolgozat vállalását a zsidóság ezen alapvető transzcendens elemeinek meghatározása, azok mibenlétének taglalása, mégis erre szeretnénk volna felhívni a figyelmet a dolgozat fedőlapján olvasható héber nyelvű Tóra-idézettel: אֲהִיָּה אֲשֶׁר אֲהִיָּה „*vagyok, aki vagyok*”¹⁴³ (más lehetséges fordításban: „*leszek, aki leszek*”). Az Örökkévaló ezen önmeghatározása, amennyiben a zsidó identitás problematikájára nézve értelmezzük, egyszerre nagyon tág, hiszen minden létező jellemzőt megenged és egyszerre nagyon szűk, csupáncsak arra az állításra korlátozódik, hogy van, önnön a létezését állítja. A zsidó sztereotípiáról az amerikai filmen szűken csak ennyi állítunk: van, méghozzá zsidóként van; a továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy tágabb értelemben ebbe mi minden fér bele.

¹⁴³ Biblia, Exodus 3.14 (*Teljes kétnyelvű – héber-magyar – Biblia két kötetben I.* Makkabi Kiadó, 1993. 190.p.)

II. Bevándorlók és „kiváltságosok” – A zsidó identitás ábrázolása a kezdetektől a II. világháború kitöréséig –

*„I told you many times,
Jews are not better, than anyone else.”¹
/Street Scene, 1931/*

Ebben a fejezetben a kezdeti időszak nagyjátékfilmjeinek zsidó identitását vizsgáljuk, többnyire itt még időrendben, mivel a zsidó identitás filmes ábrázolására természetesen a Holocaust volt a legnagyobb hatással. Az ez előtt keletkezett filmeket tehát együtt tárgyaljuk.

A kezdeti amerikai filmgyártás zsidó karaktereket is felvonultató filmjei lényegében két nagy csoportra oszthatók: a gettódrámákra és az életrajzi filmekre.

A gettódrámák között külön ki kell emelnünk ezen műfajnak, az egyetemes filmtörténet szempontjából is fontos alkotását, a *The Jazz Singer* (*A dzsesszénekes*, 1927) című filmet. Az első hangosfilmek között számos bibliai és életrajzi témát feldolgozó alkotást találunk, s közöttük akad pár nagy sikerű mű, amelyek híres zsidó származású személyekről szólnak.

A két igen eltérő témájú, látványvilágú és dramaturgiai megoldásokkal bíró műfaj alkotásai a zsidó identitás ábrázolásának szempontjából azonban érdekes azonosságokat mutatnak.

¹ [„Már számtalanszor megmondtam neked, a zsidók nem jobbak, mint bárki más.”] (Az idézeteket a *Street Scene* c. filmben egy fiatal fiú mondja nővérének, mert az éppen egy ír lánnyal való kapcsolatról akarja lebeszélni őt.)

1. A zsidó mint bevándorló

*„You’re the old world!
If you were born here, you’d feel the same as I do.
Tradition is all right, but this is another day!
I’ll live my life as I see fit!”²
/The Jazz Singer, 1927/*

A zsidó karaktereket ábrázoló amerikai némafilmek és korai hangosfilmek egyik részét a film-történet külön műfaji terminológiát alkotva „gettódrámákként” tartja számon.³ A gettódrámák szociológiai szempontból is pontosan ábrázolták az új hazába bevándorló zsidóság mindennapi életét és családi, valamint társadalmi problémáit.⁴ Ezen filmekben közös motívumok:

- a cselekményük többnyire a Lower East Side-on játszódik,
- a zsidókat az eredeti hazájukban sújtó megkülönböztetés és támadások alapvetően fontosak voltak abban, hogy elhagyják azt,
- a szülők és a már Amerikában felnövő gyerekek között generációs konfliktust okoz a szülők vallásának, hagyományainak és a jiddis nyelvnek az elhagyása,
- a szülőkkel való legfőbb konfliktusforrása a második generáció vegyesházassága.

Az ilyen filmek forgatókönyve azonos cselekménysablon mentén halad: a rabbi vagy (vallásos) kereskedő édesapa az új hazában elég szerény körülmények között tudja eltartani a családját. Felnövekvő gyerekei próbálnak kitörni a szegénységből, ezért elhagyják a zsidó öltözködési szokásokat, a hagyományos „zsidó foglalkozásokat” és más vallásúval házasodnak össze, amit összességében a családfő a zsidó értékek elvetése miatt érzett mély fájdalommal él meg, és kitagadja

² [„Te a régi világot képviseled! Ha itt születnél volna, úgy éreznél, mint én. A hagyomány rendben van, de ez egy új világ! Úgy fogom élni az életem, ahogy jónak látom!”] (A fentieket a *The Jazz Singer* c. filmben a címszereplő mondja kántor édesapjának.)

³ Parish 449-450.p („ghetto dramas” címszó)

⁴ A filmek nagy része például a Lower East Side utcáinak képével kezdődik (pl. a *Hearts of Humanity* vagy a *Humoresque*), amelyek a korabeli technika ismeretében (stúdióban nem építettek fel akkor egy ilyen utcaszínelőt) a helyszínen kellett készülniük, így akár dokumentumnak is tekinthetők. Több filmben láthatunk zsidó szertartásokat (pl. pénteki gyertyagyújtást a *Humoresque*-ben vagy az elsőszülött megváltását a *Symphony of Six Million*-ben), talán azzal a céllal is, hogy ezek bemutatásával oszlassák el más etnikumok által a „titkos” szertartások köré képzel misztikumot. A gettó filmekben a bevándorló zsidóság lényegében saját történetét mesélte el. (Erens 455 p.)

gyermekét. A zsidó család egysége és békéje általában az unokák megszületésével és azok a nagypapa általi visszafogadásával áll helyre.

Nagyjából ezt a tematikát követi a *The Jew's Christmas* (1913), a *Children of the Ghetto* (1915), a *The Peddler* (1917), a *Humoresque* (1920)⁵, a *Hungry Hearts* (1922), a *Salome and the Tenements* (1923), a *His People* (1925), a *Surrender* (1927), a *Clancy's Kosher Wedding* (1927), az *Abie's Irish Rose* (1928, 1946), a *The Younger Generation* (1929), a *The Kibitzer* (1930), a *Street Scene* (1931), a *The Heart of New York* (1932), a *Symphony of Six Million* (1932) és a *Hearts of Humanity* (1932) című film. Ide sorolható még két sorozat, a *Potash and Perlmutter* és a *The Cohens and Kellys*, amelyek részeként különféle címeken 1923 és 1930 között az elsőből 3, a másodikból 7, önálló történetű, de azonos karaktereket szerepeltető film készült.

A felsorolt filmek közös tematikája abból is adódik, hogy nagy részük általában jiddis, sikeres Broadway darab vagy regény filmes feldolgozása.⁶ Ennek megfelelően bár a rendezők nem feltétlenül zsidó származásúak,⁷ a főszerepekre sokszor a színházi változatban is szereplő, közkedvelt zsidó színészeket kérték fel. Így kötődött össze például a korabeli színpad és film sztereotip zsidó anyukájának szerepével Vera Gordon színésznő személye, vagy bukkant fel rendre a színpadon és a vásznon Rosa Rosanova zsidó lányok szerepeiben⁸

A fenti filmeket nézván kirajzolódik zsidó család tagjainak jellemzőnek tartott képe.

⁵ A *Humoresque* c. filmnek 1946-ban készült azonos címmel egy remake-je, amely melodrámaként dolgozta fel a fő vonalakban azonos cselekményt, azonban abban a változatban nincs egyértelmű utalás arra, hogy főszereplő családja zsidó, így azt a filmet nem tárgyaljuk.

⁶ A *Children of the Ghetto* Israel Zangwill drámájának és regényének, a *Hungry Hearts* és a *Salome and the Tenements* Anne Yeziarska, a *The Kibitzer* Joseph Swerling és Edward G. Robinson regényének, a *Potash and Perlmutter* Montague Glass és Charles Klein, a *The Cohens and Kellys* Aaron Hoffman, a *Surrender* Alexander Brody (Bródy Sándor: *Lyon Lea*), a *Clancy's Kosher Wedding* és az *Abie's Irish Rose* Anne Nichols, a *The Younger Generation* Fannie Hurst, a *Street Scene* Elmer Rice, a *The Heart of New York* David Freedman színdarabjának adaptációja.

⁷ Például keresztény, középosztálybeli családból származott Lois Weber, a *The Jew's Christmas* c. film rendezője (!). A hölgy munkássága méltatlanul merült el a feledés homályában lévén, hogy az amerikai némafilm történetében legalább olyan jelentőségű alkotó volt, mint D. W. Griffith. Alkotótársával és férjével, Phillips Smalleyval közösen készítették az említett filmet, amelyben Smalley a rabbit, míg Weber a rabbi lányát alakította.

⁸ A jiddis színház sztárjaként mindkét hölgy tapasztalt Broadway-színésznő volt. Vera Gordon játszotta az édesanyját a fent említettek közül a *Humoresque*, az *Abie's Irish Rose*, a *Potash and Perlmutter* és a *The Cohens and Kellys* filmekben, valamint a *The Jazz Singer* 1936-os színpadi változatában. Rosa Rosanova pedig különféle szerepekben a *Hungry Hearts*, a *His People* és az *Abie's Irish Rose* c. filmekben tűnt fel.

A zsidó családanya tipikus ábrázolását talán legjobban a *Humoresque* című film példáján láthatjuk.⁹ A filmben a Lower East Side szegénységében egy régiségboltot vezető családfő és felesége áldozatos munkával próbál megfelelő életet teremteni 5 gyermekének. Egyik kisfiúk születésnapja alkalmából játékot kérhet magának a közeli játékboltban. A kisfiú hegedűt választ, de a szigorú apa nem veszi meg neki, mert a hangszer túl drága. Az édesanya magából kikelve száll szembe az apai döntéssel, mondván, hogy a gyerek istenadta tehetség, ha mihaszna játékok helyett inkább zenélni szeretne. Természetesen elmegy a boltba a hegedűért, és az aznap esti születésnap vacsoránál át is adja a fiának.

A film másik, az anya személyiségének ábrázolása szempontjából meghatározó jelenetében, miközben a már felnőtt és elismert hegedűművészé avanzsált fia éppen az olasz királyi családnak hegedűl, az előtérben várakozó anyuka a nyaklancán függő medálban tartott, a fiát meztelen kisbabaként ábrázoló fényképét mutogatja az egyenruhás teremőröknek.

A *Hungry Hearts*ban az anya kitartása és önérzete a cselekmény fő mozgatórugója. Nehezen összegyűjtött pénzén kifesti a konyháját, amiért azonban a főbérelője – mivel a lakás szebb lett – magasabb bérleti díjat számol fel. A nő dühében megrongálja a falat, amiért bíróság elé kerül.



Zsidó családanya: Vera Gordon a *Humoresque* c. filmben



A családfő „álhaldoklása” a *Symphony of Six Million* c. filmben

A gettódrámák zsidó családmodelljében a szigorú, mogorva ember szerepe a családfőé. A család fenntartásáért naponta megküzdő édesapa az általa közvetített értékek megtartását, a nehezen

⁹ A *Humoresque* voltaképpen a gettódráma műfajának minden tekintetben legtisztább példája. (Parish 449.p)

megkeresett pénz megbecsülését, és a szakmai fortélyok elsajátítását várja el a gyerekektől, egyszerűen rendet a családjában.

Az *Abie's Irish Rose* zsidó családfője még unokái láttán is nehezen enyhül, hiszen a gyerekek fiának vegyesházasságából születtek. Miután megtudja, hogy az ikergyerekek a Patrick és Joseph Levy nevet kapták ír felmenőik után, közli, hogy a továbbiakban csak Mr. Levynek hajlandó hívni a babákat. (Igaz, ebben a filmben az ír családfő reakciói sem kevésbé hevesek.)

A családfők mogorvaságának fontos oka a hazájuk elhagyásával általában bekövetkező presztízsveszteség, például a *His People*-ben szereplő család feje Oroszországban nagy köztisztelőnek örvendő rabbi volt, de a Lower East Side-on házaló kereskedőként kell megélnen.

A zsidó családfő tekintetében a filmek felhozzák az „élelmes” és „pénzsóvár” sztereotip jellemvonásokat. Például a *Humoresque* egyik képe és inzertje tudósít arról, hogy a boltos valójában limlomot alakít át „orosz régiséggé”, és amikor fiát a királyi család kitünteti, azt latolgatja, mennyit érhet az arany érdemrend, amelyet a fia nyakába akasztottak. Vagy a *Potash and Perlmutter*-ben az édesapa nyilvánvaló anyagi érdekből akarja tehetős emberhez adni a lányát.

A zsidó családfők jellemzőnek tartott ideológiai beállítottságára a *Street Scene* szolgált példát, az ebben felbukkanó zsidó férfi, amint alkalmat van rá, marxista nézeteinek ad hangot.¹⁰ Minden felmerülő téma kapcsán a munkásosztály hatalomra juttatásának és a forradalomnak az elengedhetetlen szükségességéhez lyukad ki; valamint meggyőződése, hogy minden társadalmi probléma gazdasági alapokra vezethető vissza.

A látszólagos durva jellem mögött azonban érzékelhetően érző szív lakozik. A *Humoresque*-ben a családfő láthatóan megjátszott bosszankodással nyugtázza, hogy az édesanya megvette kisfiuknak azt a hegedűt, amelyet ő nem engedett. Mintha kifejezetten örülne neki, netán elvárná, hogy a tekintélye megőrzése érdekében neki mutatni szükséges szigort az anyuka kijátssza. A családfő ebben a szereprendszerben nem veheti meg a túl drága hegedűt, ugyanakkor gyereke minden vágyát teljesíteni akarja, ami így az anya személyén keresztül megvalósulhat. Bár a filmben az apa

¹⁰ A *Street Scene* teljes története egyetlen lakóházban játszódik, amelyben minden bevándorló etnikum érdekelt, a zsidó család ír, olasz, német és orosz szomszédságtól körülvéve él itt. A cselekmény tulajdonképpen a szomszédság pletykálkodásain keresztül halad előre és bontakozik ki, ennek során minden etnikum meglehetősen sztereotip módon jelenik meg. Például a különféle témák és felmerülő nézeteltérések során a szikár katolikus német hölgy a keresztény értékrend és a rend megtartása mellett érvel, a szangvinikus olasz szerint az emberek boldogságánál nincs fontosabb, míg az orosz férfi azzal próbálja nyugtatni őket, hogy „we get prosperity in this country” („jólétben élünk ebben az országban”).

végig ellenzi, hogy fia ilyen kevésbé jövedelmező foglalkozást választott, mint a művészet, számos jelentben mutatott arckifejezése bizonyítja a tagadhatatlan apai büszkeséget.

A *Children of the Ghetto* családfője annak ellenére elmegy egy verekedés következményeként kórházban fekvő fiához, hogy már korábban kitagadta. A *His People*-ben ábrázolt édesapa saját kabátját adja zálogba (amelynek hiányában később megbetegszik), csak hogy ügyvéd fiának tudjanak venni egy új öltönyt. A *Street Scene* családfője pedig a szomszéd kisgyerekek védelmére siet, amikor azok szigorú, német katolikus édesanyja leszidja őket, mert pár pennyt mozijegyre költöttek. A *Symphony of Six Million*-ben az édesapa, miközben szidja a fiát, amiért közelgő barmicvája ellenére olyan éretlen, hogy összekoszolja magát játék közben, egyúttal lányának enged, hogy a táskájában turkáljon – főleg, mivel saját születésnapja alkalmával a gyerekeinek hozott ajándékot. Gyermekait zongorázni és sakkra tanítja, szorgalmas fiából pedig orvost akar nevelni (egyébként sikerrel).

A legkedvesebb családfő minden bizonnyal a *Hearts of Humanity* című filmben látható. Itt a főszereplők voltaképpen a gyerekek, és a körülöttük szövődő történet meglehetősen melodramatikus és könnyfakasztó. Talán túl giccses és érzelmes a fiát egyedül nevelő édesapa ábrázolása is, mindenesetre a férfi régiségboltot vezet a Lower East Side-on, a fia egy igazi csibész, rendszeresen lop például a szomszéd olasz zöldséges üzletéből, és utolsó gondolata a tanulás. A férfi minden vágya, hogy a fia jól viselkedjen, tanuljon és „legyen valaki”, de semmilyen fegyelmezési eszközt nem használ, csak kérleli a csínytevőt. A körülmények alakulása folytán a kétfős család befogad egy ír kisfiút,¹¹ aki a zsidó családfő minden vágyát teljesíti a jó viselkedés terén, jelleme szinte már feddhetetlenül tiszta és naiv, és végül ez idézi elő azt a fordulatot, amelynek következtében a zsidó kisfiú is megváltozik.

A filmes zsidó karakterábrázolások már ekkor megjelenítenek egy olyan elemet, amely későbbi alkotásokban még hangsúlyozottabban térnek vissza és tartoznak elsősorban zsidó férfiak jellemzéséhez, gyakorlatilag megelőlegezik például Woody Allen filmjeit.

A *Symphony of Six Million* című filmben szereplő édesapa karaktere rövid jeleneteiben frappánsan ábrázolja egyszerre a tipikus zsidó családfő szigorát és engedékenységet, figyelemigényét, hipochondriáját és „hisztisséget”: a körülötte zajló családi életben azt képzei, hogy tekintélye és

¹¹ Az etnikai humor jellemző példája ebben a filmbe, hogy miután az ír kisfiú felveszi zsidó nevelőapja nevét is, Shandy O'Hara Bloomnak hívják, amit akárhányszor közöl idegenekkel, azok egyszerűen nem tudják feldolgozni a név által tükrözött kettős identitást.

hatalma van, vagyis fia leül vele sakkozni, amikor ő akarja. A gyerek meg is teszi, de játék közben egy könyvet olvas, a többiek különféle tevékenysége zajokat kelt, ami folyamatos duzzogásra ingerli a családfőt (mivel így nem tud gondolkodni és összpontosítani). Bár mindenki tiszteletudóan elnézést kér, de továbbra sem igen veszik figyelembe az „öreget”, aki végül – talán hogy odafigyeljenek rá – látványosan rosszul lesz. A „haldokló” férfi körül így összegyűlik a családja, sőt az éppen megérkező barátja is, szódabikarbónával kínálják, de elutasítja ezt a kezelési módot; amit azonban a kihívott orvostól már elfogad, ami újabb családi perpatvarra ad alapot (eközben a férfi egy csapásra „meggyógyul”).

A *The Kibitzer* című film – mint azt címe is mutatja – lényegében teljes egészében a zsidó családfő fent leírtéhoz hasonló „jeleneteire” épülő vígjáték. A családfő ugyanezen jellemvonására épít a *The Heart of New York* cselekményében az a komikus fordulat, hogy a meggazdagodott férfi felvesz egy alkalmazottat csak azért, hogy a számára kényelmetlen, de gazdagok számára kötelező szabadidős tevékenységeket gyakorolja (golfozzon, pólózzon, lovagoljon, sőt hordja a drága, de kényelmetlen ruhákat helyette).

A gettódrámákban a zsidó családok legnagyobb problémája, egységük megbomlásának legfőbb oka a második generáció valláselhagyása, erős amerikanizációs törekvése és főleg a vegyesházassága.

A *Children of the Ghetto* rabbi családfője mindkét gyermekét kitagadni kényszerül, mert míg fia ittasan jön haza Széder este, és semmibe veszi a zsidó hagyományokat, addig lánya egy gójhöz megy feleségül. Tisztesség és erkölcs éppen a *The Peddler* címszereplőjének fiát sem akadályozza meg abban, hogy házaló apjának (egy ruhabolt nyitására) összegyűjtött pénzét ellopja férjezett szeretője számára.

A *Potash and Perlmutter* történetében a zsidó lány okozza a konfliktust azzal, hogy az apja által neki kiszemelt tehetős ügyvéd helyett egy szegény orosz zenészbe szeret bele.

A *Salome and the Tenements* esetében éppen a fordított anyagi helyzet a probléma, az egyébként okos és ambiciózus zsidó lány újságíróként dolgozik és beleszeret egyik, nem zsidó interjúalanyába. Hogy leplezze anyagi körülményeit (a Lower East Side-on él), nagyobb összeget kölcsönöz egy uzsorástól, aki megpróbálja megzsarolni, amikor az eljegyzésre sor kerül.

A *His People*-ben a család egyik fia ügyvéd lesz, az ír főnöke lányát szeretné feleségül venni, de ezen választott új családja előtt szégyelli házaló ügynök apját és az eljegyzésen megtagadja őt. A

másik fiút azonban az apa tagadja ki, mert egyrészt díjbokszolónak áll, másrészt szintén egy ír lányt akar feleségül venni.¹²

A *The Cohens and Kellys* sorozat első részében pedig a címben jelzett két, zsidó és ír, egymás felé gyűlölködő és rivalizáló családot, igaz, számos fordulat után, de végül a gyerekek házassága és az unokák születése hozza össze. A két család kapcsolatát – például a családfők közös üzletezését – még további 6, önálló filmben vitték vászonra, a történet nagy sikere miatt, amelyet vélhetően leginkább az ír és a zsidó sztereotípiát kiaknázó, találó etnikai humor okozott.

Lényegében ugyanezt a történetet, zsidó és ír családok gyerekeinek házasságát és annak következményeit mutatja be a *Clancy's Kosher Wedding* és az *Abie's Irish Rose*, és bár ezek a filmek is az etnikai humor eszközével dolgoznak, de – főleg az utóbbiban – a két család között komoly, vallási alapú ellentétek állnak fenn.¹³

A *Street Scene* fiatal zsidó egyetemistája, Sam szintén a szomszéd ír lányba, Rose-ba szerelmes, és valószínűleg viszont, a lány végül mégis (egy családi tragédia után) egyedül hagyja el a házat és kezd új életet. Ebben a filmben a fiút a házasságról nem édesapja, hanem nővére próbálja lebeszélteni, aki inkább attól félti testvérét, hogy a lány miatt nem fogja befejezni a (jogi) egyetemet, ami a zsidó családban megkérdőjelezhetetlenül szükséges. A nővér viszont nem a tanulás mellett, hanem Rose ellen érvel mondván, hogy az öccse ne álljon össze egy nem zsidó lánnyal.¹⁴ Sam, a II. fejezet címe alatt idézett válaszával az asszimiláció mellett kardoskodik, amikor nem az ír etnikumot veszi védelmébe, hanem nővére zsidó öntudatát „építi le”.

A *Surrender* című film ugyan kivételes abban a tekintetben, hogy nem a Lower East Side-on, hanem teljes egészében Galíciában játszódik, de cselekményét tekintve ebbe a kategóriába tartozik, mert a konfliktus forrása itt is a rabbi lánya és egy orosz kozák tiszt között szövődő szerelem, amely frigyre végül áldását adja az apa. A film fontos motívuma a lánynak faluja megmentése érdekében tett önfeláldozó viselkedése, amely lenyűgözi a katonát.

¹² Ebben a filmben a történet jellemző csavarját az adja, hogy az apa a jogot tanuló fiát becsüli, annak ellenére, hogy az megtagadja őt, a bokszolónak állót foglalkozása miatt megveti. Végül a bokszoló fiú „téríti észhez” a bátyját az apjuk megítélésével kapcsolatban, ezzel nagyban hozzájárulva a családi béke helyreállításához.

¹³ Éppen ezért az *Abie's Irish Rose* 1946-ban bemutatott változata, akkor már a II. világháború és a Holocaust fényében, az első filmadaptáció és a színdarab sikeréhez képest meglehetősen vegyes fogadtatásban részesült és elég viszással hatott.

¹⁴ A korabeli filmgyártásra igen jellemző, hogy a szerepe szerint zsidó Samet a nem zsidó származású William Collier Jr. alakította, míg az ír Rose karakterét a zsidó származású Sylvia Sidney (született Sophia Kosow) jeleníti meg.

A felsorolt filmek a család békéjének helyreállításával érnek véget, amikor az ifjak bűneiket megbánva térnek vissza, amit valójában az elmagányosodott családfő már alig vár, és végül áldását adja a gyermekei oroszokkal, írekkel vagy más etnikummal kötött házasságára.

Azt, hogy valójában az atyai szigor az ábrázolt zsidó családokban kicsit megjátszott, abból is láthatjuk, hogy a családi élet folyamán a gyerekek nem megrettenten és kötelességtudóan viselkednek, lehetőségük van a véleményüket elmondani, sőt akár pimaszkodni is,¹⁵ ami azt mutatja, hogy nem félnek veréstől, vagy egyéb büntetéstől, lényegében a rendre bekövetkező kitagadástól sem.¹⁶

A második generáció fiataljai ugyanakkor gyakran céltudatos, okos, tehetséges fiatalok, akik nem csak akarnak, de tudnak is érvényesülni az amerikai társadalomban.¹⁷

A fiatalok amerikanizálódását a film a karakterek eltérő beszédmódjával is igyekezett kifejezni. A némafilmeknek erre még csak az inzerteken volt módja, de ott is rendre felbukkantak jiddis (a *Humoresque*-ben például az „oi, oi”, a „nebbich” vagy a „ganef”¹⁸) szavak. Attól kezdve, hogy a film szereplői hangot kapnak, a szülők generációja hangsúlyos, általában németes, jiddis akcentussal beszél, míg a második generációnál ennek már nyoma sincs.¹⁹

A *Street Scene* egyik jelenetében a második generáció „elveszett” vallási identitásáról szó is esik: Rose, az ír lány arról érdeklődik Samnél, a szomszéd zsidó fiúnál, hogy milyen egy zsinagóga. Sam válasza meglepő: sosem járt ott. Ezután a lány azt a kérdést firtatja, hogy a fiú nem gondolja-e, hogy boldog lenne, ha hinne valamiben, és megkérdi, hogy nem nevelték-e a szülei valamilyen hitre. Sam válasza: nem. Samnek az élethez való hozzáállása meglehetősen pesszimista, úgy gondolja, innen, a gettóból indulva nem lehet jutni semmire, sőt boldognak lenni sem lehetséges.

Több olyan tematikájú film is akad, amely éppen ezt az utóbbi gondolatot teszi vizsgálat tárgyává: főleg az első, zsidó karaktereket is ábrázoló hangosfilmek foglalkoztak a gettóból való kitörés lehetőségével és következményeivel. Ezen filmeknek az elképzelése szerint a gettóból mindenki

¹⁵ A *Humoresque* zajló családi életében a torkos, duci kisfiúnak ugyan rácsapnak a kezére, amikor az ima végezte előtt az ételhez nyúl, de megengedheti magának, hogy adott helyzetben elég pimaszul visszaszóljon szüleinek.

¹⁶ Kivétel ez alól az *Abie's Irish Rose*, amelynek zsidó-ír házaspárja mindkét oldalon a másikat a saját vallásukhoz tartozónak hazudja, aminek következtében összesen háromszor, különféle vallási szertartással adják őket össze.

¹⁷ Erens 9.p

¹⁸ [„ajaj”, „szerencsétlen, szegény”, „tolvaj, csibész”]

¹⁹ Ilyen hangsúlyozott akcentussal szólal meg például a *Street Scene* és a *Hearts of Humanity* családfője, míg mindkettejük fia már „tisztá” angolsággal beszél. Az első nemzedék tagjai a hangosfilmekben továbbra is használják a jiddis szavakat, a *Hearts of Humanity*-ben például már kimondva hallható a „ganev” – „tolvaj, csibész” szó.

el akar jönni, ugyanakkor ha ez sikerül, elvesz valami nagyon fontos, ahogy azt a *Symphony of Six Million*ben megállapítják a főszereplőről: „*he lost the ghetto and lost himself*”²⁰ – vagyis a mi olvasatunkban a főszereplő identitása sérül.

Ezzel kapcsolatban a legklasszikusabb példázatot a *Symphony of Six Million* története szolgáltatja: a tehetséges fiatal orvos először a szegénynegyedben vállal munkát, családjá azonban a jobb élet reményében kikönyörögi tőle, hogy egy jobb, majd pedig egy még előkelőbb negyedbe költözzenek. A férfi rendelője ennek során látványosan átalakul: a kezdeti zsúfolt kórházi folyosót önálló rendelő, majd abban is egyre terebélyesebb asztal, kárpitozott székek, süppedős szőnyegek váltják fel; míg végül már egy üzletember irodájára emlékeztet a környezet. Eközben a klientúra is változik, a valaha sérül gyereklábakat nagy szakértelemmel gyógyító, aranykezű sebész már csak (egyre puccsosabb öltözetű) hölgyek vérnyomását méri, akik plasztikai műtétekről érdeklődnek nála; mindeközben tagadhatatlanul egyre boldogtalanabb. A cselekmény végül többféle tragédiába is torkollik, amelyekre egyetlen gyógyír akad: orvosunk végül visszaköltözik a gettóba, és a legjobban rászorulókat gyógyításának szenteli további életét.

A társadalmi mobilitást elsősorban itt is a második generáció óhajtja, legfőképpen az orvos testvére, akiről elmondhatjuk, hogy szégyelli ezt a társadalmi helyzetet, és bátyját éppen az idős szülők segítésének lehetőségével veszi rá a költözésre. A szülők azonban vissza-visszajárnak a gettóba, hiszen csak ott vannak barátaik, és lassan belátják – ahogy végül a fiuk is –, hogy csak itt érzik jól magukat. A *Symphony of Six Million* összességében sokkal inkább szól a hirtelen társadalmi felemelkedés veszélyeiről, és eközben szinte „mellékes”, hogy ezt éppen egy zsidó példáján mutatja be.

A gettóból való kitörés a fő témája a *The Younger Generation*nek is. Ebben a filmben a család fia sikeres üzletember lesz, és mindent megtesz az asszimiláció érdekében: jobb negyedbe költözteti a családját, és megváltoztatja a nevét. A férfi annyira szégyelli új környezetében a szüleit, hogy egy alkalommal a szolgálóiként mutatja be őket. Végül a családtagok visszaköltöznek a gettóba, arra a helyre, ahol igazán jól érzik magukat. Ez a film kicsit szélsőségesen fogalmaz: a családi hagyomány és értékek elhagyásának szükségszerű következményeként állítja be az erkölcsi zuhanást; mintha a második generáció számára az „arany középút” nem lenne járható.

A Lower East Side-hoz való kötődést a *The Heart of New York* az első generáció példáján mutatja meg: a zsidó család ebben a filmben is jobb környékre költözik, hátrahagyva a találmányával

²⁰ [„*elvesztette a gettót és elvesztette önmagát*”]

sikertelenül üzletelő családfőt. Azonban amikor annak mégis sikerül előnyös üzletet kötnie és kisebb vagyonra szert tennie, a pénzt nem arra használja, hogy a családja után menjen, hanem hogy a gettóban tegyen szert egy palotára. Ekkor a családtagok visszaköltöznek, de nem egyértelműen a pénz miatt, sokkal inkább egyfajta nosztalgiából. Parish így foglalja össze ennek a filmnek a történetét: „*the typical Jewish family moving uptown, only to become nostalgic for the old neighborhood.*”²¹

Tagadhatatlan, hogy a második generáció viselkedése a filmekben karrierista, a fiatalok gyakran elég agresszíven feltörekvők. Ugyanakkor ez nem biztos, hogy származásukkal, lehet, hogy inkább alacsony társadalmi osztályukkal, vagyis „bevándorló mivoltukkal” van összefüggésben. Például a *Salome and the Tenements* története gyakorlatilag a „szolgálólány és a királyfi házassága”-történetek egyfajta parafrázisa.

A karakterek ezen jellemzőinek motivációs alapját a forgatókönyvek egyrészt a rossz anyagi körülmények ábrázolásával,²² másrészt az óhajában őket vagy legalábbis szüleiket ért megpróbáltatások említésével²³ teremtik meg.

Egyes filmek – a fentiektől kicsit eltérő tematikával – a bevándorlóknak csak ez utóbbi generációjáról szólnak – mivel a történetek szerint a szülők az orosz pogromok áldozatai lettek –, akik, különösen a fiatal zsidó nők, komoly megpróbáltatásokon mennek keresztül, olykor még az Amerikába való letelepedés után is.

A *Civilization's Child* (1916) hősnője, miután a kijevi pogromok elől New Yorkba menekült, prostituáltként az utcán végzi (mert ellenáll főnökének, aki kikezd vele), ezután ugyan feleségül veszi egy orosz zenész, de az időközben bíróné lett korábbi főnökének sikerül szétválasztani a házaspárt (így az orosz férfi a bíróné lányává lehet). Mivel a lány az igazságtalan jogi eljárás ellen szót emel, a bíróné elítéli, és így még gyermekét is sikerül elvennie tőle. Szabadulása után a lány lelövi a bírónét.

²¹ [„a tipikus zsidó család a belvárosba költözik, de csak hogy nosztalgiát érezzen a korábbi szomszédság iránt”] (Parish 455.p)

²² A *Humoresque* végén például az új lakás berendezése, ahová a sikeres hegedűművész költöztette a családját, igen eltér gyerekkorának szegényes otthonától, ezzel hangsúlyozva, milyen sorban is éltek. Mint láttuk, a *Hungry Hearts* központi konfliktusához a rossz lakhatási körülmények vezetnek és végül ebben a filmben is sikerül a családnak kiköltöznie a gettóból.

²³ Az orosz pogromok feltűnnek mint hivatkozási alap, vagy éppen akár meg is jelennek, például *Humoresque*, a *Hungry Hearts*, vagy a *Surrender* c. filmekben.

Hasonló történetet dolgoz fel Michael Morton drámája, amelynek *The Yellow Passport* címen 1916-ban és *The Yellow Ticket* címen 1918-ban és 1931-ben készült filmfeldolgozása. A történet főszereplője szintén egy orosz zsidó lány, aki a különféle változatokban különféle okokból,²⁴ de egy úgynevezett „yellow ticketet”²⁵ kényszerül beszerezni, amely irat azonban a további életére nézvést prostituálnak stigmatizálja. A két későbbi változatban a lány apja halála kapcsán maga is gyilkosságba keveredik, és ugyan akad mindig olyan pártfogója, aki segít rajta, de akárhányszor a kényszerből kiváltott igazolványa előkerül, mindenki magára hagyja. A film végére azonban mindhárom változatban sikerül Amerikába jutnia és a „yellow ticket” okozta bélyegtől megszabadulnia.

Az európai körülmények ilyen erős megjelenítésének a filmvásznon két okot tulajdoníthatunk: egyrészt az amerikai közönség lássa, Európában nem csak Németországban van antiszemitizmus, másrészt a bevándorlókat emlékeztessék arra, miért is hagyták el hazájukat (és hogy az USA-ban még a rossz körülmények közt is jobb sorsuk van).²⁶

A gettódrámák összességében pozitív képet közvetítenek a zsidóságról. Egyes filmek apaábrázolása talán azt sugallja, hogy a vallási előírások túlzott vagy nagyon vaskalapos betartása nem túl célravezető, de végül is a szeretet érvényesül az etnikai vagy vallási problémák felett. A tipikus zsidó családfő szigorú, igyekszik megőrizni és továbbadni a vallási és etikai értékrendet, amelyeket a zsidó hagyományhoz köt. Ezért komoly fájdalmat okoz neki, ha gyerekei elhagyják a hagyományt, ám mivel egyértelműen szereti őket, sőt, amint az számtalanszor lelepleződik, valójában vajból van a szíve, amikor a gyerekei visszatérnek ehhez az értékrendhez (ha nem is annak zsidó vonatkozásaiban, de erkölcsében), akkor megkönnyebbüléssel fogadja vissza őket.

A gettódrámák tanúsága szerint a tipikus zsidó anyuka önfeláldozó, az egész életét a gyerekeinek szenteli, megvédi őket az apai szigorral szemben, és még akkor is megteremti számukra a lehetőségeket, ha ez nyilvánvalóan meghaladja a család anyagi vagy más jellegű képességeit.

A zsidó bevándorlók a filmekben olykor sok megpróbáltatást elszenvedő, de a küzdést soha fel nem adó, erős és legfőképpen nem passzív, jogaikért és végzetük ellen harcoló emberek. Összes-

²⁴ Az 1916-os változatban csak így tud elmenekülni a lakhelyén kitört pogromból, és ezzel megmenteni az életét. Az 1918-as és '31-es változatban igaztalanul bebörtönzött apját akarja meglátogatni Szentpétervárott.

²⁵ A magyarul talán „sárga igazolványnak” fordítható irat valóban létezett a cári Oroszországban és azt a célt szolgálta, hogy a prostituáltak szabadon utazhassanak. Mivel a zsidók nem hagyhatták el a településüket, az erre kényszerülő főszereplő nő ilyen „menlevél” beszerzésére szorul, azonban ezáltal prostituálnak bélyegzi magát.

²⁶ Parish – Taylor 525.p

ségében a néző azt láthatja, hogy egy zsidó család szerető és önfeláldozó szülőkből²⁷ és a jobb életmód érdekében amerikanizálódó gyerekekből áll.

Joyce Antler a zsidó nők ábrázolása vonatkozásában ezt így foglalja össze: „*The extant films mirror much of the immigrant experience of first-generation Jewish woman and present women in a generally positive light; the non-Jewish filmmakers were careful not to present negative portraits but capitalized on the pathos of immigrant experiences to create box office pleasers.*”²⁸

Ehelyütt nem térünk ki arra, hogy ez az összességében pozitív ábrázolás pontosan az alkotók gazdasági érdekei vagy nem zsidó származása okán keletkezett, megelégszünk annak megfigyélésével, hogy az volt.

A felsorolt filmekben rendre bekövetkező happy end miatt – a zsidó témától függetlenül – az általános amerikai filmtörténetírás ezeket a filmeket általában egyfajta „melting pot idealizmust” közvetítő művekként értékeli. Ezzel azt emelve ki, hogy az ilyen filmek az amerikai társadalom „olvasztótégely”-mivoltának pozitívumait voltak hivatottak közvetíteni a nézők felé.

1.1 The Jazz Singer

Az egyetemes filmtörténet első hangos-, egész estés játékfilmjeként számon tartott alkotása,²⁹ a *The Jazz Singer* (*A dzsesszénekes*, 1927) művelődéstörténeti szempontból természetesen a film jövőjét megalapozó és meghatározó, új technikai eljárás okán jelentős.³⁰ A mi szempontunkból

²⁷ A *Symphony of Six Million* c. filmben például a szorgalmas és okos fiúgyerek orvosnak készül, miközben folyamatosan szobájában tanul, a két szülője felváltva látogatja meg, hogy a másik előtt titkolva egy kis pénzt adjon neki.

²⁸ [„*A fennmaradt filmek az első generációs zsidó asszony és a jelenkori asszonyok bevándorló-tapasztalatából sokat és összességében pozitív fényben tükröznek vissza; a nem zsidó filmkészítők ügyeltek arra, hogy ne mutassanak be negatív ábrázolásokat, hanem hasznat húzzanak a bevándorló-tapasztalatból, hogy a kasszáknál sikert arassanak.*”] Rivo 34.p

²⁹ Az első hangosfilm valójában a szintén Alan Crosland által rendezett és a Warner Bros. által gyártott *Don Juan* volt 1927-ben. A szintén már Vitaphone eljárással készült filmben hangos dialógus még nem jelent meg, azonban zenéje már a filmet kísérő lemezre volt rögzítve. (lásd: Pápai)

³⁰ A *dzsesszénekes* valójában még nem igazi hangosfilm, Vitaphone eljárással készült hangja lemezre volt rögzítve, amelyet a film vetítésével szinkronban kellett lejátszani (ellentétben a későbbi hangosfilmek magára a filmszalagra rögzített hangjával). Ráadásul egy párbeszédetől eltekintve a film maga még mindig néma volt, hagyományosan a képek közé illesztett, szövegeket tartalmazó inzertekkel, csak a főszereplő által énekelt dalok szólaltak meg hangosan.

sokkal fontosabb, hogy a fentiek mellett a gettódráma műfajának legnagyobb hatású alkotása. Mindkét említett okból kifolyólag a filmelmélet egyik legtöbbet elemzett, értelmezett és boncolgatott műve.

A film tehát a gettódráma összes jellegzetes dramaturgiai elemét felvonultatja: Jakie Rabinowitz vallásos zsidó család egyetlen fiaként nevelkedik, és bár családjában öt generáció óta mindenki kántor, ő már 13 éves korában szívesebben énekel népszerű dalokat zsúfolt szórakozóhelyeken; ráadásul Jom Kippur estéjén is, amikor apja mellett a zsinagógában lenne a helye. Ennek eredményeképpen apja kitagadja, és Jakie az énekesi pályát választva, nevét Jack Robinra változtatva, a családjától távol jut egyre nagyobb sikerekre. A film végére Jakie válaszut elé kerül: ismét Jom Kippur van; az idős kántor haldoklik, a közösségnek nincs, aki elénekelje a Kol Nidré-t. Jakie hazamenne, de éppen ezen az estén kellene az igazi kiugrási lehetőséggel kecsegtető előadás premierjén főszerepet énekelnie. A megoldás hollywoodi, mindkettő sikerül: először a Kol Nidré a zsinagógában hagyományos kántori öltözetben; majd (nem sokkal később) az előadás a nagyközönség előtt, feketének maszkírozva. Mindkettő óriási siker.

Bár egy film zsidó identitásábrázolásának elemzéséhez nem feltétlenül tartozik hozzá a film készítési körülményeinek taglalása, *A dzsesszénekes*ről szóló írások nagy része erre is kitér, mivel jelen esetben ezeknek is hatása van, elsősorban a zsidóság filmbeli ábrázolására. Részben, mert – ahogy azt Michael Rogin állítja – *A dzsesszénekes* történetében „one of the country's major industries were telling their own story”.³¹ A Warner Bros. filmstúdiót alapító négy zsidó testvér közül Jakie története valójában (mesebeli fordulattal) a legfiatalabb, Samuel Warner története.³² Rogin Neal Gabler már korábban említett könyvére hivatkozik és arra az analógiára, miszerint a

Ettől függetlenül a közönségre lenyűgöző hatással volt, ahogy a teljes filmiparra is. Az első, 1929-es Oscar-díj átadásán (akkor még nem ez volt a díj neve) *A dzsesszénekes*t alkotó Warner Bros. filmstúdió a következő indoklással vehetett át díjat: „for producing *The Jazz Singer*, the pioneer talking picture, which has revolutionized the industry”. [„Az úttörő hangosfilm, *A dzsesszénekes* megalkotásáért, mely forradalmasította a (film)ipart.”] (lásd: Stamberg)

³¹ [„az ország egyik legnagyobb filmstúdiója a saját történetét mesélte el”] (Rogin 424.p)

³² Az élet furcsasága vagy ironikus szomorúsága, ahogy Sam Warner halála összekapcsolódott *A dzsesszénekes* c. filmjével. A testvérek a film bemutatóját Jom Kippur valóságos dátumához minél közelebbi időpontban szerették volna megtartani, de azért mégsem az adott napon, hagyományaikat annyira tisztelték, hogy a filmbemutatóhoz tartozó nagyvilági fogadás, ha az ünneppel egybeesik, azon nem vettek volna részt. A bemutató tehát Jom Kippur előestéjén volt New Yorkban, azon a napon, amikor a filmbeli Jakie a film története szerint hazalátogat haldokló apjához és rádöbben, hogy másnap a bemutatója és a zsinagógai szertartás, amelyen énekelnie kellene, egybeesik. Sam Warner a bemutató előtti napon egy elterjedő agyi fertőzés következtében, 40 éves korában váratlanul elhunyt. Sam Warner vágya, hogy nem zsidó felesége és családja megbékéljen egymással, éppúgy halálos ágyánál teljesült, mint szeretett filmjében a kántor halálának jelenetében a család újbóli egyesülése. A másnapi bemutatóján *A dzsesszénekes* elsőprő sikert aratott, és ezzel a Warner Bros.-t Amerika 5 legnagyobb filmstúdiója közé emelte. A bemutatón Sam Warner Los Angeles-i, éppen Jom Kippurra eső temetése miatt a Warner testvérek egyike sem volt jelen. (Rogin u.o., Gabler 502 p.)

filmbeli Jack Robin asszimilációjának, a zsidó gettó nyomorából történő kiemelkedésének és önmegvalósításának – a vallás elhagyása és tehetségének kibontakoztatása által – példáját maguknak a fiatal Warner testvéreknek a saját élettörténete adja.³³

Másrészt a (gettódramákra szintén jellemző módon) színdarabon³⁴ alapuló film története a főszereplő Al Jolson³⁵ élettörténete feldolgozásának is tekinthető. A darabot jegyző Samson Raphaelsont saját bevallása szerint éppen Al Jolson egyik színházi fellépése ihlette műve megírására.³⁶ A filmben Jack pedig Rosenblatt kántor egyik színházi fellépésére látogat el (az általa ott énekelt dal tehát szintén látható a filmben).³⁷

A fentiek alapján összességében tehát elmondható, hogy *A dzsesszénekes* a zsidó alkotók valós élettörténetét feldolgozva meséli el azt a folyamatot, ahogy a bevándorló zsidóság megvalósította az „Amerikai Álmot”. Ez az elhatározás azért is érdekes, mert a számos felsorolt példa ellenére állíthatjuk, hogy a filmmogulok nem törekedtek a zsidóság filmekben való megjelenítésére. Az első hangosfilmben ennyire hangsúlyozottan zsidó témát választani a siker tekintetében elég kockázatos volt, bár Al Jolson népszerűségére (és persze a hang hatására) nyilván építhettek a producerek. Kételyeiket jól mutatja, hogy a filmet egy, a Warner Bros. által kiadott füzetecske kísérte, amelyben a nem zsidó közönség számára a filmben megjelenő jiddis szavak és zsidó vallási vonatkozások értelmezése szerepelt.³⁸ Mindemellett mind általános, mind zsidó művelődéstörténeti

³³ A négy Warner fiú lengyel bevándorló család gyermekeként, igen szegény körülmények között kezdte pályafutását, apjukkal különféle üzletekből próbálták fenntartani magukat, míg rátaláltak a filmben rejlő lehetőségekre. A Vitaphone eljárással készült hangosfilm sikerében lényegében csak ők (sőt szinte csak Sam Warner) hitt igazán, ez a technikai újítás a csőd előtti szinte utolsó próbálkozásuk volt. A kísérleti fázisban lévő Vitaphone eljárás használatát minden nagy korabeli filmstúdió elutasította, főleg, mivel ahhoz a lejátszó helyeket is új technikával kellett felszerelni, azt azonban elképzelhetetlennek tartották, hogy a mozitulajdonosok ilyen új technikát vásároljanak. A Warner cég tulajdonában azonban ekkor még mozihálózat is volt, így legalább a saját mozijaikban be tudták mutatni az első hangosfilmet. A konkurenciát megdöbbentette a Warner mozik előtt kígyózó sor (néma változatban a filmet bárhol megnézhatték volna az érdeklődők, de arra nem volt igény). Ekkor döbbentek rá: a hangosfilm nem párhuzamos életet fog élni a némafilmmel, hanem teljesen ki fogja szorítani azt, a mozik pillanatok alatt beszerezték a szükséges technikai felszerelést, ugyanakkor erre megfelelő filmet még csak a Warner cég gyártott. Így a Warner testvérek valójában *A dzsesszénekes* c. filmjükkel valósították meg saját „Amerikai Álmukat”. (Griffith 442 p.)

³⁴ Samson Raphaelson: *The Day of Atonement*

³⁵ Al Jolson (eredeti nevén Asa Yoelson) egy litván zsidó család ötödik gyermekeként született Oroszországban. Apja rabbi és kántor volt. A New Yorkba költöző család igen szerény körülmények között élt. Al az utcai énekléssel és cirkuszi jegyszedéssel, valamint mindenféle kisebb munkákkal próbált pénzt keresni (akár a többi testvére). Innen indulva az 1930-as évekre az USA legjobban fizetett és leghíresebb előadóművészévé vált.

³⁶ Hoberman – Shandler 82.p

³⁷ Yossele Rosenblatt ukrán származású (rövid ideig egyébként Munkácson is dolgozó) kántor volt, akinek egyedülálló énektechnikájú előadása a zsidó közösségeken kívül is rendkívül népszerű volt. Bár világi operaszerepek elénekelésére is felkérték, ő csak vallásos énekek előadását vállalta, azt viszont színházi körülmények között is.

³⁸ A filmben szerepelnek például a „kibitzer” [kibic] és a siksze szavak. A füzet tanúsága szerint a Warner testvérek apja, Benjamin Warner – aki a hangosfilm beköszöntével a nyugdíjba vonulás mellett döntött, mondván, hogy fiai

szempontból érdekes jelenség, hogy az első hangosfilmben felcsendülő dalok egyike egy zsidó ima.

A zsidó identitás ábrázolása tekintetében *A dzsesszénekes* a zsidó családra nézve szintén ugyanazokat a jellemzőket jeleníti meg, mint többi gettódráma. Látunk egy szerető anyát, akinek azonban nincs meg a kellő ereje, hogy a kántor apával szemben megvédje asszimilálódni kívánó fiát. Felvetését, miszerint a fiuk talán nem akar kántor lenni, az apa megfontolás nélkül utasítja el, és a szintén gyakori apai verésektől sem tudja úgy megvédeni a gyereket, mint például a *Humoresque-ben* látható édesanya. Esetében azonban a szeretet erősebb a hagyománynál, folyamatosan csak a fiát várja vissza, elfogadhatónak tartja, ha nem zsidó lányt szeret, és a névváltoztatását, sőt az apa halála után fia feketére maszkírozott színházi fellépését az első sorból nézi végig.

Látunk egy erős személyiségű apát, aki szerint a hagyomány mindenek felett áll, és bár fiának énekesi tehetsége szerinte is tagadhatatlan, annak a zsinagóga közösségére kell korlátozódnia, ezért az azt elhagyó fiút kitagadja. Az egyébként drámai hangvételű filmben kis humor és ironia csillan meg az apa vallásosságával kapcsolatban, amikor 60. születésnapjára minden rokonától és a hitközség tagjaitól imasálat kap (egy jeleneten belül négyet).

És látunk egy tipikus második generációs fiút, aki tehetségét széles körben szeretné kamatoztatni, és bár mélyen tiszteli családját és hagyományait, elsősorban amerikaivá szeretne válni, még ha ez azt jelenti is, hogy „négerré kell változnia”; nevet változtat és nem zsidó párt választ magának.³⁹ Amikor már sikeres felnőttként hazalátogat – a film egyébként egyetlen hangos párbeszédében – azt ígéri anyjának, hogy ruhákat vesz neki, és jobb környékre költözteti majd (ahogy azt a többi zsidó család is megtette), miközben egy dalt ad elő édesanyjának apja zongoráján. Ezt szakítja félbe a hazaérkező apa egy hangos „Stop!” felkiáltással, amely után a film ismét elnémul.

Michael Rogin nagy jelentőséget tulajdonít ennek a dramaturgiai megoldásnak, miszerint az apa szájából ez az erélyes „állj” (esetleg „elég”) az egyetlen hangosan elhangzó szó a filmben, ahogy annak is, hogy innentől a film visszasüllyed a némaságba. Értelmezése szerint allegorikus jelen-

üzletága messze túlnőtt rajta – tanácsai és útmutatása nélkülözhetetlenek bizonyultak a zsidó gettóbeli élet ábrázolásának stúdióbeli létrehozásához *A dzsesszénekes* forgatása során. (Parish 466.p, Hoberman – Shandler 83.p)

³⁹ Az utóbbi kettőről levélben értesíti édesanyját, amelyet az a család egyik barátjával olvas el. Az anya és a barát a lány neve alapján latolgatják, hogy a hölgy vajon zsidó-e vagy nem. Egyfajta filmből kitekintő fricskának is vehetjük, hogy a barát azzal nyugtatja az édesanyját: Rosie Levy is a színházban rögtön Rose Leevé változott (ahogy ezen valóban szinte minden zsidó színész átesett).

tősége van ennek: az apa a régi világ (a némafilm) jegyében a fiatalok reformjának (a hangnak) akar véget vetni, de a következmények már elkerülhetetlenek; így az öreg zsidó pátriárka és a némafilm halála egybeesik. Egyetért Gablerrel abban, hogy mindez a zsidó filmmogulok személyes családi viszonyait is leképezi.⁴⁰



A hazaérkező apa „Stop!” kiáltása elnémítja a családot és a filmet.
(A dzsesszénekes)

A családi veszekedés a filmben inzerteken folytatódik, a generációs különbség és a második generáció identitásproblémája Jacknek, a II./1. fejezet címe alatt idézett szavaiban egyértelműen megfogalmazódik. Az apa szerint ezek szentségtörő szavak, és elsősorban azért tagadja ki (ezúttal a fia jelenlétében), mert színházban énekel. Fia szerint azonban a zene Isten ajándéka, amelyet akkor is megoszt az emberekkel, ha nem a zsinagógában, hanem a varietében énekel.

A film legtökéletesebb jelenetében a színházi öltözőben a fellépéshez készülődő Jackhez megérkezik édesanyja és a család barátja, hogy hazahívják haldokló apja helyett a zsinagógába énekelni, ezalatt a nézőtérre egyre gyűlik a közönség a premier előadásra. Az öltözőben Jack hosszasan tépelődik, és miközben arcára a négermaszkot festi, egyik oldalról édesanyja, másik oldalról szerelme kérleli. A döntésképtelen, és immár feketére maszkírozott Jack kétségbeesve a tükörtől remél választ: négerarcának képe hagyományos öltözetű zsidó kántor apjának képébe tűnik át. A képi megoldás tökéletes: ez az egy filmes pillanat nem csupán film, hanem a Warner testvé-

⁴⁰ Rogin 423-424.p

rek, Al Jolson és talán valahol minden zsidó bevándorló identitásproblémáját ábrázolja egyetlen képbe sűrítve.

*A dzsesszénekes*ben megjelenő „blackface” probléma (fehérek feketére maszkírozott színházi megjelenése) a film kapcsán legtöbbet vitatott kérdés, méghozzá éppen az identitással kapcsolatban. A vita akörül zajlik, hogy a film tanúsága szerint a zsidók azzal tudnak amerikaivá válni, hogy feketére maszkírozzák magukat, paradox módon tehát éppen az legitimizálja őket fehérre, hogy feketének látszanak. (Hiszen akinek feketére festenie kell magát, az valójában fehér, ha pedig ez Amerikában történik, akkor amerikai; így a fekete maszk által a zsidó megszűnik zsidónak lenni.) Nagyjából ezen az állásponton van Seymour Stark, Michael Rogin, Sander Gilman és lényegében a Hoberman – Shandler szerzőpáros is.⁴¹ Lisa Silberman Brenner azonban kicsit finomít a dolgon, szerinte nem „fehérré válásról”, hanem egy új, amerikai zsidó identitás kialakításáról van szó.⁴²

Egyet kell értenünk ez utóbbi nézettel: *A dzsesszénekes* jelentőségét jelen írás szempontjából az adja, hogy Jack Robin újfajta zsidó identitása alapvető jelentőségű a további filmek zsidó karaktereinek ábrázolásában. Személyében egy olyan zsidó jelenik meg a filmen, aki zsidóságát nem elhagyva, hanem „átalakítva” válik amerikaivá.

Bial szerint „*we might see Jack (...) as promoting a kind of Jewish cultural continuity, even while rejecting Judaic religious observance.*”⁴³ Talán ezen kettősség miatt nevezi Rogin Jacket „kulturális skizofrénnak.”⁴⁴ Összességében azonban ő is erre a megállapításra jut: „*The movie was promising that the son could have it all, Jewish past and American future.*”⁴⁵

⁴¹ Hoberman – Shandler 80.p

⁴² Brenner

⁴³ [„*úgy kell látnunk Jacket, mint aki egyfajta zsidó kulturális folyamatosságot képvisel, még ha elutasítja is a zsidó vallási előírásokat*”] (Bial 25.p)

⁴⁴ Rogin 426.p

⁴⁵ [„*A film azt ígérte, hogy a fiúé lehet minden: zsidó múlt és amerikai jövő.*”] Rogin 426.p

2. A zsidó mint „kiváltságos”

„You are young. Your life are before you. You got to fight. Fight for yourselves. Fight for your people.

Mama, I had to cheat the tax collector before my own children. Do you think guys I want to do that?

I live honestly. I trade honestly. I want to be honest with him, but they won't let us.

We are Jews.

Taxed to death, forbidden to earn a trade, forbidden to own land. They keep us in chains. They send men here to rob us. So we can clamber for money. Money is power. Money is the only weapon that a Jew has to defend himself.”⁴⁶

/The House of the Rothschild, 1934/

Az I. fejezetben láthattuk, hogy az 1920-as évek filmipara jelentős változáson ment át: A filmgyártás Hollywoodba költözött, résztvevői megalapozták a stúdiórendszert és az egész iparágat a munkásosztály helyett a középosztály kiszolgálására formálták át. Emellett az I. fejezetben említett erős cenzúra is az életrajzi regények feldolgozása felé terelte a nagy stúdiókat, az azokban közvetített értékrend miatt egyfajta „message picture-ként” („üzenetet közvetítő filmként”) létrehozva ezeket az alkotásokat.⁴⁷

Elkezdődött az akár 2 óra vetítési idejű, életrajzi, történelmi és bibliai témákat grandiózus látványvilággal (több ezer statisztá, kosztümök, gigantikus díszletek) felvonultató filmek készítése az immár elsősorban középosztálybeli célközönség számára.

Ezen témák között felbukkant néhány kiemelkedő, zsidó származású személyiséget bemutató film is.

Az ilyen filmek egyik csoportja bibliai témákat dolgoz fel, tematikájukban közös elem, hogy

⁴⁶ [„Ti fiatalok vagytok. Előttetek van az élet. Harcolnotok kell. Harcolnotok magatokért. Harcolnotok a népetekért. Mama, be kellett csapnom az adószedőt a saját gyerekeim előtt. Azt gondoljátok fiúk, hogy ezt akarom tenni? Becsületesen élek. Becsületesen kereskedek. Vele is becsületes akarok lenni, de nem hagyják. Mi zsidók vagyunk. Halálra adóztatva, eltiltva az üzlettől, eltiltva a földbirtoklástól. Megkötik a kezeinket. Embereket küldenek ide, hogy kiraboljanak. Így a pénzbe kapaszkodhatunk. A pénz hatalom. A pénz az egyetlen fegyver a zsidó kezében, amivel megvédheti magát.”] (A fentieket a *The House of the Rothschild* c. filmben Mayer Rothschild mondja nem sokkal halála előtt a később bankhálózatot alapító fiainak.)

⁴⁷ Griffith 442 p.

- az ókori zsidóságot ábrázolják,
- a zsidó identitást nagyban befolyásolja az egyiptomi vagy a római elnyomás,
- ezen elnyomó hatalom ellen való lázadás komoly következményekkel jár,
- ennek ellenére a zsidóság nem tagadja meg az identitását, még ha az előnyökkel járna is.

Ebbe a csoportba sorolható Cecil B. DeMille a *The Ten Commandments* (1923)⁴⁸ és *The King of Kings* (1927), valamint Fred Niblo *Ben Hur* (1925)⁴⁹ című filmje.

1923-ban Cecil B. DeMille⁵⁰ még nem mert teljes egészében Mózesről szóló filmet készíteni, azt gondolván, hogy a nézőket nem érdekli az Ószövetség története. Így a *The Ten Commandments* kicsit öszvér filmként először kb. 1 órában bemutatja az exodus és a parancsolatok átvételének bibliai történetét, a film második felében pedig egy jelenkori erkölcsi példázatot láthatunk a parancsolatok betartásának fontosságáról.⁵¹

⁴⁸ A *The Ten Commandments* 1956-ban, szintén DeMille által készített remake-jének tárgyalására a következőkben kerül majd sor.

⁴⁹ Ennek a filmnek az 1959-ben készült nagy sikerű remake-jét szintén a későbbiekben tárgyaljuk.

⁵⁰ Cecil B. DeMille gyakorlatilag az amerikai filmtörténet első 50-60 évének meghatározó alakja, jelenkori hasonlattal élve: a kezdeti filmgyártás James Cameronja. Az 1920-as években ő formálta a filmeket a középosztály arcára, a filmjeiben ábrázoltakkal jelentős hatást is gyakorolva egy átlagos amerikai öltözködésére vagy lakásának berendezésére nézvést. Új témák és új lehetőségek keresése közben ő jött rá, hogy a közönség leginkább a családok belső életére kíváncsi (pl. mások hogyan nevelik a gyereket, hogyan vacsoráznak, hogyan oldanak meg házastársi konfliktusokat, netán mi történik a hálószobájukban), amit a valóságban nem csak nem láthatnak, de meg sem illik kérdezni. Így az ő filmjeiben volt látható először például fürdőszoba, mint egy jelenet helyszíne.

A filmipar szempontjából szintén meghatározó jelentőségű volt, hogy DeMille filmjeinek sikere a szereplőket sztárrá emelte, vagyis nem sztárokat fedezett fel, hanem rájött, hogyan lehet filmjei által sztárokat „csinálni.” A filmstúdiók vezetői ebben az időben anyagi szempontból is igen kedvelték, mert ha egy színésze sztár lett, és immár magas gázsíért lehetett csak szerződtetni, DeMille elengedte őt másik filmstúdióhoz, használja az a színész hírnevét és főleg fizesse meg, ő maga következő filmjével csinált másik sztárt.

Szintén ő jött rá arra is, hogy érdemes a film látványvilágába komoly összegeket fektetni, mert a díszletek, statiszták, kosztümök és filmtrükkök ára a mozipénztáraknál bőven megtérül.

Lényegében az amerikai filmgyártás első fél évszázadában, ha az iparág bármilyen okból válságba került, vagyis csökkent a mozijegyeladás, minden esetben DeMille volt az az ütőkártya, amelyet Hollywood előhúzott az iparág megmentésére. Nem is kellett csalódnuk: Cecil B. DeMille ilyenkor mindig évtizedekig sikeresen használható ötlettel állt elő. (A rendező anyai ágon zsidó származású volt.) (Sklar 417 p.)

⁵¹ A film második részében egy vélhetően keresztény család látható, amelyben az édesanya a Biblia erkölcsi értékrendjére igyekszik nevelni két fiát, de az egyik építési vállalkozói karrierje és pénzsóvársága miatt gyakorlatilag az összes parancsolatot megszegi, ami tragikus végkifejletbe torkollik. Eközben a normákat hüen követő másik fiú szerepny körülmények között ugyan, de tisztességesen él. Mivel a film második felében nem szerepelnek zsidó karakterek, itt csak a bibliai témát feldolgozó részt tárgyaljuk.

A másik két film Jézus történetének fő eseményeit mutatja be, bár a *Ben Hur* esetében ez inkább a fő téma háttéréül szolgál.⁵²

Tagadhatatlan, hogy ezen filmek elkészítését nem elsősorban jelentős zsidó személyiségek bemutatása, hanem a bibliai történetek kínálta látványlehetőség motiválta. A *The Ten Commandments* az ókori Egyiptom épületeinek, a Vörös-tenger szétválasztásának, a törvénytáblák átvételének; a *The King of Kings* Jézus csodatételeinek, a kufárok Templomból való kiűzésének, a *Ben Hur* a rómaiak kalózokkal vívott tengeri csatájának és a fogathajtó versenynek lenyűgözően megvalósított látványára apellált, és sikerrel is járt a mozipénztáraknál.

A kiemelkedő zsidó személyiségek ábrázolása tekintetében a *The Ten Commandments* Mózes egy tekintélyes, ősz szakállú, idős férfi, akinek ábrázolása a néző empátiáját váltja ki a rabszolgaságban sínylődő zsidó nép iránt.

A *The King of Kings* című filmben Kajafás gonosz, körmönfont, pozícióját féltő személy. Alakját a forgatókönyv azzal a fordulattal igyekszik korrigálni, hogy a zsidó vallási vezető Jézus keresztre feszítése után lényegében megtér, mivel ekkor még a Templomban a Szentek Szentje kárpítja is kettészakad, és ettől belátja, hogy Jézus személyével kapcsolatban mekkorát tévedett.

A legösszetettebb jellem minden bizonnyal a *Ben Hur* címszereplője. Hur herceg történetének fő fordulatait valójában a férfi erős identitástudata okozza: Hur Palesztina egyik leggazdagabb és legbefolyásosabb zsidó családjának sarja, amely család hagyományosan jó kapcsolatot tart fent a római vezetéssel. Amikor Hur gyerekkori barátja, Messala tribunusként tér vissza, hatalma megerősítése érdekében gyerekkori zsidó barátját rá akarja venni, hogy segítsen neki a zsidókkal elfogadtatni a római uralmat. Azzal érvel barátjának, hogy Róma egyet jelent a világuralommal, zsidónak lenni, annyi mint „crawl in the dirt”,⁵³ így Hur saját érdekében tagadja meg zsidó identitását és válassza a sokkal praktikusabb és jobb életszínvonalat biztosító rómaiságot – mivel ő megteheti, hogy választ a kettő közül.

Hur nem tagadja meg származását, mondván, hogy Izrael már igen sok hódítót látott elbukni. Döntésért súlyos árat fizet: gályarabságra jut. Hajójának kapitánya azonban felfigyel öntudatos viselkedésére, és mivel úgy gondolja, a férfinak „szabad lelke” van (akár egy rómainak), a kalóz-

⁵² Az alkotók dramaturgiai döntése szerint a film egyik jelenetében sem látható Jézus teljes alakja, általában csak a keze jelenik meg az egyes jelenetekben, vagy hátulról látjuk őt. Ugyanezt az eljárást követi az 1959-es feldolgozás is.

⁵³ [„a porban mászni”]

támadás alkalmával nem bilincselte meg, mint a többi gályarabot. A kalóztámadás így szerencsés fordulathoz vezet: Hur megmenti a kapitányt a süllyedő hajóról, amiért az fiává fogadja, és később atlétát nevel belőle. Lényegében ekkor Hurnak ismét felkínálják a római identitást és az ezzel járó előkelő és gondtalan életet, ő azonban – főleg személyes okoktól vezérelve⁵⁴ – visszatér hazájába, és egy fogathajtó verseny keretei között bosszút áll elsősorban Messalán.

A főszereplők történetének háttérében az ókori zsidóságról is kép formálódik ezekben a filmekben.

A *The Ten Commandments* összességében azt sugallja, hogy a zsidóság egy szimpatikus, elnyomástól szenvedő népcsoport, akiket ebből a helyzetből kisegített az istenük.

A *The King of Kings* zsidóság tekintetében igyekszik korrektül fogalmazni, mégis jogosan érte az a vád, hogy a korabeli zsidó vallási előjárókat elég negatív fényben tüntette fel, azokat gonoszoknak és hatalomféltőnek ábrázolva.

Ugyanakkor a film már az első inzerten hangsúlyozza, hogy ebben az időben a zsidó nép komoly elnyomás alatt élt, és vallási vezetősége római befolyásolás alatt hozott döntéseket. Ezzel egyrészt legalábbis felvetni igyekszik azt a szempontot, hogy a korabeli hatalom szemében Jézus nem vallási tanításai, hanem politikai szerepe miatt jelentett problémát. Mivel közben világosan kiderül a filmben az is, hogy Jézus követői és ő maga is zsidó volt, ezért végső soron csak a zsidóság egy szűk csoportját ábrázolja a film kedvezőtlen módon, elsősorban Kajafás személyét.

Az ábrázolás abban a tekintetben valóban csúsztat, hogy lényegében a szimpatikus zsidóságot szintén kereszténynek tünteti fel, de így legalább a Jézussal kapcsolatos negatív megítélést nem általánosítja a teljes zsidóságra, csak egy-egy személyre korlátozza.

A *Ben Hur*ban az aljas, gonosz elnyomók szerepét szintén a rómaiak kapták, miközben a zsidók nemcsak szimpatikus, de megjelenésükben kifejezetten szép emberekként – különösen maga Hur herceg – jelennek meg a vásznon.

A versenyt megelőző jelenetben a rómaiak és a zsidók fogadásokat kötnek a verseny győztesére, ahol is 6:1 arányban lehet Hurra tenni. A szereplők párbeszéde szerint az a közvélekedés, hogy 6 zsidó ér fel 1 rómaival. A filmben összességében erősen hangsúlyozzák a rómaiak által gyakorolt,

⁵⁴ Amikor gályarabságba jutott, a rómaiak hűgát és édesanyját is bebörtönözték. Hur úgy tudja, az asszonyok a börtönben meghaltak. Valójában élnek, de ezt szabadulások után is titkolják Hur elől, mert a börtönben leprások lettek. A betegségtől azonban Jézus csodatétele megszabadítja őket.

igazságtalan elnyomást, például azzal is, hogy Hur Jézusra végéig úgy tekint, mint a rómaiak elleni fegyveres felkelés lehetséges vezetőjére.⁵⁵

A fentiekből lényegében azt láthatjuk, amit a gettódramákból is: a zsidóság történelme során sok elnyomást elszenvedett, de szabadságeszméjéhez és identitásához mindenfajta (egyiptomi vagy római) uralom elnyomása alatt is ragaszkodott, és szívós kitartása eredményeként legalábbis erkölcsi győzelmet aratott afelett.

Bár a látványviláguk folytán ezek a filmek a legszélesebb közönséghez szóltak, a zsidó nézők számára a filmekben ábrázolt ókori népek zsidókkal szembeni viselkedése szolgálhatott a jelen cári Oroszországának analógiájaként.



Mózes (Theodore Roberts) a *The Ten Commandments* c. filmben



Nathan Rothschild (George Arliss) a *The House of the Rothschild* c. filmben

Az immár a középosztály számára filmeket készítő Hollywood nagy lehetőséget látott az életrajzokon alapuló történetekben is. Ez a társadalmi réteg szívesen néz híres emberek élettörténetét elbeszélő alkotásokat, különösen, ha a cselekményből arra is fény derül, mitől is lettek híresek vagy kiemelkedők az adott karakterek.

Ezen történetek között kettő akad, amely zsidó származású személyről szól: a *Disraeli* (1929) és a *The House of the Rothschild* (1934) című film.⁵⁶ Mindkettő főszerepét, az angol miniszterelnököt és a bankhálózatot felépítő és vezető Nathan Rothschildot is ugyanaz, az egyébként nem zsi-

⁵⁵ Hur végül Jézus kivégzésének végignézése közben megérti, hogy Jézus megváltása nem a római uralomtól való szabadulásként értendő.

⁵⁶ Mindkét film adaptáció: a *Disraeli* Louis N. Parker, a *The House of the Rothschild* George Herbert Westley színdarabjának feldolgozása. Az utóbbi alkotást a legjobb film kategóriájában Oscar-díjra jelölték.

dó származású színész, George Arliss játssza.⁵⁷ Ez talán azért sem mellékes, mert a két kiemelkedő férfi ábrázolásában az eredetileg angol, de az USA-ban híressé lett Arliss kicsit modoros, kicsit fennkölt, ugyanakkor szarkasztikusan humoros alakítása a meghatározó.

Disraeli és Nathan Rothschild jellemük és főbb tulajdonságaik tekintetében ugyanolyanok: mindkettő intelligens, okos, netán fondorlatos, a környezetét ügyesen manipuláló, rendkívül cél tudatos (és célját el is érő) üzletember és politikus, miközben érző szívű, engedelkeny családapa és férj, akinek üzleti dolgai mellett mindig van ideje a lánya házasságát elrendezni (összeboronálni nehezen egymásra találó fiatalokat), és kitüntetett figyelemmel fordulni szeretett felesége felé. Összességében mindkét karakter kicsit kemény, de közben rendkívül szimpatikus.

Ha jobban megnézzük mindkét film a főszereplő üzleti, politikai sikerét valami módon zsidósággal hozza összefüggésbe, a Rothschild-film egyenesen abból vezeti le. Ezért egyértelmű, hogy ugyanezt az ok-okozati összefüggést állítva antiszemita felhangja is lehetne ezeknek a filmeknek, de esetükben a szereplők „zsidósága” még sokkal inkább érdekesség, mint egy „zsidó összeesküvés-elmélet” bizonyítása vagy akár csak sugallása a néző számára.⁵⁸

A „zsidóság” kérdése mindkét filmben akkor kerül terítékre, amikor pénzről van szó. A *Disraeli* lényegében a címszereplő azon politikai manőveréről szól, amely által megszerezte Nagy-Britannia számára a Szuezi-csatorna feletti irányítást. Ehhez természetesen hatalmas tőke kell, amelyet a miniszterelnök először a Bank of England vezetőjétől szeretne megszerezni. A bankár azzal próbálja hárítani a kérdést, hogy győzködi Disraelit, a nevezett csatorna a semmibe, a sivatagba vezet, ahová olyan csodákat képzelt a miniszterelnök – itt fáraókkal és piramisokkal példálózik –, amelyek nincsenek ott. Disraeli válaszként Mózesre hivatkozik, akinek említésére a bankár csak annyival reagál: „*He was a Jew.*”⁵⁹ – és legyint. Majd láthatóan rádöbben, hogy éppen szintén egy zsidóval beszél, ezért gyorsan korrigál: „*He was privileged.*”⁶⁰ Amikor lezárja a témát azzal, hogy nem ad pénzt, azért megkérdezi a miniszterelnököt, hogy ebben az esetben mi a terve. Disraeli azt mondja, oda megy pénzért, ahová a fáraó és a keresztények is szoktak: Mózeshez – és hívat egy zsidó bankárt.

⁵⁷ George Arliss a *Disraeli* főszerepéért megkapta a legjobb férfi főszereplőnek járó Oscar-díjat. A *The House of the Rothschild* c. filmben valójában kettős szerepben látható: a film elején ő alakítja az idős Mayer Rothschildot is, akinek fia később megalapítja az európai bankhálózatot.

⁵⁸ Ez annyira így van, hogy 1940-ben a náci Németországban fel is használták a *The House of the Rothschild* egyik jelenetét a játékfilmekből vett és kontextusukból kiragadott, valamint dokumentum-felvételeket keverve felhasználó, *Der ewige Jude* c. antiszemita propaganda-filmben. (Ugyanez a film egyébként Chaplint is zsidóként mutatja be.) (www.imdb.com)

⁵⁹ [„Ő zsidó volt.”]

⁶⁰ [„Ő kiváltságos volt.”]

Végül különféle fordulatok és a miattuk szükségesnek mutatkozó fondorlatok bevetésével mégis ugyanezt a bankárt kell Disraelinek immár kényszeríteni arra, hogy pénzt adjon. Az akkor, látva szorult helyzetét, és hogy kénytelen aláírni a megfelelő papírokat, azért még pár antiszemita megjegyzést megenged a miniszterelnök felé, mondván, hogy ő angolként nem fogja egy idegen, egy zsidó utasításait követni. Disraeli ekkor sem veszi fel a kesztyűt, csak azzal nyugtázza a kérdést, hogy azon túl, hogy úgy látszik, ő idegenként jobb állampolgár, még történetesen a miniszterelnök is, a bankárnak tehát sok választása nincsen. Mindezt nem felháborodottan vagy idegesen, inkább kimért, kicsit fölényes nyugalommal mondja.⁶¹ A tervet így sikerül véghezvinni, Disraelit a film végén maga az angol királynő fogadja és tünteti ki.

Disraeli tehát legnagyobb szakmai sikerét annak köszönheti, hogy meglátja a lehetőséget ott, ahol más nem (a Szezei-csatorna szerinte nem a sivatagba, hanem Indiába vezet – ezzel Nagy-Britannia számára végül megszerzi lényegében az afeletti hatalmat), és ügyes taktikai húzással meg is tudja valósítani elképzelését. Mint a fentiekből láthatjuk, a film szerint ez a két tulajdonsága legalábbis összefüggésben van azzal, hogy történetesen zsidó.

A *The House of the Rothschild* a zsidóság pénzügyi érzékét évszázados társadalmi helyzetéből vezeti le. A film nyitójelenetében látjuk, amint a Poroszország egyik zsidó gettójában élő, 5 gyerekes zsidó család feje annak hírére, hogy közeleg az adószedő, teljes átalakulásra szólítja fel a családot. Ennek során minden jobb létre utaló dolgot (például a tűzhelyen sístergő húst és az ezüstöt) elrejtene, előveszik a kis bolt kettős könyvelésének másodpéldányát, rongyosabb ruhákat öltenek és felszólítják a gyerekeket, hogy látsszanak éhesnek. Az adószedő látogatása láthatóan jól bevett rítus szerint zajlik és a hivatalnok szintén menetrendszerű és bevett formulák szerinti megvesztegetésével ér véget. A család pénzzállítóját azonban kirabolják, az egy csapásra bekövetkező csőd hírére az apa szívinfarktust kap, és hirtelen meghal, de halálos ágyán még arra utasítja 5 fiát, hogy menjenek külföldre, alapítsanak biztonságos bank- és pénzzállító hálózatot. A végakarát szerint az 5 Rothschildnak mindig össze kell tartani, nagy döntéseket csak öten együtt hozhatnak, és csak egymásban bízhatnak. De legfőképpen minden körülmények között méltósággal kell élniük és tevékenykedniük.

⁶¹ Disraeli jellemét jól mutatja az ezután jelenet fanyar humora: a duzzogó bankár még távoztában odaveti, hogy egy „ilyen embernek” nem kellene ilyen hatalmának lennie, amit a jelenlévő hölgyek annyival nyugtáznak, hogy Istennek hála, mégis van. Mikor a bankár már hallótávolságon kívül került, az elnök halkan megjegyzi, nincs is (ilyen hatalma), de ezt ő (a bankár) nem tudja. (Disraeli, mivel egy szerencsétlen esemény következtében máshonnan mégsem tudott pénzt szerezni, vakmerő blöffre kényszerült a Bank of England elnökével szemben.)

30 év múlva az atyai akarat teljesül: a Rothschildok 5 európai városból lényegében egész Európa pénzügyeit felügyelik és irányítják, elsősorban maguknak az államoknak adott jelentős kölcsönökkel. A film központi figurája a legidősebb fiú, a Londonban letelepedett Nathan Rothschild, aki mindvégig következetesen hű az atyai végakarathoz, és élete vezérfonalának atyja azon szavait tekinti, amelyeket ezen fejezet címe alatt idéztünk.

Mint a film párbeszédeiből kiderül, Nathan úgy vélekedik, hogy Európa nem tiszteli a zsidókat (pedig nagy részük volt a Napóleon elleni háborúk befejezésének segítségével), Shylocknak tekintik őket: irigyek rájuk, gyűlölik és szégyellik, hogy a kezükben van a pénzpiac. Ugyanakkor ismét hozzájuk fognak fordulni, amint pénzre lesz szükségük, a zsidók hirtelen az „üzleti élet varázslóivá” avanzsálnak előttük.

Nathan Rothschild, bár nem felejtí apja szavait és a zsidó gettóban töltött gyerekkort, a békeidőket annyira üdítőnek látja, hogy mindamellet, hogy szeretné, ha lánya zsidóhoz menne feleségül, végül is már-már beletörődne egy, a lánya vágya szerinti vegyes-házasságba.

Ekkor azonban őt hidegzuhanyként érő indoklással esik el a Rothschild-intézmények fennállásának legnagyobb és legigéretesebb üzletétől: a francia állam kölcsönpályázatának győztesei között nem szerepelnek (pedig jelentős pénzt fektettek jelen kormány hatalomra juttatásába). Az indoklás: technikai okok miatt kizárták őket. Rothschild nyíltan visszakérdez: a technikai probléma az, hogy zsidók? A lehangoló válasz: igen.

Nathan Rothschild ekkor rájön, hogy tévedett, amikor azt hitte, a zsidóság 2000 év hátrányos megkülönböztetése után egyenlő esélyekkel vehet részt az üzleti életben, rájön, hogy a zsidók kirekesztésének sosem lesz vége – és egyúttal el is tiltja lányát nem zsidó kérőjétől.

A bankárnak azonban a pénze és az esze is megvan a méltó bosszúhoz, és sikerrel visz véghez ennek érdekében egy tőzsde-trükköt.⁶² Bár a pénzügyi életben apja szavai helytállóak, a pénz hatalom és a zsidó számára az egyetlen önvédelmi fegyver, de eközben Poroszországban pogromokban dühöngő antiszemitizmus tombol, amelyet, úgy látszik, Rothschild pénzzel sem képes megállítani.

⁶² Itt láthatunk a filmben egy jelenetet, amely ugyanazt a fajta szarkasztikus, kicsit a zsidó viccekre emlékeztető humort villantja meg, amelyet a *Disraeli* egyes jeleneteiben is láthatunk: a tőzsdei csarnok egyik oszlopának dőlve figyelí Rothschild, amint a bosszúba fektetett milliói elfolynak. A mellette felbukkanó kollégájának fél koronás fogadást ajánl. Rothschild a pénzérmét az oszlopra helyezi, majd kisvártatva megnyeri a fogadást. A két férfi rövid párbeszédben nyugtázza, hogy az aznapi veszteségük kb. 5 millió font, majd Rothschild távozna, de visszalép az oszlopon felejtett fél koronáért...

Érdekes módon erre mégis lehetőség adódik: a száműzetésből szökő Napóleon ismét háborút robbant ki, így méltó bosszúként a Rothschildok ezúttal joggal pénzelhetnék most éppen őt. Nathan azonban másképp akarja kihasználni ezt a lehetőséget: meggyőzi testvéreit, hogy a Rothschild-ház nem szponzorálhatja Napóleont, mert ameddig ő él, nem lesz béke Európában, ők nem segídezhetnek Európa mészárszékké változtatásában, Napóleon bukása az egész világ érdeke, még ha a zsidóságnak nem a legjobb megoldás is. Éppen ezért a hozzá pénzért érkező, Napóleon ellen szövetkező államok (akik természetesen Rothschildra szorulnak, mivel a nemzeti bankok a háború hatására összeomlottak), kölcsönének feltételeként a zsidók szabadság- és egyenlőségjogainak biztosítását állítja.

A Napóleon elleni háborúk azonban a Rothschildokat is csődközeli állapotba juttatják, ám mivel sikerül a győzelemig pénzelniük Angliát, Nathan Rothschildot ugyanúgy maga az angol királynő fogadja kegyeibe végül, mint Disraelit, amit az akkor még a közönséget megbabonázó hatású Technicolor eljárásnak köszönhetően színesben láthatunk.

A film ábrázolása szerint tehát Nathan Rothschild tetteit és jellemét alapvetően „zsidóként” szerzett tapasztalata formálta, lényegében zsidósága tette őt azzá, aki.

Mivel a felsorolt filmekből úgy tűnik, egy zsidónak a hatalom szervezeteivel szemben ritkán, ha mégis, akkor igen keserves megpróbáltatások árán lehet csak igaza, ezért még egy filmet meg kell említenünk a korszak életrajzi drámái közül: a *The Life of Emile Zola* (1937)⁶³ ugyan a címben jelzett íróról szól, de a film cselekményében meghatározó vonulat a címszereplőnek Alfred Dreyfuss perében játszott szerepe.

Ezt a filmet bővebben nem tárgyaljuk, mert szó szerint elhallgatja azt a tényt, hogy Dreyfuss kapitányt zsidósága miatt szemelték ki a hazaárulási ügy bűnbakjaként,⁶⁴ így története általában véve a kiszolgáltatott ember példázatává válik. Mégis a fentebb tárgyalt filmekkel rokonságba hozható, annak okán, hogy (mint a *Ben Hur* zsidó-római fogadási odds-ainál) itt is az a kérdés, hogy egy „zsidó tiszt” ugyanannyit ér-e, mint egy „francia tiszt”, és (akár a *Ben Hur* és a Rothschild-film esetében) végül sikerül a hátrányos helyzetben lévő zsidónak igazát és jogait érvényesíteni a hatalom gépezetével szemben.

⁶³ A jelentős közönségsikert arató filmet 10 kategóriában jelölték Oscar-díjra, melyek közül a legjobb filmnek, a legjobb forgatókönyvnek és a legjobb férfi mellékszereplőnek járó díjat meg is kapta, az utóbbit éppen a Dreyfusszt alakító Joseph Schildkrautnak adták át.

⁶⁴ Az ominózus jelenetben, amikor a katonai vezetők Dreyfusszt kiválasztják, ebben a filmben nem hangzik el a „zsidó” szó, pusztán egy iraton leírva látja a néző.

Régi, kevésbé régi és jelen korok zsidó „kiváltságosai” a korszak filmjeiben sok közös vonást öltenek: Mózes, Ben Hur, Disraeli és Nathan Rothschild igen erős zsidó identitással bírnak saját maguk és egész népük tekintetében, annak minden eszközzel (saját vagyonukat, presztízszüket sem kímélve) igyekeznek érvényt szerezni, és múltjukból vagy egyszerűen személyiségükből adódóan birtokában is vannak mindazon képességeknek, amelyek ebben a sikert biztosítják számukra. Mivel általában nagyhatalmakat szolgálnak, vagy azoknak vannak kiszolgáltatva, identitástudatuk konfliktusforrássá válik, viszont éppen ez az identitás teszi őket azzá, akik. Magánemberként szimpatikus, humoros, jó megjelenésű, vagyis megnyerő férfiak.

3. Összegzés: A „bevándorló álma”

A kezdeti amerikai filmgyártás fentebb bemutatott filmjeinek két nagy csoportja – a gettódrámák és bibliai témájú, illetve életrajzi filmek – forgatókönyveinek jellegzetes fordulataiban és kosztümök, helyszínek adta látványvilágában jelentősen eltér ugyan, azonban a zsidó identitás ábrázolásának tekintetében már sokkal több hasonlóságot mutat.

Ennek két elég nyilvánvaló okot is tulajdoníthatunk: részint, hogy minden korai film (lévén, hogy új művészetről volt szó, amely ekkor még más művészetekből táplálkozott) regény vagy színdarab adaptációja. A zsidóság ábrázolása tekintetében tehát voltaképpen a jiddis irodalom alkotásainak jellemzői ismétlődnek meg a filmen, így a bennük megjelenő sztereotípiák is ugyanazok. Ehhez azonban hozzá kell tennünk, hogy már a korai filmek valódi adaptációnak tekinthetők abban a tekintetben, hogy alkotóik nem a mű eredeti szerzőjének világlátását, hanem a sajátjukat akarták megjeleníteni az alapanyagul szolgáló színmű filmre vitelével. A *Hungry Hearts* történetének végét megváltoztatták, ami jelentősen befolyásolta a zsidóság ábrázolását a filmen. „*Indeed the American dream was elusive for most of Yeziarska's characters, including her Hannah and Sara, but the Samuel Goldwyn Picture Company's filmed version transformed these women into symbols of American 'success'.*”⁶⁵ Ez a példa is mutatja az ezen filmekben ábrázolni szándékozott, korábban említett „melting pot-idealizmus”.

Másrészt a zsidók sztereotip ábrázolása nyilván minden korai film jellegzetes sztereotip ábrázolásának része volt. A gettódrámák karakterábrázolása, minden etnikum esetére vonatkoztatható, főként az írek és az olaszok ábrázolására, sőt lényegében például a zsidó anyák ábrázolása sem tér el jelentősen a némafilmek jellegzetes anyaábrázolásától. De az életrajzi vagy a bibliai témájú filmek is használták ezeket a kliséket, így például Kajafás említett negatív ábrázolását nem első-sorban zsidó voltával hozhatjuk összefüggésbe, hanem azzal a forgatókönyvírói szükséglettel, hogy kell legyen egy negatív szereplő a történetben.⁶⁶

Egyes kutatók szerint azonban az USA esetében nem csak a filmre, hanem a teljes populáris kultúrára igaz, hogy abban egyenesen a bevándorlók identitástudata fejeződik ki. Mark Slobin

⁶⁵ [„Valójában az amerikai álmom megfoghatatlan volt Yeziarska karakterei számára, Hannah-ját és Saráját is beleértve, de a Samuel Goldwyn Picture Company filmváltozata ezeket a nőket az amerikai 'siker' szimbólumaivá változtatta.”] Rivo 39.p

⁶⁶ Griffith 64.p

szerint az amerikai az egyetlen modern társadalom, amely a popkultúrán keresztül fejezi ki az identitását.⁶⁷ A Rubin – Melnick szerzőpáros pedig egy teljes könyvet szentelt azon feltevésének bizonyításának, hogy az USA-ban a bevándorlás és a popkultúra egymást teremtették azáltal, hogy a bevándorlók a popkultúra létrehozásával és formálásával épülnek be a befogadó társadalomba, az tehát ennek a folyamatnak lényegében egyfajta „work out-ja” („kidolgozása, megnyilvánulása”).⁶⁸ Ez esetünkre nézve azt jelenti, hogy az amerikai filmek zsidó identitásábrázolásai arról tanúskodnak, mit jelent amerikai zsidónak lenni.

Mint láttuk, teljesen különböző módokon ugyan, de mindkét csoport filmjei rendre felvetik a hatalom erejét, az egyén, a kisebbség jogainak és igazságának érvényesítési lehetőségeit az elnyomással szemben, és ennek összefüggéseit és hatását az identitásra.

A zsidóság a II. világháború előtti amerikai filmekben olyan népcsoportnak látszik, amely hosszú története során mindig valamiféle elnyomástól szenvedett (az ókori Egyiptomtól a cári Oroszorszáig), amellyel szemben azonban jellemzően kitartóan képviselte zsidó identitását, még ha ez nyilvánvaló nehézségeket okozott is neki. Talán ebből következően a zsidók erős öntudattal rendelkező, a végsőkéig kitartó emberek, akiknek identitása olyan stabil, hogy azt megtörni szinte lehetetlen.

Hacsak nem szánják el erre magukat saját akaratukból, ahogy azt a gettódrámák második generációs zsidó fiataljai teszik. Legalábbis látszólag ezt teszik. Ezekben a filmekben a konfliktus fő forrása az első és a második generáció között a fiatalok (a névváltoztatásban, a hagyományok elhagyásában és a vegyesházasságban megnyilvánuló) erős amerikanizációs (az amerikai társadalomhoz való asszimilációs) törekvése.

Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy miközben az első generáció ezekben a filmekben a hagyományos értékrendet (a fiatalok szerint egy régi, letűnt világot) képviseli, mégis a zsidó családok legfőbb jellemzője az azokat összetartó szeretet, a gyerekekről való gondoskodás (a szülők részéről az erejüket meghaladó módon az anyagi javak és lehetőségek előteremtése, és főleg a tanulás és tudás értékrendjének átadása), aminek eredményeképpen gyerekeiknek mind a tehetsége, mind a lehetősége megvan az új világban megvalósítandó karrierre.

⁶⁷ Slobin 94.p

⁶⁸ Rubin – Melnic 3-28.p

Mind a második generáció, mind az életrajzi filmek zsidóinak sikere – a film szerint legalábbis – összefüggésbe hozható zsidóságukkal. A zsidó emberek okosak, sokszor fondorlatosak, tehetségesek, rátermettek, gyors gondolkodásúak és mindezek következtében sikeres üzletemberek, tehetséges művészek vagy orvosok.

A gettódrámák rendre bekövetkező happy endje mögött – a közönségsiker nyilvánvaló vágya mellett – látnunk kell azt a vonást is, hogy az első generáció képviselte régi és a második generáció képviselte új világ között nem azért tud a béke helyreállni, mert végül a szülők is feladják a fent nevezett értékrendjüket; hanem mert a fiatalok azt valójában nem hagyják el, csak átformálják.

Az eddig látott filmek annak a lehetőségét vetik fel, hogy az amerikai társadalomban a zsidóság újabb és újabb generációja számára létezhet egy harmadik út is, a gettón kívüli, de nem identitás nélküli élet lehetősége. Ahogy azt fentebb Rogintól idéztük, *A dzsesszénekes* azzal az ígérettel kecsegtet, hogy a zsidó múlt és az amerikai jövő együttes megélése és megvalósítása anélkül, hogy bármelyiken is csorba esnék, megvalósítható.

Patricia Erens szerint a filmek arról tanúskodnak, hogy Amerika egyfajta egyensúly kialakításának lehetőségét kínálta a zsidók számára a hagyomány megőrzése és az asszimiláció között.⁶⁹ A zsidó bevándorlók álma, vagyis a teljes társadalmi elfogadás lehetősége a teljes asszimiláció nélkül tehát járható út. Az amerikaiak által „zsidónak tartott jellegzetességeiket” megőrizhetik, nem az ortodox vallásosságon, sokkal inkább az olyan jellemvonásokon keresztül, mint találékonyság, tehetség, okosság, képzettség.

Zsidó identitásukat transzformálhatják egy újfajta minőségbe, amelyben a zsidóság már nem a hagyományt, hanem valami másfajta, de továbbra is zsidóként azonosítható értéket jelent. Ráadásul az ilyen értékekbe átplántált zsidó identitás sokkal elfogadhatóbb a nem zsidó környezet számára, ezért lehetővé teszi a teljes elfogadást, az identitás feladását követelő asszimiláció nélkül.

Ez a lehetőség azonban az antiszemitizmus térnyerése és a Holocaust miatt – legalábbis egy időre – illúciónak bizonyult.

⁶⁹ Erens 6-10.p

III. Áldozatok és hősök

– A zsidó identitás ábrázolása 1940-től 1960-ig –

„- It's the easiest thing in the world, Ari. All these differences between people are made up. People are the same no matter what they're called.

- Don't ever believe it. People are different. They have a right to be different. They like to be different. It's no good pretending that differences don't exist. They do. They have to be recognized and respected. ”¹

/Exodus, 1960/

Az Amerikában is létező antiszemitizmus, a II. világháború és a Holocaust természetesen változást kellett okozzon az amerikai filmek zsidóábrázolásában is. Ebben a fejezetben azt fogjuk látni, hogy ezen események először hogyan tüntették el a zsidó karaktereket a filmvászonról, majd azok hogyan (és pontosan mi módon) váltak áldozattá, és végül hogyan formálódott újjá az identitásuk és tértek vissza egy új minőségben, immár hősként a mozivászonra.

Amikor ezen időszak filmjeinek zsidóábrázolását vizsgáljuk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy arra egy szervezet is – nem túl jelentős, de jelenlévő – hatással volt. Bár a B'nai B'rith társaság szinte a kezdetektől befolyást gyakorolt egyes amerikai filmek zsidóábrázolására,² ebben a tekintetben a zsidó érdekképviselések nem működtek olyan erőteljesen, mint például a katolikusok (például az első fejezetben említett Hays Kód bevezetése esetében). Ezen hatás erősítése érdekében 1947-ben a National Jewish Community Relations Advisory Council létrehozta a Motion Picture Projectet, amely 1962-től Jewish Film Advisory Committee néven működött tovább. A szervezet célja a zsidóság lehető legpozitívabb ábrázolásának kilobbizása volt a készülő amerikai játékfilmekben.³ Bár később látni fogunk konkrét esetet, ahol ez a lobbi sikeresen befo-

¹ [„- Ez a világ legegyszerűbb dolga, Ari. Mindezek a különbségek az emberek között csak mondvacsináltak. Az emberek egyformák, nem számít, hogyan nevezzük őket.

- Sose hidd. Az emberek különbözőek. Joguk van hozzá, hogy különbözzenek. Szeretnek különbözni. Nem jó azt tettetni, hogy nem léteznek különbségek. Léteznek. Fel kell ismerni és tisztelni kell őket.”] (A párbeszéd a film két főszereplője, a keresztény Kitty és a zsidó Ari között hangzik el.)

² Például sikeresen kiszedették D. W. Griffith *Intolerance* (Türelmetlenség, 1916) c. filmjéből az antiszemita zsidóábrázolásokat. (Brook 2003., 52.p)

³ Brook 2003., 225 p., Erens 455 p.

lyásolta a filmkészítőket, a hatásukat nem feltétlenül kell általánosan érvényesnek tekintenünk, mindamellett, hogy természetesen nem tudjuk, milyen zsidóábrázolások születtek volna egy ilyen szervezet befolyása nélkül.

1. A zsidó mint áldozat

„- *Good morning, Mr. Jaeckel!*
 - *What's good about it?*
 - *Conditions could be worse.*
 - *If you think so, you have a great imagination.*”⁴
 /The Great Dictator, 1940/

Mint azt az eddigiekből láthattuk, az amerikai filmgyártás lényegében nem reagált sem az európai, sem az amerikai antiszemitizmusra, Hitler hatalomra jutására, a nácizmusra vagy magára a II. világháborúra egészen 1941-ig, tulajdonképpen Amerika belépéséig a harcokba. Amennyiben említették egyáltalán a témát – leginkább az antiszemitizmust – az a filmekben, mint távoli tájakon és korokban történt események felidézése formájában történt.⁵

Hollywood – elsősorban zsidó – alkotóinak reakciója, – talán nem is annyira meglepő módon – a zsidóság(uk) „eltüntetése”, vagy legalábbis elleplezése volt, tulajdonképpen személyükben is, de a filmvászonról is. Ezt a jelenséget Popkin már 1952-es cikkében „de-sematization”-nek, vagyis „zsidótlanításnak” nevezte.⁶

Mivel így éppen a zsidóként ábrázolt zsidó karakterek tűntek el a mozivászonról, és ennek a dolgozatnak a zsidó identitásábrázolás a témája, csak annyiban térünk ki erre a folyamatra, amennyiben az érthetőbbé teszi a későbbi zsidóábrázolásokat.

A filmek alkotói hátterének megértéséhez tartozik, hogy lássuk: a zsidó alkotók névváltoztatásának szokása ebben az időben mindennapos gyakorlattá vált, ahogy az a folyamat is folytatódott, hogy a filmekben mégis megjelenő zsidó karaktereket jellemzően nem zsidó színészek játszották,

⁴ [„- *Jó reggelt, Mr. Jaeckel!*
 - *Mitől lenne jó?*
 - *Roszbabb is lehetne.*

- *Ha komolyan azt hiszi, jó a fantáziája.*” (ford: Karinthy Judit)] (A filmben ez a párbeszéd két zsidó férfi között hangzik el a gettóban.)

⁵ Főleg az orosz pogromok az első bevándorló generáció emlékeiként tűntek fel például a gettódrámákban, de még az olyan filmekben is, mint a *The House of the Rothschild*, a zsidóellenes megmozdulások voltaképpen távolinak és leküzdhető nehézségnek tűnnek fel.

⁶ Popkin 46-55.p.

míg például olasz karaktereket igen; és egy új jelenség is felütötte a fejét: elsősorban az orron eszközölt plasztikai műtéteké.⁷

Ezen folyamatok okán jelen dolgozatból teljesen eltűnt két olyan filmtípus, amely minden a zsidóság és a film összefüggését vizsgáló tanulmányban kötelezően felbukkan: a 30-as évek gengszterfilmjei és a Marx testvérek komédiái. Egyiket sem tárgyaljuk, mert egyikben sem jelennek meg vállaltan zsidó karakterek.

A Marx testvérek keveset beszéltek zsidóságukról, filmjeikben sosem jelenítettek meg egyértelműen zsidó karaktert,⁸ noha a korabeli és a mai szakma és közönség is egyfajta „zsidó humor” megjelenését látja alkotásaikban.⁹ A gengszterfilmekkel igen hasonló a helyzet: szerepelnek bennük egyértelműen olasz vagy ír karakterek, amelyik szereplő viszont a dramaturgia szerint egyik etnikumhoz sem tartozik, az a közvélekedés szerint a zsidó gengszter.¹⁰

Ellentétben lényegében a többi kutatóval, ezeket a filmeket nem tekintjük kiindulási alapnak, mivel tudományos szempontból igen nehéz egy olyan filmbeli karaktert vizsgálni, amely nem kimondottan zsidó, ám minden néző azt gondolja róla. Ahogy azt Erens megállapítja (bár ő a maga gyakorlatában ellentmond önmagának), a filmalkotók érzelmeit vagy szándékait nem áll módunkban vizsgálni, csak azt látjuk, ami a vásznon van.¹¹ Sem a humoros, sem a bűnöző karaktereknek nem lehet egyértelműen a „zsidó jellegét” bizonyítani, sőt talán nem is célszerű, viszont annyiban meg kell említeni ezeket a filmeket, amennyiben mégis előzményeiül tekinthetők a már nyíltan zsidó karaktereket ábrázoló filmeknek, mint például Mel Brooks és Woody Allen vígjátékai vagy éppen a *The Godfather, Part II.* (Keresztapa II., 1974).

A zsidó karakterek eltüntetésének folyamata a filmekből a 40-50-es években gyakorlatilag az egyik leggyakoribb forgatókönyvírói eljárássá vált.¹² A filmek nagy része továbbra is már ismert

⁷ A plasztikai sebészet amerikai történetében mérföldkönek számít Fanny Briece 1923-as orrműtétje (melynek során kisebbitették a zsidó énekesnő orrát), mivel ő volt az első híresség, aki nyíltan vállalta, hogy karrierje érdekében esett át széplétszeti beavatkozásra. Az amerikai plasztikai sebészet egyik legjobban menő ágazata a mai napig az orrműtét, amelynek a kezdetektől (az 1800-as évek végétől) jelentős részben zsidó származásúak az alanyai. (Lustid, M. A.: *Cosmetic Surgery*. ABDO Publishing Company, Edina, Minnesota, 2010. 16-21.p.; Haiken, E.: *Venus Envy: A History of Cosmetic Surgery*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997. 370 p.)

⁸ „We Marx Brothers never denied our Jewishness. We simply didn't use it.” [„Mi, a Marx testvérek, sosem tagadtuk zsidóságunkat. Egyszerűen csak nem használtuk azt.”] Hoberman – Shandler 159.p

⁹ „Nevertheless, film critics, scholars of Jewish-American culture, and others have repeatedly mined the Marx Brothers' oeuvre for markers of a cultural sensibility that can be identified as Jewish.” [„Mindazonáltal a filmkritikusok, a zsidó-amerikai kultúra kutatói és mások számtalanszor ástak alá a Marx testvérek életművébe, zsidóként azonosítható kulturális érzékenység jelei után kutatva.”] Hoberman – Shandler 161.p

¹⁰ Popkin 46-55.p.; Erens 138.p

¹¹ Erens 151.p

¹² Popkin 46-55.p.

és sikeres színdarabok és regények adaptációiként került a filmvászonra, ám az eredeti alkotásokban megjelenő zsidó karakterek a filmváltozatban már nem zsidóként jelentek meg. Eltűntek egyes karakterek zsidó származásra utaló nevei, a jiddis akcentus, a zsidó vallási szokások ábrázolása, sőt legtöbb esetben maga a „zsidó” szó is.¹³

Az eredeti színdarab¹⁴ és regény¹⁵ határozottan zsidó főszereplő karakterei zsidóságának nyomát sem találjuk például a *Middle of the Night* (*Az éj sötétje*, 1959) vagy a *The Last Angry Man* (1959) című filmekben. Az előbbiből a zsidó gyáros, az utóbbiból a zsidó orvos (kétféle) sztereotípiája tűnt el a filmváltozatban nyomtalanul.

De ez a jelenség még olyan filmek esetében is megfigyelhető, amelyek igaz történetet mesélnek el, vagyis olyan személyek életét, akikről a széles közvélemény tudja, hogy zsidók. A *Compulsion* (1959) című film két fiatalkorú kegyetlen gyilkosának zsidó származásával, miután az 1924-ben elkövetett bűncselekményük és perük Amerika-szerte híressé vált, éppúgy mindenki tisztában volt, mint a neves zenész Benny Goodmanéval, ennek ellenére még az ő sikerének történetét bemutató filmben (*The Benny Goodman Story*, 1956) sincs a zsidóságra tett utalás.

A filmbeli karakterek ilyen fajta „zsidótlanítása” tehát a korszak egyértelmű gyakorlata volt Hollywoodban. A kutatók számos okkal igyekeznek magyarázni a jelenséget, a legegyszerűbb (és legkézenfekvőbb) magyarázat nyilván anyagi: a stúdiók féltek, hogy az antiszemitizmus vagy a háború témájával foglalkozó filmek nem fognak nagy bevételt hozni, már csak azért sem, mert azokat nem lehet európai piacon forgalmazni.

Ennek ellenére például a *The Great Dictator* (*A diktátor*) vagy a *The Mortal Storm* című film elég hamar, már 1940-ben igyekeztek reflektálni a háború témájára, de legalábbis az utóbbi beigazolta a sikertelenségtől való hollywoodi félelmet.¹⁶

¹³ Erens 135.p; Már az előző fejezetben is láttuk, hogy a *The Life of Emile Zola* c. filmben nem hangzik el hangosan a „zsidó” szó, ez ebben az időszakban még a témát érintő filmekben is gyakorlattá vált. A „zsidó” szót például a *The Mortal Storm* c. filmben a „non-Aryan” („nem árja”), a *The Seventh Cross* c. filmben a szökevény vagy fogoly helyettesíti.

¹⁴ Paddy Chayefsky: *Middle of the Night* (1954 – tévéfilm, 1956 – színdarab)

¹⁵ Gerald Green: *The Last Angry Man* (1956)

¹⁶ *A diktátor* pénzügyi szempontból is sikeres film volt, bár amíg az USA nem lépett be a II. világháborúba, Chaplint a legtöbbben óva intették a film elkészítésétől és a film bemutatója után is folyamatosan félelemben tartották a náciellenessége miatt őt ért támadások. A közönség azonban – vélhetően a politikától függetlenül – szerette a filmet, így az 15 hétig volt műsoron két moziban is New Yorkban és az addigi legnagyobb bevételt hozó Chaplin-filmmé vált. (Chaplin 456.p)

Hollywood és az USA politikai vezetése attól is félt, hogy a filmek azt az érzést keltik a nézőkben: az USA az európai zsidóság védelme érdekében szállt be a világháborúba; valamint hogy azáltal, hogy megmutatják hogyan bánnak a náci németek a zsidókkal, esetleg erősítenék az antiszemitizmust Amerikában.¹⁷

Popkin '52-es cikkében úgy látja, Hollywood az „amit nem látunk, nincs is” elv alapján tünteti el a zsidókat a filmekből, hogy ne kelljen az antiszemitizmussal foglalkoznia. (Ugyanakkor – mint lentebb látni fogjuk – 1947-ben két jelentős film is készül kifejezetten erről a témáról.) Popkin azt is hozzáteszi, hogy a zsidó karakterek eltűnésének okát a tipikus hollywoodi „sugarcoating”-ban, vagyis „cukormázolásban” is kereshetjük, hiszen ebben az időszakban kihúzták a forgatókönyvekből például a „gyomorrák” szót is és helyette a „gyomorbántalmakat” alkalmazták. Azonban ez is arról árulkodik, hogy a „zsidó” valami „takargatnivaló kellemetlenségnek” minősült. Összességében Popkin azon az állásponton van, hogy a „de-szemitizáció” még jobban táplálja az antiszemitizmust, mivel a zsidóságot csak még idegenebbé, misztikusabbá és kiismerhetetlenebbé teszi; hangsúlyozza, hogy ő inkább a gettódrámák „csak emberként” megjelenő zsidó karaktereit szeretné viszontlátni a filmvászonon.¹⁸

Itt azt is meg kell jegyeznünk, hogy bár az Amerikában is terjedő antiszemitizmus hatása a filmgyártásra tagadhatatlan, ugyanakkor a kezdeti évtizedekhez képest a 30-40-es évekre a bevándorló zsidóság társadalmi helyzete is jelentősen megváltozott. A bevándorlók gyerekei – a második generáció – már kiköltözött a gettóból és részese lett annak, amit a szülei még nem tudtak elérni: az általános amerikai középosztály életét élte.¹⁹ A II. világháború után az USA-ban bekövetkező „baby boom” hatásaként a középosztálybeli családok a belvárosokból a kertvárosokba költöztek, a belvárosi mozik sorra bezártak, miközben egyre több autósmozi nyílt.²⁰ A stúdiórendszer az 50-es években jelentősen átalakult, a mogulok ideje lejárt, és jelentős konkurenciát jelentett a mozinak a tévé elterjedése.²¹ Így a például a gettódrámák vagy a jiddis nyelvű fil-

¹⁷ Parish 428.p

¹⁸ Popkin 46-55.p.

¹⁹ Erens 140.p

²⁰ Hoberman – Shandler 124.p

²¹ A stúdiórendszert megalapozó mogulok az 50-es évekre vagy meghaltak, vagy nyugdíjba mentek. Az USA-ban bekövetkező társadalmi és politikai változásokat már nem értették, nem is akartak filmjeikben ezekkel a témákkal foglalkozni, miközben erre határozott közönség-igény mutatkozott. Egy olyan hagyományos értékrend közvetítéséhez ragaszkodtak, amely ebben az időszakban már maradinak mutatkozott. A letűnő mogulok szerepét új stúdióvezetők vették át (pl.: az Universal stúdiót Lew Wasserman, a Paramountot Charles Bluhdorn kezdte irányítani; egyébként mindketten zsidó származásúak voltak), akik új elvek alapján jelentősen megreformálták a stúdiórendszert, és minden eddiginél nagyobb sikereket értek el. (Hoberman – Shandler 127.p; lásd még: Gabler 502 p.)

mek²² eltűnésének oka – az antiszemitizmus erősödése mellett – kereshető ezen társadalmi jelenségekben is.

Akármi is a folyamat oka és akármennyire is eltűnni látszanak a zsidó karakterek a filmekből, azért ebben az időszakban is találunk alkotásokat, amelyekben mégis felbukkannak igaz, gyakran csak azért, mert az adott film esetében kifejezetten az antiszemitizmus a téma, így a zsidó karakterek jelenléte nagyban eltér például a korábbi gettódrámák zsidó szereplőitől.²³

Bár jelen dolgozat tárgyát nem képező filmekről szól, a fenti jelenséget mégis fontos megemlíteni, mert megmutatja, hogy a zsidóság már azelőtt áldozattá vált, hogy a filmvászonra került volna. Vagyis ha a fentiek ellenére és mellett egy-egy zsidó karakter mégis felbukkant egy filmben, akkor ő csak az antiszemitizmus vagy a Holocaust áldozata lehetett. A II. világháború tehát a zsidó identitás-ábrázolás tekintetében egy újdonságot biztosan hozott az amerikai filmgyártásban: az áldozatként ábrázolt zsidó karakterét.

A korszak ezen kategóriába tartozó filmjei három témakörbe sorolhatók:

- a II. világháború és az európai antiszemitizmus,

(*The Great Dictator*, 1940, *The Mortal Storm*, 1940, *To Be or Not to Be*, 1942, *The Seventh Cross – A hetedik kereszt*, 1944, *The Young Lions – Oroszlánkölykök*, 1958, *The Diary of Anne Frank*, 1959)

- a Holocaust-túlélő zsidók és a menekülő náci bűnösök,

(*Tomorrow the World!*, 1944, *The Stranger – Az óra körbejár*, 1946, *The Search*, 1948, *The Juggler*, 1953, *Singing in the Dark*, 1956)

- és az amerikai antiszemitizmus témájával foglalkozó filmek

(*Gentleman's Agreement – Úri becsületszó*, 1947, *Crossfire – Keresztűz*, 1947, *Good morning, Miss Dove*, 1955, *The Dark at the Top of the Stairs*, 1960).

A felsorolt filmek mindegyikében közös, hogy a zsidó identitásábrázolás szempontjából a benük szereplő zsidó karakterek tehát áldozatok. Méghozzá identitásukban áldozatok, vagyis a kör-

²² Amerikában a hangosfilm feltalálása és a II. világháború vége között kb. 40 jiddis nyelvű nagyjátékfilm (és számtalan rövidfilm) készült. Ezzel a számmal a jiddis nyelv mai napig tartja az USA-ban nem angolul forgatott filmek rekordját. Ezek a filmek minden műfajban és témában készültek, kifejezetten a zsidó bevándorlók és a jiddist még beszélő gyerekeik számára. (A filmek érdekessége, hogy azokban minden filmbeli karakter jiddisül beszél, a fekete szolgálok éppúgy, mint a lengyel arisztokraták.) (Hoberman – Shandler 104.p.)

²³ lásd pl. Popkin 46-55.p.

nyezetük áldozatként kezeli őket, ők maguk pedig áldozatnak tekintik magukat. Ez az áldozattá válás tanult tulajdonság, a környezet rájuk adott reakciójára adott válaszreakció.

A diktátor című filmben – amelyben Chaplin kettős szerepben látható: ő játssza Hynkelt, a diktátort és egy zsidó borbélyt²⁴ – az amnéziás zsidó borbély karaktere valójában ennek az áldozat-identitásnak mutat görbe tükröt az antiszemitáknak éppúgy, mint a zsidóságnak. A zsidó borbély az I. világháborúban szerzett sérülése következtében súlyos amnéziában szenved, ettől még azonban fizikai felépülése után hazaengedik a kórházból. Így aztán úgy tér vissza a gettóba, hogy nem tud arról, hogy Tomániában zsidóüldözés van. Amit a szomszédai bevett napi gyakorlatnak tekintenek már, a zsidókat érő rendszeres (és hivatalos) atrocitásokat, ő naiv csodálkozással fogadja, nincsenek olyan elkerülő taktikái, mint a többieknek, így folyamatosan áldozatává válik valaminek, ami az ő szempontjából maga az értelmetlen és tökéletesen irreális viselkedés. Az amnéziás borbélynak nem adatott meg az a lehetőség, hogy megtanuljon együtt élni az antiszemizmussal, ezért számára az antiszemita támadások nem kevésbé értelmetlenek, mint a környezetében lévő zsidók arra adott áldozat-reakciója.²⁵ Hozzá kell tenni: Tománia gettóinak zsidó lakossága a maga eszközeivel hőiesen küzd ugyan a hatalom támadásai ellen, de mégis szinte már természetesnek veszik a helyzetet. Miután a vígjáték műfaji sajátosságait követve a két Chaplin által alakított figurát természetesen összekeverik, a zsidó borbély abba a helyzetbe kerül, hogy beszédet intézhet Tománia népéhez a náci diktátor helyett, Chaplin immár karakteréből és filmjéből is egyértelműen kiszólva hosszan beszél a közönséghez bármilyen hátrányos megkülönböztetés ellen, az egyetemes emberiség és elfogadás jegyében.²⁶ *A diktátorban* ábrázolt zsidó karaktereket tehát

²⁴ „Korda Sándor már 1937-ben felajánlotta, hogy forgassak egy Hitler-filmet, amely a személyek összecserélésén alapulna: Hitlernek ugyanis éppen olyan bajusza volt, mint a csavargónak. Korda szerint mindkét szerepet eljátszhatnám. Akkoriban nem sokat foglalkoztam ezzel az ötlettel, de most nagyon is időszerű lett.” (Chaplin 449.p) Ez Chaplin egyetlen filmje, amelyben egyértelműen zsidó karaktert alakít.

²⁵ Voltaképpen Chaplin ebben a tekintetben a Holocaust irracionálisának olyan típusú ábrázolásmódját valósította meg, mint az amerikai filmtörténetben sokkal később a *Becstelen Brigantyk* alkotója, Quentin Tarantino, amikor a náciizmus „képtelenségét” annak szatirikus kigúnyolásával ábrázolta. Ez a hatás még akkor is érvényesül, ha maga Chaplin nem volt is annak tudatában:

„Én azonban elhatároztam, hogy folytatom a munkát, mert Hitlert nevetségessé kellett tennem, ki kellett figuráznom. Ha tudtam volna a német koncentrációs táborok borzalmairól, nem csinálom meg a *Diktátor*-t; nem fogom tréfára a náci gyilkos örületét. Feltettem azonban, hogy nevetségessé teszem a tiszta vérű fajról szóló misztikus, ostoba fecsegésüket.” (Chaplin 450.p)

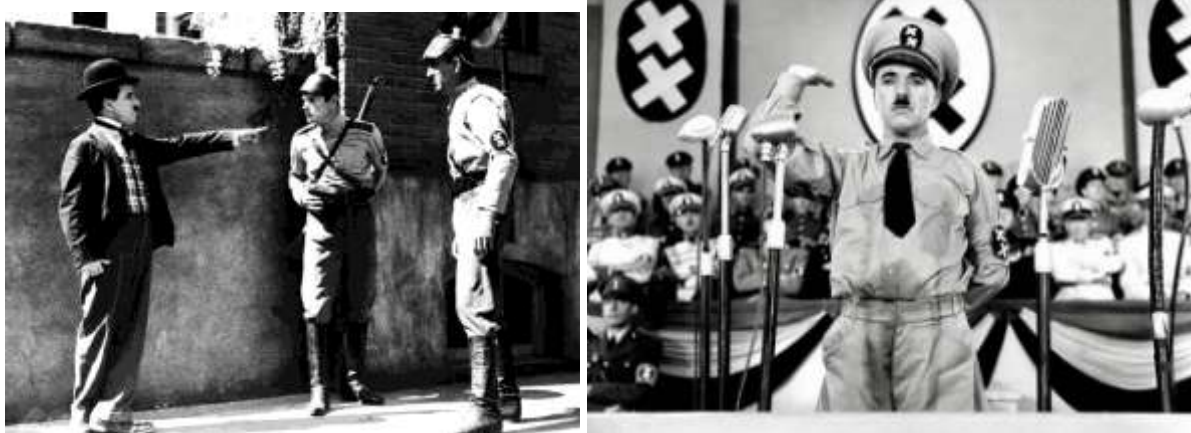
²⁶ A beszéd filmtörténeti jelentősége abból is fakad, hogy Chaplin hagyományos csavargó figuráját a hang megjelenése – lévén, hogy egy ilyen univerzális figura nem szólalhatott meg egy adott nyelven – lényegében megsemmisítette: a némafilm bukásával, bár készített hangosfilmet is, Chaplin karrierje véget ért.

(„Hirtelen fény gyúlt bennem. Hát persze! Hitler szerepében, az ő szargonjában uszíthatom a tömeget, és annyit beszélhetek, amennyit csak akarok. A csavargó szerepében viszont jórészt néma maradhatnék.” Chaplin 449.p)

A diktátorban a hang is a mondanivaló közvetítésének művészi eszköze: Hynkel, a diktátor értelmetlen halandzsanyelven beszél, míg a zsidó borbély érthetően – ezzel is utalva arra, hogy melyikük az „értelmes” személy, a film

amellett, hogy fő vonalakban beletörődtek a helyzetükbe, azzal kapcsolatban egyfajta naivitás jellemzi: nem feltételezik, hogy a dolgok ennél rosszabbra fordulhatnak (ahogy ez a fejezet címe alatt idézett, két zsidó közötti párbeszédéből is látszik.).

Akár *A diktátor*, a *To Be or Not to Be* című film is a vígjáték eszközeivel mutat rá a náciizmus irracionálisára. A náci vezetés itt is abszurd helyzetekben válik a satíra tárgyává, ugyanakkor a film egyetlen egyértelműen zsidó karaktere szintén egyfajta naivitással fogadja el a sorsát, vagy éppen a rendszer elleni lázadás lehetőségét, amikor éppen abba a helyzetbe kerül, de valószínűleg csak mert ez utóbbiban az egész filmbeli színi társulat vele tart.²⁷



Charlie Chaplin a zsidó borbély (balra) és a diktátor (jobbra) kettős szerepében *A diktátor* c. filmjében

Ez a két vígjáték talán azt is mutatja, hogy Amerikából nézve mennyire hihetetlennek tűnhetett az, hogy a náci államvezetés ekkora hatalomra tett szert és hatékonyan működött Európában. A náciizmus hatalomra jutását és hatását a kívülálló nézők számára érhetőbben ábrázolja a Németországban játszódó *The Mortal Storm*.

A *The Mortal Storm* zsidó főszereplője, a 60 éves egyetemi professzor, Hitler hatalomra jutása-kor abban reménykedik, hogy ha annak a német nép hatalmat adott, akkor a felelősség talán bölcsességet ad neki. Reménye természetesen alaptalannak bizonyul, a közmegbecsülésnek és elismertségnek örvendő professzor életműve egyszerre a náci diákok (és saját fogadott fiai) szemében semmivé foszlik, tanóráját bojkottálják, a könyveit – ahogy más zsidó tudósokét is – elégetik,

végén elhangzó monológban pedig Chaplin tulajdonképpen egész életművének mondanivalójával szól először hangosan közönségéhez, és egyúttal búcsúzik is el attól.

²⁷ A filmben látható színházi társulat egyetlen zsidó tagjának álomszerepe *A velencei kalmár* Shylockja, amelyet azonban sosem osztanak rá. A hön áhított monológot egyszer mondhatja el életében, akkor viszont „élesben”, nem a színpadon, hanem a náci katonai vezetés füle hallatára.

ő maga koncentrációs táborba kerül. A filmben a főszereplő lánya elég hamar megérti, hogy mindaz, amit apja 60 év alatt letett az asztalra, jelen helyzetben nem fogja megvédeni, a professzor azonban teljesen értetlenül szembesül azon abszurditással, ami egy csapásra romokba dönti életét és identitását. A náci Németországban uralkodó állapotokat bemutató filmben a zsidó főszereplők szó szerint nem hisznek a szemüknek, amikor mindaz bekövetkezik, amit tulajdonképpen már egy ideje sejtettek.

Közvetlen tapasztalat híján az amerikai társadalom vélekedését a II. világháborúról alapvetően a téma médiareprezentációja befolyásolta, így ahhoz – különösen Amerika háborúba való belépése után – Hollywoodnak is hozzá kellett tenni a magáét. A politikai vezetés legalábbis előírta a filmgyárak számára a téma kívánatos ábrázolásmódját.²⁸

A háború témájával foglalkozó filmek fő hangsúlya több más dolog mellett, a mi szempontunkból legfontosabban arra tevődött, hogy meggyőzzék a lakosságot: fiaik egy gonosz erő térnyerése ellen harcolnak – és nem elsősorban a zsidó etnikumért.²⁹ Ennek megfelelően még a II. világháború sújtotta Európában játszódó filmek sem jellemzően ábrázolnak kimondottan zsidó karaktereket. A náciizmus áldozatait inkább általános értelemben áldozatként mutatják be a filmek, olyan áldozatként, akiknek semmi bűnük nincs. A nácik szemében a bűnük a zsidóságuk volt, az amerikai filmek azonban ezt nem hangsúlyozták, így lényegében a filmek egy általános módon gonosz náci hatalom képét rajzolják ki.

Mivel az amerikai társadalomnak a Holocaustról közvetlen tapasztalása nem volt, azt „oktatni” kellett (sőt, kell ma is), megemlékezéseken, kiállításokon, riportokon, dokumentumokon és per-

²⁸ *“After the Japanese attack on Pearl Harbor, which catapulted the United States into a global conflict, the motion picture industry became totally engaged in the obligations and demands of a government at war. From 1942 until the end of the war three years later, the American film served as a potent instrument of national policy. With sweeping obeisance to military necessity, the screen helped to transform the social, political and military attitudes of an embattled nation, whole promoting the aims and goals of the war effort.”*

[„A Pearl Harbort ért japán támadás után, amely globális konfliktusba taszította az Egyesült Államokat, a filmipar egy háborúban álló kormány kötelezettséginek és igényeinek vált teljesen elkötelezettjévé. 1942-től a háború három évvel későbbi végéig az amerikai filmgyártás a nemzeti politika hatékony eszközeként szolgált. A katonai érdekek mindenek felett álló figyelembe vételével, a mozi segített megváltoztatni egy hadban álló nemzet társadalmi, politikai és katonai attitűdjeit, a háborús erőfeszítések céljait hirdetvén.”] (Jacobs 1-21.p.)

²⁹ 1942-ben Franklin D. Roosevelt elnök Lowell Mellett újságíró kinevezte az Office of War Information's Bureau of Motion Pictures (Filmgyártás Háborús Információs Hivatala) nevű szervezet élére, és bár a kinevezés alkalmával hangsúlyozta, hogy nem akarja cenzúrázni a filmeket, mégis a filmgyártást az állampolgárok „informálásának” legfontosabb eszközeként nevezte. Mellett megalkotta a kormány által ajánlott 6 téma listáját, amelyek követése ugyan nem kimondottan kötelező, de erősen ajánlott volt a filmstúdiók számára. A 6 téma: a háború kimenetele, az ellenség természete, az ENSZ, harc a frontokon, a hazai front és a harcoló alakulatok. (Jacobs 1-21.p.)

sze művészeteken keresztül. Így az, hogy a Holocaust mára a kollektív emlékezet része lett az amerikai társadalomban is, egyfajta „mesterséges beültetés” eredménye inkább, mint olyan természetes folyamatoké, amelyek az európai társadalomban játszódtak le.³⁰

A téma kutatói – például Peter Novick, Deborah E. Lipstadt és Lawrence Baron –, kisebb eltérésekkel ugyan, de nagyrészt egyetértenek abban, hogy 1940-60 közötti időszakban a Holocaust, mint konkrét esemény kevésbé tudatosult az amerikai társadalomban. Bár az amerikai média elég rendszeres és alapos tájékoztatást adott (elsősorban rádió- és tévéműsorokon keresztül) a Holocaustról, az amerikai társadalom egyszerűen nem mutatott érdeklődést a téma iránt (még a katonák vagy a túlélők beszámolóit is), valószínűleg azért, mert a történetek által sem nemzetüket, sem saját magukat nem érezték érintettnek.³¹ (Ez a helyzet jelentősebben csak a 60-as években változott, részben az Amerika-szerte ismertté vált Eichmann-per, a Hat Napos Háború és a Vietnámi háborúra adott újfajta amerikai társadalmi reakciók következtében.³²)

Az amerikai társadalom számára ebben az időszokban a Holocaust áldozatai nem különböztek a II. világháború katonai, vagy éppen a hirosimai atomtámadás polgári áldozataitól. Az amerikai média 1945-től kezdődően elég részletesen és fényképekkel, felvételekkel dokumentáltan beszámolt az amerikai hadsereg által felszabadított koncentrációs táborokról és funkciójukról és a nürnbergi per részleteiről. Főleg ez utóbbi rendkívüli publicitásának következtében, ahogy azt a korabeli felmérések igazolják, az USA lakosságának 84%-a tudott a németek által végrehajtott tömegmészárlásokról.³³

Viszont ezt az eseményt a közvélemény nem kapcsolta össze Hitler antiszemitizmusával és az áldozatok zsidó voltával.³⁴ Például az 1944-ben készült, *A hetedik kereszt* című film hét koncentrációs tábor szökevényét a film elején a narrátor bemutatja a nézőnek, de csak egyikükről említi konkrétan, hogy zsidó, a többiekéről lényegében nem tudjuk, miért kerültek a táborba. A film annak a történetét meséli el, aki a hét szökevény közül egyedülként sikeresen megmenekül, és bár

³⁰ Landsberg 63-86.p.

³¹ “Soldiers who liberated camps or who came to camps shortly after liberation and took pictures documenting their experiences came home to discover, often to their great dismay, that their friends and family were not interested in ‘those things’. (...) This event [Holocaust] had transpired on another continent. It had been committed by another country against ‘an-other’ people.”

[„A katonák, akik táborokat szabadítottak fel, vagy röviddel a felszabadítás után érkeztek táborokba, és a tapasztalataikat dokumentáló fényképeket készítettek, hazaérve gyakran mély megdöbbenéssel azt tapasztalták, hogy a barátaikat és a családjukat nem érdeklik ‘ilyesféle dolgok’. (...) Ez az esemény [a Holocaust] egy másik kontinensen történt. Azt egy másik ország követte el ‘más-féle emberekkel’ szemben.”] (Lipstadt 197.p)

³² Lipstadt 208.p

³³ Baron 77.p

³⁴ Novick 373 p.

útja és bujkálása során vélhetően mindenki, aki segít neki, rájön, hogy szökevény, senki sem adja fel, így a történet az abba vetett reményt fogalmazza meg, hogy bár Európában a politikai viszonyok jelenleg elviselhetetlenek, maguk a hétköznapi emberek még mindig tisztességes erkölccsel és humanitással viszonyulnak embertársaikhoz.

Ráadásul az amerikai zsidóság ebben az időszakban még mindig erőteljesen törekedett a társadalmi integrációra, még azzal sem szándékoztak felhívni zsidóságukra a figyelmet, hogy bármi módon teret engednek a Holocaust más háborús eseményektől, a zsidóságot érintő tekintetben eltérő felfogásának.³⁵ Ez utóbbi folyamatnak köszönheti az 50-es években egyébként az USA-ban igen népszerű Anne Frank-napló filmváltozata a szinte teljes „zsidótlanítását”. A *The Diary of Anne Frank*, Anne Frank naplójának első filmfeldolgozása természetesen nem kerülhette el azt a tényt, hogy az amsterdami ház padlásán rejtőzködők zsidó származásúak. A történet lévén, hogy a Frank család bujkálásban töltött két évről szól, lehetőséget kínált arra, hogy a film egyáltalán ne ábrázolja sem a Holocaustot, sem a Hollandiában is érvényesülő antiszemitizmust. Emellett a filmalkotók – nagyrészt éppen a fejezet elején említett, zsidó szervezet által létrehozott Motion Picture Project közbenjárására³⁶ – jelentősen „finomítottak” is a történeten, Annából lényegében egy amerikai tinédzsert formálva, naplójának üzenetét pedig a remény univerzális szimbólumává emelve;³⁷ összességében a filmben sokkal kevesebb szó esik a zsidóság szenvedéséről, mint az eredeti naplóban.



Könyvbe rejtett rádiót hallgatnak a bujkálók a *The Diary of Anne Frank* c. filmben

³⁵ Baron 62-88.p.

³⁶ Baron 62-88.p., Lipstadt 195-214.p.

³⁷ Hoberman – Shandler 133.p.

Az 50-es években, a hidegháború kezdetétől az amerikai politika számára a Szovjetunió jelentette az új és kiemelt jelentőségű ellenséget, aminek következtében Nyugat-Németország új szövetségessé vált, ami pedig a filmekben (és a médiában) a náci bűnök egyfajta „elhallgatását” eredményezte. A II. világháború témáját tárgyaló filmekben a német katonák már sokkal kedvezőbb fényben tűntek fel (mint egy örült által kitalált terv már-már ártatlan végrehajtói).³⁸

Jól látszik ez az 1958-as *Oroszlánkölkyök* című filmben, amely két amerikai katonafiú és egy német tiszt történetét meséli el. Ez utóbbi a film ábrázolása szerint voltaképpen nem náci, csak hazafi, akinek kételyei az általa szolgált hatalom legitimitásával kapcsolatban a háború előrehaladtával egyre nőnek, míg végül egy koncentrációs tábor tisztjét hallgatva végérvényesen rájön (bár későn), hogy nem kíván részt venni mindebben. A náci tiszt ilyen ábrázolása legalábbis hollywoodinak tekinthető, lévén meglehetősen naiv, de az alkotók legalább az amerikaiak naivitásának is tudatában vannak. A koncentrációs tábor parancsnoka azt mondja a film főszereplőjének, hogy az amerikaiak nem fogják elhinni, mire voltak képesek a náci németek, és ez be is következik: amikor az amerikai csapatok felszabadítják a táborát, teljes döbbenetben téblábolnak a csontsovány emberek és az épületromok között.

A II. világháború és a Holocaust témájával foglalkozó filmek tehát amennyiben egyáltalán felhozzák a zsidó identitást, az csak a zsidó „áldozat mivoltában” nyilvánul meg.

A *The Diary of Anne Frank* című film szereplőinek zsidó identitására szinte csak az utal, hogy megünneplik a Hanukát.³⁹ Az egyik szereplő egy rövid monológban elmondja ugyan, hogy ő egész életében hollandnak tekintette magát, és most sem gondolna magára zsidóként, ha nem kényszerítenék erre a körülmények; a filmbeli karaktereknek azonban összességében nincsen zsidó identitása.

A Frank család esetében a családfő a legérdekesebb szereplő, mivel ragaszkodik ahhoz, hogy ilyen körülmények között is jól szervezett életet éljenek, a gyerekek tanuljanak, sőt ünnep és játék ugyanúgy az életük része legyen, mint normális esetben lenne. Világos és határozott értékrenddel rendelkezik, ami például még az ilyen körülmények közötti segítséget is magába foglalja (a másik családot és a fogorvost is befogadja rejtekhelyükre), és közmegebecsülésnek örvend (ezért

³⁸ Ehhez az is hozzájárult, hogy a hangoztatott németellenesség ebben az időben abba a gyanúba keverhette az embert, hogy kommunista szimpatizáns, amely esetben könnyen magára vonhatta a House Un-American Activities Committee (HUAC, Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság) figyelmét. (Lipstadt 200., 202.p.)

³⁹ Az eredeti naplóban valójában a Karácsonyt ünnepli meg a család. A filmváltozatban erre annyiban utalnak, hogy az egyik rejtőzködőnek el kell mesélni miben is áll a Hanuka lényege lévén, hogy nem kapott vallásos nevelést.

is segítik sokan a bujkálásban). Otto Franknak tulajdonképpen sikerül fenntartani ilyen szélsőséges körülmények között is családja középosztálybeli életmódját, azonban mégsem tudja megmenteni őket.

A film keretes szerkezetű: azzal kezdődik, hogy Otto Frank visszatér rejtékhelyére, és ott megkapja lánya naplóját egykori bújtatóitól, a film végén ismét egyedül, a naplóval a kezében látjuk. Ekkor a zsidó naiv és ártatlan áldozat-figurája új jellemvonással bővül: a büntudattal. Az Anna naplójának olvasását befejező Otto szégyenérzetét fogalmazza meg azzal kapcsolatban,⁴⁰ hogy ő túlélte a koncentrációs táborot, míg felesége és két lánya nem, vagyis hogy végső soron nem sikerült megmentenie őket. Ez már a Holocaust-túlélő zsidók ábrázolásához tartozó elem.

A túlélő büntudata az alapvető pszichés probléma a *The Juggler* főszereplőjénél is. A *The Juggler* azon kevés filmek egyike, amelyek immár az újonnan létrejött Izrael államban játszódnak, és részben az új állam felépítésének kezdeti nehézségeiről szólnak. A zsidó identitásábrázolás szempontjából azonban itt kell megemlítenünk, mivel ennek a filmnek a főszereplője még az áldozat személyiségjegyeit hordozza. A koncentrációs táborból Haifára (menekülttáborba) kerülő egykori sikeres és híres zsonglőr (Kirk Douglas) képtelen azonosulni Izrael építésének gondolatával és így a felé érvényesített elvárásokkal, mivel egyelőre még saját identitásának összeomlásával sem küzdött meg, nemhogy egy újat tudna teremteni. A férfi két lányát és feleségét vesztette el a Holocaustban, valamint hírnevét, állását, vagyonát, egyszóval mindenét. Sajátmagára világ életében úgy gondolt (akárcsak Otto Frank), mint egy családjának támogatást, stabilitást és relatíve magas életszínvonalat biztosítani képes, közmegebecsülésnek örvendő németre. Nem tudja feldolgozni, hogy minden tehetsége és képessége kevés volt, pontosabban nem azon múltott, hogy nem tudta családját megmenteni. Bűvészi tehetsége ráadásul úgy tűnik, ebben az új államban, ahol asztalosokra és vízszerelőkre meg orvosokra van szükség, nem használható semmire, a neves művész egyszerre senki lett. A zsonglőr a világ legtermészetesebb pszichés reakcióját adja: nem újrakezdeni akar, hanem a korábbi életét akarja visszakapni. A jellemábrázolásban a fő vonás itt is a naivitás, a férfi viszonya az átélt eseményekhez ugyanaz, mint a fent említett filmek áldozataié: utólag sem érti, hogyan történhetett meg mindez. Ő is szégyelli, hogy megjárta Auschwitzot és túlélte (zavarba hozza, ha a csuklóján lévő tetovált számot meglátja valaki). A

⁴⁰ „She puts me to shame.” [„Szégyenbe taszít engem.”]

film végére maga is belátja, hogy identitásának újbóli felépítésére van szüksége, és ehhez el kell fogadnia új környezete játékon segített, amelyet eddig elutasított.

A szégyen és ebből fakadóan a zsidóság tagadása a *The Search* gyerekfőhőseire is igaz. Az Európában a Holocaust-túlélő gyerekek életének újrateremtésén fáradozó, amerikai felnőttek teljes döbbenettel látják, hogy a fasizmus milyen mértékű pusztítást okozott a mindennapi élet terén éppúgy, mint egy teljes generáció pszichéjében és identitásában. A gyerekeket rövid felkészítés után Izraelbe telepítik, a pszichés károk azonban szinte leküzdhetetlennek bizonyulnak. A túlélő gyerekek éppúgy mindent elvesztettek, mint a *The Juggler* főhőse, és éppolyan bizalmatlanok mindenkiel szemben. Mivel gyerekekről van szó a filmben, itt az áldozatok „ártatlanságának” vonása a többi filmhez képest még hangsúlyosabb.⁴¹

A túlélő szégyenével az *Exodus* ciprusi menekülttáborának lakóinál is találkozunk, de – mint azt később látni fogjuk – ők már hősiességgé fogják formálni ezt az érzelmet.

Bár a *Singing in the Dark* nagyrészt az USA-ban játszódik, alapvetően a túlélő identitásválságával foglalkozik, akár a fent említett filmek. Az identitás teljes elvesztését ebben a filmben a főszereplő amnéziája jelképezi. Különbféle éjszakai kalandokba keveredve teljesen elveszti a talajt a lába alól (hasonlóan a *The Juggler* főszereplőjéhez), amíg rá nem jön, hogy igen jó hangja van, és ettől visszatér az emlékezete, lévén hogy kántor volt. Akár a *The Juggler*, ez a film is az elvesztett és újra megtalált vagy legalábbis felépíteni szükséges identitásról szól.⁴²

Eközben a Holocaust túlélői (és tegyük hozzá: a náci bűnösök is) lassan Európán kívül, sokan Amerikában is megjelennek. Így készülnek olyan filmek is, amelyek immár az USA-ban játszódnak, a túlélőket ebben a közegben mutatva meg.

Itt meg kell említenünk két olyan filmet, amelyek ugyan nem tartoznak szorosan a tárgyunkhoz, lévén hogy jelentős zsidó karakter nem szerepel bennük, ám kapcsolódnak a nácizmus ábrázolásához.

⁴¹ A film narrációval segíti, hogy az amerikai nézők megértsék, milyen körülmények között szocializálódtak a koncentrációs táborban ezek a gyerekek (pl. sosem aludtak ágyban, megszokták, hogy ha ételt kapnak, annak egy részét elrejtsek, félnek a zárt teherautókban való utazástól, mert azt hiszik, elgázosítják őket) és hogy kizárólag a túlélés ösztöne vezeti őket.

⁴² A film érdekessége még, hogy a főszerepet Moishe Oysher, a neves jiddis színész és kántor alakítja, akinek ez az egyetlen angol nyelvű szerepe; valamint hogy a film végén a kántor a háborúban részben elpusztult, majd a film felvétele után nem sokkal teljesen lebontott berlini Levetzow zsinagógában énekel, amelyről így a film egy utolsó dokumentum-felvétellel is szolgál.

A *Tomorrow the World!* főszereplője egy árván maradt német kisfiú, aki a Hitler-jugend ideológiája szerinti neveltetését hozza magával az őt örökbefogadó amerikai nagybácsijához, aki viszont egy zsidó nőt akar feleségül venni. A gyerek szemléletmódja megváltoztatásának nehézségeivel a film a kisfiút éppolyan áldozatnak mutatja be, mint a *The Search* zsidó gyerekeit (ő is bizalmatlan mindenkivel és meglehetősen agresszív a környezetével), ezzel ismét a fasizmus szörnyű hatásait mutatja be az amerikai közönségnek.

Orson Welles *Az óra körbejár* című filmjében nem láthatunk zsidó karaktert, de a film egy Amerikában bujkáló náci háborús bűnös leleplezéséről szól. Ráadásul a férfi nézetei semmit sem változtak (éppen az buktatja le a nyomozók előtt, hogy a zsidóság tekintetében elszólja magát), és mivel felnőtt emberről van szó, az ő esetére érvényesíti a film a gonosz náci sztereotípiáját.



Az amerikai katona először szembesül a Holocaust történeteivel (Montgomery Cliff a *The Search* c. filmben)



A Holocaust-túlélő folytatni próbálja az életét Izraelben (Kirk Douglas a *The Juggler* c. filmben)

Az amerikai szintén esetében azonban nem elsősorban a túlélők ábrázolása volt fontos a filmeknek, sokkal inkább a mindig is ott élő zsidók helyzetének értelmezése a Holocaust és az európai antiszemitizmus tükrében. Az amerikai antiszemitizmusról valóban kevés film készült, igazán kiemelkedő jelentőségű alkotás csak kettő, 1947-ben a *Keresztűz* és az *Úri becsületszó*. Ezek részletesebb taglalása előtt, még az áldozat témaköréhez tartozóan meg kell említenünk három későbbi filmet, amelyek említik az amerikai antiszemitizmus témáját.

Az *Oroszlánkölykök* náci történetéről fentebb már volt szó, most azonban ismét fel kell hoznunk, mivel a két amerikai katonáról szóló számban az egyik fiú zsidó. Az eredeti könyvhöz⁴³ ké-

⁴³ Irwin Shaw: *The Young Lions* (1948)

pest az a vád érte a filmet, hogy a zsidó fiúval szembeni antiszemita atrocitásokat a film messze nem hangsúlyozza eléggé. A fiú, aki egyébként nem egy túl megnyerő, amolyan „nyiszlett” leány, mielőtt bevonul, bejelenti nem zsidó barátnője apjának, hogy feleségül kívánja venni a lányát. Az apa válaszként megmutatja a fiúnak, hogy az ő családjuk egy kisvárosban él évtizedek óta, a családot itt mindenki ismeri, közmegebecsülésnek örvendenek, vagyis próbálja érzékeltetni vele, hogy egy ilyesféle „idegen”, mint ő, nem való a lányához. A fiú azonban kitartó, és végül az apa áldását adja a frigyre.⁴⁴

A zsidó fiút a hadseregben a legkülönbébb atrocitások, heccelések és társai, illetve parancsnoka által hivatalosan is elrendelt fenytések és kínzások érik, ám a film nem mondja ki egyértelműen, hogy mindezt annak köszönheti, hogy zsidó. A fiú később sikerrel veszi fel a harcot a társaival,⁴⁵ és végül a katonai vezetés is rendre utasítja a meghurcoltatásában részt vevő tiszteket. A fronton olyan bajtársait is megmenti, akik élen jártak korábbi bántalmazásában.

Ez a film a regényhez képesti „tompított” ábrázolásával nem igen folyik bele az amerikai társadalom, vagy éppen a katonaság antiszemita vonásainak taglalásába (főleg a *Keresztúthoz* képest nem, amely szintén katonai közegben játszódik), a mi szempontunkból azonban a zsidó fiú ábrázolása a lényeges. Ez a fiú annyiban bír zsidó identitással, amennyiben az téma lesz, tehát akkor zsidó, amikor leendő apósa vagy katonatársai szembesítik ezzel. Mivel ilyenkor hátrányos megkülönböztetés éri, elég kitartóan képes harcolni azért, ami fontos neki. (Így részben már megjeleníti a zsidó mint hős karakterábrázolását is.) Bajtársai megmentésekor egy általános emberi erkölcs alapján jár el, valahol azonban a megkülönböztetést ő is természetesnek veszi, beletörődéssel nyugtázza, hogy ő tölti be a bűnbak szerepét.

A bűnbak szerepébe kényszerül a *Good morning, Miss Dove* című film egyik mellékszereplője is, méghozzá szintén zsidósága okán. A vénkisasszony kisvárosi életéről szóló film lényegében arról szól, hogyan derül ki, hogy a mindenki által „hivatalosan” évtizedek óta szigorúnak és gonosznak tartott tanárnőt valójában minden diákja szereti, és a legkülönbébb helyzetekben a városka szinte minden lakójának segített valamilyen módon. Köztük a lengyel menekült zsidó fiúnak is, aki Miss Dove osztályába érkezésekor angolul sem tudott, így egyből a gyerekek gúnylódásának céltáblájává vált. Miss Dove hathatós intézkedései eredményeképpen a zsidó kisfiút

⁴⁴ A leendő após eközben arról is értesíti a fiút, hogy még sosem találkozott életében zsidóval. (Úgy tűnik, ennek ellenére vannak bizonyos előítéletei.)

⁴⁵ Számos verekedés elvesztése után végül megnyer egyet, amivel némi tiszteletet sikerül magának kiharcolnia.

(és a családját) a városka befogadja, mivel miután megismerik őket, megértik, hogy semmiben sem különböznek tőlük.

Ugyanez történik elvben a *The Dark at the Top of the Stairs* zsidó kamasz fiújával is, aki a főszereplő család lányának udvarol. A helyszín szintén egy tipikus amerikai kisváros, a maga előítéleteivel, azonban a zsidó fiú rendkívül jól nevelt, udvarias, tisztességes, így a szülők elengedik vele a helyi bálba lányukat. A kaland azonban csúfos véget ér, a partit szervező hölgy egyszerűen kiutasítja a fiút (zsidó hangzású neve hallatán lényegében közli, hogy a rendezvény zártkörű⁴⁶), aminek következtében az lényegében öngyilkosságba hajszoja magát az éjszakai autózás során. A partit szervező hölgyet megjegyzése után többen megszólják, de ez a zsidó fiú szempontjából már mindegy. Ő a kiutasítást az egész világ zsidókra adott reakciójaként éli meg, saját helyzetét pedig – a Holocaust-túlélőkéhez hasonlóan – leküzdhetetlen áldozatszerepnek. Az utána siető bárátnőjének csak annyit mond, hogy köztük nem lehet semmi, ő mindig zsidó marad és ez a fajta kisvárosi polgárság sosem fogja elfogadni őt.

A három utóbbi filmnek a mi szempontunkból vett tanúsága szerint az amerikai kisvárosok lakói azért antiszemiták, vagy legalábbis tartanak a zsidóktól, mert nem ismerik őket, nem is találkoztak még velük. Ennek a fajta antiszemitizmusnak az ellenszere pedig a megismertetés.⁴⁷

Az amerikai társadalom antiszemitizmusával ebben a korszakban a legmélyebben egyértelműen a *Keresztűz* és az *Úri becsületszó* foglalkozik. Az utóbbi a zsidó identitás kérdésének szempontjából mindenképpen mérföldkőnek tekinthető.

Bizonyos szempontból elmondhatjuk, hogy a két film 1947-es elkészítésével Hollywood elég korán beszélni kezdett az antiszemitizmusról (jóval korábban mint, hogy például koncentrációs tábor mutatott volna meg az amerikai közönségnek); ugyanakkor mivel az antiszemitizmus az amerikai társadalomban is jóval a Holocaust előtt is jelen volt, az 1947-ben bemutatott filmek valójában igen késői ábrázolások. Azonban azt is elismerhetjük, hogy a fent említett két film saját korának antiszemitizmusával foglalkozik, vagyis a Holocaust után még mindig létező megkülönböztetéssel szembesíti az abban a hitben tetszelgő amerikai lakosságot, hogy a náciizmus európai jelenség.

⁴⁶ „The party is restricted.”

⁴⁷ Ez még a *The Dark at the Top of the Stairs* esetében is igaz, mivel a lány családja elfogadja a zsidó fiút, miután megismerték.

A *Keresztűz* filmre vitelében érdekes fordulat, hogy ezúttal nem egy „zsidótlanított”, hanem éppen egy „zsidósított” történetről van szó. A film alapjául szolgáló regény⁴⁸ ugyanis egy homoszexuális fiú meggyilkolásáról szól, míg a filmváltozat egy zsidó fiú megöléséről, de ettől még az elkövető motivációja, a megkülönböztetés változatlan maradt. A változtatást a filmet készítő RKO stúdió annak ismeretében eszközölte, hogy megtudták, a Fox stúdiónál ugyanebben a témában éppen ekkor készül az *Uri becsületszó*.⁴⁹ Hollywood szándéka ezzel a két filmmel kifejezetten az antiszemitizmus témájának felvetése volt, így ebben a kérdésben ez a két film erősítette egymást és mind a közönség, mind a szakma esetében sikerrel is járt.

Mivel Hollywood ezen két film esetében először szólt szándékosan és tudatosan az amerikai társadalomban jelenlévő, zsidók ellen irányuló antiszemitizmusról,⁵⁰ a téma széles körű vitát eredményezett. Ennek mibenlétét például az American Jewish Committee által kiadott Commentary magazin hasábjain közölt, Elliot Cohen és Dore Schary (a *Keresztűz* producere) között zajló nyilvános levélváltás témája mutatja.⁵¹ Cohen álláspontja szerint bár jó dolog, hogy Hollywood ilyen súlyos társadalmi problémákat is felvet, azonban a film megváltoztatni nem fog attitűdöket, sokkal inkább megerősíti a meglévőket. Ezért egy ilyen film nem alkalmas az antiszemitizmus elleni harcra, hiszen aki liberális az éppúgy, mint aki antiszemita, a film cselekményében és érvelésében a maga vélekedését látja majd igazolva; ily módon a *Keresztűz* végső soron még erősíti is az antiszemita attitűdöket. Schary válaszlevelében azt hangsúlyozza, hogy a filmmel nem az antiszemitizmus „gyógyítása”, vagy megváltoztatása volt a céljuk – lévén, hogy ez valószínűleg egy film által valóban lehetetlen – csak fel akarják hívni ezen elhallgatott problémára a figyelmet, Hollywood ereje ehhez legalábbis elegendő, ha elvek megváltoztatásához nem is.

A kérdésre, hogy ilyen formában lehet-e az antiszemitizmus ellen harcolni, mi sem tudunk jelen keretek között válaszolni, ám tény az, hogy Hollywood hosszabb hallgatás után egyszerre két filmmel is jelentkezett a témáról. Ennek oka vélhetően az volt, hogy Amerikában is igaz, mint minden ország nemzeti filmgyártása esetében, hogy a művészeknek van egyfajta társadalmi felelőssége és állásfoglalási kötelezettsége olyan kiemelkedő kérdésekben, mint például a 40-es

⁴⁸ Richard Brooks: *The Brick Foxhole* (1945)

⁴⁹ Agee 270.p.

⁵⁰ A 40-es évek amerikai művész elitjének antiszemitizmusáról lásd pl. Chaplin 448-464.p.

⁵¹ A Commentary 1947 augusztusi számában Cohen *Letter to the Movie-Makers (Levél a filmkészítőkhöz)* címmel közölte a *Keresztűz* c. film kapcsán támadt felvetéseit, amelyre Schary ugyanezen újság októberi számában *Letter from a Movie-Maker (Levél egy filmkészítőtől)* címmel válaszolt. A válasz után közvetlenül közölte az újság Cohennek a válaszra adott válaszát.

években az antiszemitizmus volt. Ezt még valószínűleg akkor is meg kellett tenniük, ha a pontos hatásokkal és következményekkel nem lehettek is tisztában.⁵²

A *Keresztűz* című filmben lényegében szigorú értelemben vett zsidó ábrázolás nincsen, lévén hogy a zsidó katonát a film első perceiben megölik, a cselekmény a gyilkos utáni nyomozásról szól, illetve ennek során derül fény a rasszista indítékra. A bajtársai elbeszélése alapján a zsidó katona éppen olyan volt, mint minden más amerikai katona, és a film éppen ezt is akarja a zsidósággal kapcsolatban sugallni. A nyomozást vezető hadnagy pont abból jön rá az indítékra, hogy senkinek sem volt oka megölni a katonát (mert senki sem ismerte annyira, hogy motivációja lehetne rá), tehát olyan ember kellett tegye, akinek általános, nem a fiú személyéhez köthető indoka van. Az így leleplezett gyilkos valójában minden általa normálisnak vélttől különbözőt lenéz, például az egyszerű észjárású katonát, mert buta, és mert Tennessee-i akcentusa van. A nyomozó a filmben hosszas beszédet mond arról, hogy ki számít szerinte amerikainak és ki nem, főleg egyéni érintettsége okán, mivel nagyapját ír katolikus volta miatt ölték meg. A film így összességében mindenféle megkülönböztetés ellen felszólal, és Amerika „olvasztótégely” volta mellett érvelve amerikaihoz nem illőnek nyilvánítja a megkülönböztető nézeteket.

1.1 Gentleman's Agreement

A 40-60-as évek közötti időszak antiszemitizmussal és zsidó identitásábrázolással kapcsolatos legfontosabb filmje a *Gentleman's Agreement* (amelynek magyar címe, *Úri becsületszó*, kicsit

⁵² A filmek hatásának kérdése annyira lázba hozta a korabeli amerikai társadalomtudományt, hogy a pittsburgi egyetem pszichológusai egy vizsgálatot is végeztek arra vonatkozóan, hogy az *Úri becsületszó* hatással van-e a nézők zsidósággal szembeni attitűdjeire. Irwin C. Rosennek az eredményeket összefoglaló tanulmánya szerint a kísérletet összesen 349 hallgatón végezték, akik természetesen azt hitték, hogy a film megtekintése nem kapcsolódik a vizsgálathoz, amiben részt vesznek. A hallgatók zsidókkal kapcsolatos érzéseit a már standardizált Levinson-Sanford kérdőívvel vették fel a film megnézése előtt és után, és az értékelésnél nem vették figyelembe a zsidó származású hallgatók válaszait, valamint kizárták azokat is, akik látták már a filmet vagy korábban olvasták az alapjául szolgáló regényt. A kizárások és a kontrolcsoport kialakítása után az eredmények végül 50 (teszt csoport) + 90 (kontroll csoport) hallgató válasza alapján alakultak ki.

A végeredmény szerint a film megtekintése után a tanulók 73%-a kedvezőbben, 26%-a viszont előítéletesebben viseltetett a zsidósággal szemben, mint korábban (1% attitűdje nem változott). Ez a változás legalábbis 3 napos intervallumban szignifikánsan kimutatható maradt.

(Hozzá kell tennünk: mindez lényegében Elliot Cohen érvelését erősíti meg, bár tagadhatatlanul nem válasz arra a kérdésre, hogy mindennek ismeretében szükséges-, hasznos-, illetve kell-e Hollywoodnak társadalmi témájú filmeket készítenie.) (Rosen 525-536.p.)

félrevezető értelmű, talán „hallgatólagos közmegegyezés”, „közvélekedés” lenne a megfelelőbb). Jelen dolgozat keretei között azért is kell ezzel a filmmel külön fejezetben foglalkoznunk, mert – akár *A dzsesszénekes* esetében, ennek a filmnek is – lényegében maga a zsidó identitás mibenléte a témája.

Hollywood úgy akart válaszolni az antiszemitizmusra – elsősorban az amerikaira, nem az európaira –, hogy miközben a zsidóság megkülönböztetését témává emeli, aközben az emberek közötti egyenlőséget megkérdőjelezhetetlen alaptételnek állítja.⁵³ Az *Úri becsületszónak* ezt már maga a története lehetővé teszi.⁵⁴

A történet Philip Schuyler Green (Gregory Peck) újságíróról szól, aki egy fontos magazin meghívására érkezik New Yorkba. Green oknyomozó újságíróként tett szert elismerésre, így miután főszerkesztője első munkaként egy, az amerikai társadalom antiszemitizmusáról szóló cikkel bízta meg, úgy határoz – mivel New Yorkban senki sem ismeri –, hogy a legbiztosabb információkat szerezze a témáról, zsidónak mondja magát. A tervezett tényfeltáró cikk címe: „*I Was Jewish for Six Months*” („Zsidó voltam hat hónapig”), amely azonban végső változatban „*I Was Jewish for Eight Weeks*”-re („Zsidó voltam nyolc hétig”) módosul. A film a nyolc hét eseményeit, majd az írás megjelenése (tehát a főszereplő „lelepleződése”) utáni rövid időszakot mutatja be. Ennek során Green „zsidóként” a megkülönböztetés összes lehetséges formáját elszenved (menyasszonya elhagyja, a kisfiát kigúnyolják az iskolában, a szállodában nem adnak ki neki szobát, újdonsült barátai elpártolnak tőle, stb.). Majd mikor visszaváltozásával helyreállna a korábbi megszokott társadalmi elismertsége és pozíciója, azt már nem tudja úgy elfogadni, mint korábban. Azáltal, hogy átmenetileg érintetté vált, veszi csak észre milyen társadalomban él.⁵⁵

Amikor Green elhatározza, hogy „zsidónak áll”, fel kell tennie magának a kérdést, hogy mitől tud zsidó lenni, mitől fogja a környezete elhinni, hogy ő az, lényegében mi a zsidó identitás legfőbb meghatározója a korabeli amerikai társadalom számára. Még őt is meglepi, milyen egyszerű a megoldás: elég csupán azt mondania. Miután megvizsgálja tükörképét, és gondolatban összeha-

⁵³ Bial 195 p.

⁵⁴ A filmváltozat Laura Z. Hobson azonos című, 1947-ben megjelent regényén alapszik, amely bizonyos tekintetben sok hasonlóságot mutat Arthur Miller 1945-ös *Focus (Fókuszpont)* c. könyvével.

⁵⁵ Phil Green végül arra jön rá, amit Groucho Marx legtöbbször idézett mondásában megfogalmaz: „*I wouldn't want to be a member of any club that would have me.*” [„Nem akarnék olyan klub tagja lenni, amelyik elfogadna engem tag-nak.”] – A Marx testvéreket, mint minden zsidókat, az 1920-as években minden társasági klubból kitessekeltek, csak egy tartott rájuk igényt: a Hillcrest Country Club, amelyet a Los Angeles-i német zsidó közösség alapított; Groucho a fentiekkel utasította el őket. Az *Úri becsületszó* végső felismerése igen hasonló: Phil nem igazán szeretne, vagy lenne képes többet annak az amerikai médiaelitnek a tagja lenni, amelyik – így, hogy mégsem zsidó – már büszkén elfogadná őt tagnak, sőt voltaképpen szégyelli, hogy egy ilyen társaság része volt. (Hoberman – Shandler 159-161.p)

sonlítja magát legjobb gyerekkori barátjával, aki történetesen zsidó, rájön, hogy semmilyen speciális külső ismertetőjegy nem szükséges, semmilyen változtatást nem kell eszközölnie az életmódján (például nem kell zsinagógába járnia, tanulmányozni a zsidó vallást, nem probléma, hogy nem ismeri a kóser étkezést vagy nem beszél héberül és hogy nem hord kipát). Egyetlen apró változtatást eszközöl: két keresztnéve közül a Schuyler helyett a Philt kezdi használni. A film más módon is ábrázolja, hogy a zsidó identitás elsősorban a néven alapszik: Phil titkárnője, miután megtudta, hogy új főnöke zsidó, már maga is vallomást mer tenni. Elmeséli, hogy amikor erre az állásra jelentkezett két önéletrajzot adott be, egyet Estelle Walofsky, egyet Ethel Wales néven – az első esetben elutasították, a másodikban megkapta a munkát.⁵⁶

Zsidóvá tehát elsősorban a név teszi az embert, másrészt meg a szóbeszéd.⁵⁷ A zsidó identitás tekintetében az *Úri becsületszó* sartre-i állásponton van: zsidó az, akit a környezete annak tart.⁵⁸ A főszereplő – szó szerint – mondvacsinált zsidósága mellett három eltérően megélt és képviselt zsidó identitást mutat be a film: Phil barátja, titkárnője és egy professzor önképét. Phil maga – ahogy azt kisfiának magyarázza – a zsidóságot egyértelműen valláshoz köti (ezzel egyébként önmagával kerül ellentmondásba, lévén, hogy zsidóvá avanszálásához semmilyen vallási kérdéssel nem kell foglalkoznia), ahogy a zsidó egyetemi professzor is.

Professzor Lieberman okfejtése szerint mivel ő maga nem vallásos, vallási alapon nem zsidó. Mint tudós, elmondhatja, hogy sem zsidó faj, sem zsidó típus nem létezik. Így elvi alapokon nincs zsidó identitása, azonban mégis annak tartja magát, csak mert a környezet szerint nem előnyös annak lenni. A vállalt zsidóságát egyfajta antiszemitizmus elleni tiltakozásnak tartja, lévén hogy okfejtése szerint az antiszemitizmus teszi őt zsidóvá.⁵⁹ A professzor gondolkodása szerint

⁵⁶ Mint azt fentebb láttuk, az amerikai társadalomban olyannyira csak a név határozta meg a zsidóságot, hogy maguk a filmalkotók, színészek, filmstúdió-alapítók szinte mind nevet változtattak (amerikanizáltak), ami által zsidóságuk egy csapásra ellepleződött.

⁵⁷ Ez utóbbi vonatkozásban hasonlít a történet Arthur Miller *Fókuszpontjára*, amelyben szintén egy nem zsidó válik zsidóvá – és az antiszemitizmus céltáblájává –, csak mert (új szemüvege miatt) az egyébként évtizedek óta változatlan környezete egyik napról a másikra zsidónak bélyegzi.

⁵⁸ „Ha mégis van közöttük kapocs, ha mindannyiukat egyképpen zsidónak nevezhetjük, annak oka, hogy mindannyiuknak közös a helyzete, vagyis olyan közösség keretében élnek, amely őket zsidónak tartja. Egyszerűen a nemzetek tökéletesen asszimilálhatnák a zsidókat, akiknek a mivoltát éppen az határozza meg, hogy a nemzetek nem akarják őket asszimilálni. (...) Zsidó az az ember, akit a többi ember zsidónak tart. (...) ...az antiszemita az, aki ilyené formálja a zsidót.” (Sartre 56-57.p)

⁵⁹ “I’ve often wondered why the Jewish ones among them still go on calling themselves Jews. Can you guess why, Mr. Green? ... Because the world still makes it an advantage not to be one. Thus, for many of us it becomes a matter of pride to go on calling ourselves Jews. So you see, I shall have to abandon my crusade before it begins. Only if there were no anti-Semites could I go on with it.”

[“Sokszor elgondolkozom, hogy a zsidók miért hívják egymást között magukat zsidónak. Tudja miért, Mr. Green?... Mert a világ még mindig előnyt kovácsol abból, ha nem az az ember. Így aztán sokunknak büszkeség kérdése, hogy

így a zsidó fogalmának az antiszemitizmus ad tartalmat,⁶⁰ és voltaképpen csak a szabad választás jogáért harcol, miszerint ő maga dönthesse arról, van-e zsidó identitása vagy nincs. Ahogy Bial írja: „*Lieberman recognizes that he is not in control of how he is perceived*”.⁶¹ A film maga lényegében éppen ezt bizonyítja: Phil zsidósága pusztán megbélyegzés kérdése.



A magát zsidónak hazudó Philip Green (Gregory Peck) az *Úri becsületszó* c. filmben

Az identitás kérdését furcsa logikai helyzetben remekül ábrázolja a film Phil és a titkárnője kapcsolatában is. A cselekmény egy-egy adott pontján a magát nem zsidónak kiadó zsidó nő és a magát zsidónak kiadó nem zsidó férfi egyaránt bevallja a valóságot a másiknak. Phil titkárnője zsidó identitását lényegében a nevéhez köti, vagyis egyfajta lehetetlen születési adottságnak, egész pontosan hibának tartja azt, amitől ha módjában állna, szabadulna.

Phil gyerekkori zsidó barátja, Dave története hitelesíti az újságíró zsidóként szerzett élményeit: amikor Phil elpanaszolja neki az őt ért atrocitásokat, rezignáltnan tájékoztatja barátját arról, hogy ő gyerekkora óta folyamatosan tapasztalja azokat. A filmben Dave egy tökéletes amerikai: a kato-

zsidónak tartsa magát. Látja, fel kell adnom a keresztes-hadjáratomat, mielőtt elkezdeném. Csak ha nem létezne antiszemitizmus, akkor tehetném meg.” (Hogy nem zsidónak mondja magát, mivel sem vallás, sem „típus” nem köti ahhoz.)]

⁶⁰ „A zsidóról alkotott vélemény korántsem a tapasztalatból fakad, éppen ellenkezőleg, az előzetes elképzelés megvilágításában látják a tapasztaltakat; ha nem léteznének zsidók, az antiszemiták bizonyára kitalálnák őket.” (Sartre 10.p)

⁶¹ [„Lieberman rájön, hogy nincs az irányítása alatt, hogyan érzékeli őt.”] Bial 35.p

naságban teljesített szolgálat után tér vissza, gyerekei vannak, boldog családja, akikről mindig gondoskodott. Azonban zsidó volta miatt például a város egyes részein nem adnak ki neki lakást, vagy belekötnek az étteremben. Dave-nek szintén csak a neve árulkodik zsidóságáról (Dave Goldman – John Garfield), ennek (és nem életmódjának vagy cselekedeteinek) alapján ítélik meg, folyamatosan támadások érik, amiket folyamatosan tudomásul vesz. Elfogadja, hogy aki zsidó, annak így kell élnie.

A három zsidó karakter hozzáállásában egy dolog közös: egyik sem szeret a zsidósággal foglalkozni, a környezet reakciójából azt tanulták meg, hogy ez valamiféle szégyenletes dolog. Phil azzal szembesül, hogy még a titkárnője is azt gondolja, jobb kereszténynek lenni, mert az valamiféle felsőbbrendű dolog.

Így ez a film nem csupán áldozatnak mutatja be a zsidóságot, hanem (akár *A diktátor*) azt is ábrázolja, hogy ezt az áldozat-identitást a zsidóság már belsővé tette, zsidóságát problémaként éli meg.⁶²

Mivel jelen dolgozat témája zsidó identitás ábrázolására korlátozódik, nem célunk hosszasan részletezni az *Úri becsületszó* antiszemitizmus-ábrázolását. Annak csak egy aspektusát említve: a film jelentőségét – ebben egyet kell értenünk Elliot Cohennel – az adta, hogy a közönséget a „saját háza táján való söprögetésre” figyelmeztette. Ez a film elsősorban a liberális középosztály és az átlag amerikai rejtett, és talán ezért sokkal veszélyesebb antiszemitizmusát mutatta meg (elsősorban Kathy karakterében⁶³), ebben a tekintetben szintén Sartre álláspontját képviseli.⁶⁴ Azt a nézőpontot veti fel, miszerint a „hallgatólagos közmegegyezés” talán még a nácizmusnál is rosszabb lévén, hogy ez utóbbi esetében látható, mivel állunk szemben, az előbbi viszont rejtett társadalmi jelenség.⁶⁵

⁶² Erens 177.p (Erens több álláspontot idéz, amelyek szerint a film nem az antiszemitizmusról, hanem a „zsidóként létezés fájdalmáról” – „pain of being Jewish” – szól.)

⁶³ A felső középosztálybeli, magát liberális gondolkodásúnak tartó lány egy csapásra beleszeret a jóvágású, gyermekét egyedül nevelő, sikeres újságíróba, amikor azonban azt zsidónak tudja, nem képes tovább együtt lenni vele. Bár ezt nyíltan még magának sem vallaná be, de Phil zsidósága számára tönkreteszi a kapcsolatot, miközben még önmaga is azt gondolta magáról, hogy ilyesmi neki nem számít, annak ellenére, hogy miután Phil beavatja a titokba, minden ismerősének elmondja, hogy a vőlegénye valójában nem zsidó. Még ebből sem érzi, hogy ez a tény, úgy látszik, kompromittálja őt. A filmben érdekes ellentétje Kathy viselkedésének Phil kisleány hozzáállása, akinek a társai támadásaival szemben eszébe sem jut azzal védekezni, hogy ő valójában nem zsidó (bár ennek persze tudatában van). Phil és Kathy kapcsolata végül ezen megy tönkre: Kathy kinyilvánítja, örül annak, hogy nem zsidó, ahogy annak is, hogy nem szegény vagy beteg. Ezek szerint azonban a zsidóságot valami rossz dolognak tartja, Phil szerint éppen az ilyen Kathyk teszik azt azzá, saját magukat felsőbbrendűnek tartva, és ő ehhez nem hajlandó tovább asszisztálni.

⁶⁴ „Az antiszemita szemére veti a zsidónak azt, hogy zsidó; a demokrata viszont azt szeretné a szemére vetni, hogy zsidónak tartja magát.” (Sartre 48.p)

⁶⁵ E. Cohen 1948. 51-56.p

A rendező megfogalmazásában: „*It was saying to the audience: You are an average American and you are anti-Semitic Anti-Semitism is in you.*”⁶⁶ Egy olyan társadalomban, amely magát olvasztótégely-kultúrának tartja, és számtalan nemzetiséget egyesített az „amerikai” identitás új fogalma alatt, meglehetősen visszás – „un-American” – dolog az ezen identitást alkotó egyik csoportot mégis megkülönböztetni.⁶⁷

Az amerikai társadalom szempontjából a zsidóság megkülönböztetése nem értelmezhető úgy, mint az európai társadalomban. A zsidó identitást az amerikai társadalom nem zsidó részének is újra kellett értelmezni. „*Gentleman’s Agreement argues against anti-Semitism on the grounds that Jews are exactly the same as everyone else, even if they call themselves something different.*”⁶⁸

⁶⁶ [„(A film) *Azt mondta a közönségnek: átlagos amerikaiak vagytok és antiszemiták vagytok. Az antiszemitizmus bennetek van.*”] Elia Kazan, *Ciment* 57.p

⁶⁷ Erens 177.p

⁶⁸ [„*Az Úri becsületszó azon az alapon támadja az antiszemitizmust, hogy a zsidók pontosan olyanok, mint mindenki más, még akkor is, ha valami különbözőknek mondják magukat.*”] Bial 38.p

2. A zsidó mint átlagember

„*We don't wanna conquer the world, we only wanna living it.*”⁶⁹
/Molly, 1950/

Miközben az antiszemitizmus áthatotta az európai és az amerikai társadalmat egyaránt, és erre Hollywoodnak is reagálni kellett, született néhány olyan film is, amelyik legalábbis megpróbálta követni a zsidóság útját kifelé a gettóból. A 40-es évekre az amerikai zsidóság helyzete megváltozott, immár a középosztály leghétköznapibb és egyúttal legamerikaibb életét kezdték élni, zsidóságuk bizonyos aspektusait megtartva ugyan, de mégis integrálódva, olykor már-már asszimilálódva abba a társadalomba, amelyet részben maguk teremtettek.

Elliot Cohen az *Úri becsületszóról* írott cikkében azon sajnálkozik, hogy a korabeli filmgyártás számos filmet fel tud mutatni arról, hogy a zsidóság hogyan probléma az amerikai társadalomban, és nem a mindennapos élet „normális” részeiként ábrázolják őket.⁷⁰ Pedig ebben az időszakban is akad néhány ilyen film.

A zsidó karakterek az amerikai élet „normális”, átlagos tagjaiként jelennek meg a *Mr. Skeffington* (1944), az *Abie's Irish Rose* (1946), a *Molly (The Goldbergs, 1950)*⁷¹, a *The Jazz Singer* (1953), a *Home Before Dark (Sötétedés előtt, 1958)* és a *Marjorie Morningstar* (1958) című filmekben.

Az *Abie's Irish Rose* az 1928-as, a *The Jazz Singer* az 1927-es eredeti film remake-je. Ennek megfelelően mindkettő használja a 20-as évek gettódrámáinak zsidó sztereotípiáit, bár az utóbbi film meglehetősen modernizálja a történetet. A *Molly (The Goldbergs, 1950)*, szintén a jól bevált gettóvígjáték sztereotípiák alkalmazásával próbált közönségsikerre szert tenni.

A zsidóság ilyen jellegű (a korábbi fejezetekben leírt) ábrázolása a 40-es évek éppen ezen sztereotípiák ellen irányuló és érvényesülő antiszemitizmusa miatt már igen visszásan hatott. Éppen

⁶⁹ [„*Mi nem akarjuk meghódítani a világot, csak élni benne.*”] (A filmben ezt a főszereplő Molly, azaz Mrs. Goldberg mondja férjének vigasztalásként, amikor annak üzeme fejlesztésével kapcsolatos nagyratörő álmái nem valósulnak meg.)

⁷⁰ E. Cohen 1948. 55.p

⁷¹ A film az 1929-45 között futó, *The Rise of the Goldbergs* című, igen sikeres rádiósorozat karakterein alapszik. Ugyanezzel a stábbal és forgatókönyvvvel sikeres Broadway darab és 1949-56 között futó tévésorozat is készült.

ezért a zsidó közösségek komolyan támadták⁷² az *Abie's Irish Rose* (1928-ban még humorosnak tartott) zsidó karaktereit, mint antiszemita és megkülönböztető, vagyis immár viccesnek nem mondható ábrázolást. A *The Goldbergs* címét az alkotók (annak ellenére, hogy az alapjául szolgáló rádiósorozatot ezen a címen mindenki ismerte) éppen a filmváltozat „zsidóságának” leplezéseként változtatták *Mollyra*, ettől a filmnek nagyobb nézettséget remélve.⁷³ Ez már csak azért is meglepő kísérlet volt, mert az igazi gettódráma minden elemében a 20-as évek sztereotip zsidó karakterábrázolására épült, és már az alapjául szolgáló rádiósorozat is részben annak tudhatta be sikerét, hogy (mint minden szappanopera) a családi életről szólt ugyan, de egy bevándorló család életéről, akik boldogulást és sikert remélnek az USA-ban.⁷⁴



Gertrude Berg állandó szerepében: zsidó háztartásbeli anyuka (*Molly*)

Molly, a címszereplő, akit a filmben is Gertrude Berg, a rádiósorozat főszereplője és megalkotója alakít,⁷⁵ igazi zsidó háztartásbeli édesanya, aki nem csak a családját, hanem lényegében a környék összes ügyes-bajos dolgát elrendezi, felügyeli, eteti, ápolja és jóltartja. A zsidó asszony igaz életbölcsséggel vezényli varróüzem-tulajdonos férje és gyermekeik életét, mindenki sorsát a

⁷² Éppen az ilyen ábrázolások elkerülése végett hozták létre zsidó szervezetek a fentebb említett Motion Picture Projectet.

⁷³ Erens 228.p

⁷⁴ Weber 113-117.p

⁷⁵ Gertrude Berget az 50-es évek meghatározó amerikai kritikusa, Gilbert Seldes „The Great Gertrude”-nak („A Nagyszerű Gertrúd”) titulálta, mint az amerikai tömegkultúra legkönnyebben felismerhető és legismerősebb (szeretni valóbb) zsidó matriarcha ikonját. (Weber 113.p)

lehető legjobban elrendezi, és minden eshetőségre van jó tanácsa. Persze előfordul, hogy az ő kezéből is kicsúszik az irányítás, de végül így is minden a lehető legjobban alakul.

Ebben a zsidó családban a szülők a gyerekekért még mindig erejükön felül teljesítenek, apjuknak az utódok taníttatása a legfontosabb, hogy lehetőleg könnyebb életük legyen, mint a szüleiknek volt.

A *The Jazz Singer* főszereplőjének története már nyomokban sem hasonlít Al Jolson élettörténetére lévén, hogy a film elején éppen a koreai hadiszolgálatból hazatérő zsidó fiú ezzel is sokkal inkább amerikainak, hazafinak, mint zsidónak van beállítva. Döntését, hogy nem folytatja családja kántor hagyományát, mindkét szülője támogatással és megértéssel fogadja, kántor apja immár nem egy szakállas, kaftános öreg, hanem egy borotvált, öltönyös úriember, aki ahelyett, hogy kitagadná, éppenséggel örömmel és büszkeséggel nézi végig fia fellépéseit. A zsidó családban a pár évtizeddel ezelőtt komoly problémát okozó generációs ellentétnek mára már nyoma sincs.

Mindezek ellenére ezekben a filmekben a zsidó család identitásábrázolása nem sokban különbözik a gettódrámákétól: a szülők szerető támogatással veszik körül a gyerekeiket, akik fő célja továbbra is a legátlagosabb középosztálybeli élet megteremtése. Érdekes módon a gettódrámák korábbi családképe egy jelenet erejéig felbukkan az *Exodus* című filmben is: Ari hazalátogat kibucban élő szüleihez a nem zsidó Kittyvel, és ezen a ponton az egyébként Izrael megalapításáról szóló, politikai töltetű filmbe egyszerre csak egy hagyományos gettódráma jelenet ékelődik, amelyben az anyuka azon sopánkodik, hogy mit adjon enni a váratlanul betoppanó gyerekeknek, és hogy ez a keresztény leányzó milyen vékonyka és mennyire sápadt...

A *Mr. Skeffington* és a *Home Before Dark* című filmben a zsidó karakterek zsidósága nem túl fontos elem, a zsidó identitás ábrázolása szempontjából mégis éppen ezért fontosak. Mindkét filmben egy-egy meghatározó és vállaltan zsidó karaktert találunk, akiknek ugyanakkor a zsidósága nem képezi probléma vagy megkülönböztetés forrását, „csak van”.

A *Mr. Skeffington* valójában Mrs. Skeffingtonról szól sokkal inkább, mint a címben jelzett gazdag, zsidó polgárról, aki a lány részéről nyilvánvaló érdekből, a férfi részéről is talán pénzügyi fölényének fitogtatásából feleségül veszi a környék mindenki által vágyott, legszebb kisasszonyát. Mr. Skeffington egyszer ugyan megpróbálja megosztani ifjú feleségével a gettóban, szegénységben töltött gyerekkorának emlékeit, de a lány nem tud azonosulni a helyzettel, és nem is érdekli igazán. Skeffington türelmes, felesége minden rigolyáját elviselő férfi, kiváló apa, aki ra-

jong egyetlen lányukért (akivel a felesége gyakorlatilag egyáltalán nem törődik, először problémának, majd vetélytársnak tekinti), a családját képező két nőnek mindent megad, és szinte élete végéig várja, hogy felesége végre valahára megszeresse. Mr. Skeffington jelleme kifogástalan, főleg felesége komoly identitászavarához képest, zsidó identitása is meglehetősen stabil – igaz, az lényegében csak két dologhoz kötődik: a gettóban töltött gyerekkorhoz és a koncentrációs táborban elszenvedett megpróbáltatásokhoz.⁷⁶

A *Home Before Dark* zsidó szereplője zsidóságának a film egyetlen szempontból tulajdonít jelentőséget: ez a magyarázat arra, hogy a vidéki egyetemi tanár miért érzi magát kívülállónak. A film egy csapdahelyzetbe került nőről szól, akit hosszú pszichiátriai kezelése után hazatérve továbbra is bolondnak bélyegez a környezete, attól teljesen függetlenül, hogy rögeszméi okkal vagy ok nélkül térnek vissza. A nőt a zsidó egyetemi tanárral a kirekesztettség érzése és a massachusettsi konzervatív és elég képmutató kisvárosi közösség rá irányuló folyamatos gyanakvása kapcsolja össze, aminek eredményeként végül együtt is hagyják el a várost. A zsidó karakter ebben a filmben csak abban különbözik másoktól, amennyi jelentőséget zsidóságának a környezete tulajdonít.

A zsidó identitás ábrázolásának szempontjából ennek az időszaknak kiemelkedő jelentőségű filmje a *Marjorie Morningstar*. Ebben a filmben egy olyan zsidó identitás jelenik meg a filmvásznon és olyan társadalmi helyzetben, ami legalábbis filmen eddig nem volt jelen, de több-kevésbé új jelenség az amerikai társadalomban is.

A film címszereplője, Marjorie tökéletesen kimeríti a JAP (Jewish American Princess – „zsidó, amerikai hercegnőcske”) sztereotípiáját. A lány felső középosztálybeli, jómódú, kiegyensúlyozott, nagyvárosi, előkelő negyedben lakó, amerikai családban él. Ez az újfajta amerikai zsidó család minden szempontból messze elhagyta a gettót, megbecsült és integrálódott tagja az amerikai társadalomnak. Lényegében ők a gettódrámákban látható második generáció immár felnőtt gyerekei, akiknek gyermekei – Marjorie – újfajta amerikai zsidók. Ez a család őrzi zsidó identitását, például megtartják a zsidó ünnepeket, a filmben egy Széder estét és egy barmicvó ünnepséget is láthatunk.

Az identitás szempontjából érdekes azonban, hogy a gettódrámákhoz képest a zsidó család felépítése kissé megváltozott. A családfő szerepe és hatalma abban a tekintetben sokkal kisebb,

⁷⁶ Miután végképp lemond arról, hogy feleségével szeretetben együtt tudnak élni, Mr. Skeffington Európába költözik, ahol azonban teljesen tönkremegy, majd koncentrációs táborba kerül. Amerikába visszatérve felesége visszafogadja. (Mivel a film a nő életét követi, a férfi életének európai eseményeit nem látja a néző.)

hogy itt már szó sem lehet olyasféle kitagadásról, mint amit például *A dzsesszénekesben* láthatunk. A férfi valójában inkább a család életszínvonalát tartja fent, a gyerekek iskoláztatásának, az anyuka és a lánya vásárlásainak fedezetét kell biztosítania; a gyerekek erkölcsi és társadalmi pozíciójának, életútjának elrendezője az édesanya. Ez lényegében igen hasonló szituáció a *Mollyban* láthatókhoz, de Marjorie édesanyja már nem házvezetőnő, hanem egy madám. Az ilyen zsidó asszony nem a konyhában ügyeskedik vagy a szomszéd ügyes bajos dolgait intézi, hanem fodrászhoz és butikokba jár, lánya jövőjét pedig előkelő partikon igyekszik elrendezni (ahová férje, ha lehet, nem kíséri el, mivel nem szeret állandóan idegenekkel „jópofizni”). Fiának tanulnia kell, a lányának minél előnyösebben házasodnia, az anya életcélja, hogy ezt elrendezze.



Az első igazi filmbeli JAP (és édesanyja; Natalie Wood és Claire Trevor a *Marjorie Morningstar* c. filmben)

Ennek megfelelően maga Marjorie valóban hercegnői élethez szokott: szép és okos, de naiv, és egy gazdag és szerető család problémamentes burkában nőtt fel. A család továbbra is nagyon összetartó, őszinte, és a szülők törekvéseinek középpontjában továbbra is a gyerekek jövőjének biztosítása áll. Igaz, kicsit változtak a szempontok: mikor például Marjorie elmondja anyjának, hogy nem szereti azt a fiút, akit mint ideális partner kinéztek neki, anyja annyit válaszol, mit számít az, hiszen ő sem volt szerelmes a lány apjába. Ennek ellenére Marjorie-t semmire sem kényszerítik. A film egy idősebb, alsóbb társadalmi osztályba tartozó, és Marjorie és a férfi hitével ellentétben csak mérsékelt tehetséges művésszel (Gene Kelly) való szerelmi kapcsolatáról szól, amelynek során a férfi minden lehetséges szituációban érzi, hogy nem tud megfelelni annak az elvárás

szintnek és közegnek, amit Marjorie és családja képvisel. (A saját családját elhagyó, rendszeretlenül élő férfinak „túl sok” például a zsidó családi Széder este, boldogságban, békében, szeretetben, összetartásban.) Bár az apja még úgy is engedné Marjorie-t férjhez menni választottjához, hogy ő tartja el őket és a szülőknél laknak, végül Marjorie is rájön, hogy ő és családja hiába próbálja elfogadni ezt a férfit, ha az nem tudja elfogadni saját magát.

A zsidó identitásábrázolás szempontjából a JAP karakterének megjelenése a mozivászonon egy máig meglévő zsidó karaktertípus első esete, ezért különösen jelentős. A *Marjorie Morningstar* az elkövetkező idők számos filmje vagy annak női zsidó karaktere vezethető vissza.⁷⁷

3. A zsidó mint hős

„*I just wanted you to know I'm a Jew.
This is my country.*”⁷⁸
/Exodus, 1960/

Az 1940-60 közötti időszakban az amerikai filmgyártásban folytatódott a nagyszabásúan kivitelezett, történelmi és életrajzi témákat feldolgozó filmek készítése, amelyek közül ebben az időszokban is készült számos olyan, amelynek főszereplői zsidó karakterek voltak. Természetesen a II. világháború és a Holocaust, de legfőképpen Izrael állam megalapítása után ezen filmeket, a bennük szereplő zsidókat és történelmi eseményeket már kicsit másképp láttatta a film és másképp látta a közönség. A zsidó identitás ábrázolásának szempontjából az ilyen filmekben is újfajta zsidó karakter született: a zsidó mint hős.

Az ebbe a kategóriába tartozó filmek két téma köré csoportosíthatók:

- híres, zsidó származású emberekről szóló életrajzi filmek,

⁷⁷ Gyakorlatilag ugyanerre a forgatókönyvi alaphelyzetre épül a *Dirty Dancing* c. film is (Marjorie egy nyári üdülőhelyen ismerkedik meg az idősebb és tehetséges, de nem éppen felső osztálybeli énekes-táncossal, akárcsak a *Dirty Dancing* főszereplője, Baby), amelynek Babyjét a film rajongótábora és a filmkritikusok szintén JAP-ként tartják számon. Ám ebben a filmben már nincs egyértelmű jelzés arra nézvést, hogy Baby Majoriéhoz igen hasonló családja (orvos apja és életében soha nem dolgozó anyja, aki főleg Baby nővérét szeretné szerencsésen férjhez adni) zsidó lenne.

⁷⁸ [„Csak akartam, hogy tudd: zsidó vagyok. Ez az én országom.”] (A filmben ezt a főszereplő Ari mondja Izraelben a nem zsidó Kittynek.)

(*The Jolson Story*, 1946, *Jolson Sings Again*, 1949, *The Eddie Cantor Story*, 1953, *The Benny Goodman Story*, 1956⁷⁹)

- és bibliai történeteket feldolgozó filmek; kiegészítve egy irodalmi adaptációval és egy, a közelmúlt történelmét feldolgozó filmmel

(*Samson and Delilah*, 1949, *David and Bathsheba*, 1952, *Ivanhoe*, 1952, *The Ten Commandments*, 1956, *Ben Hur*, 1959, *Exodus*, 1960, *Esther and the King*, 1960).

A híres és népszerű zsidó zenészek és énekesek életének és persze főleg sikerének történetét bemutató filmek lényegében mind *A dzsesszénekes* sikerére vezethetők vissza. Miután ez a film bebizonyította, hogy a közönség – az illető származásától teljesen függetlenül – előszeretettel vált jegyet általa jól ismert és szeretett művészek életének olyan részeit és vonatkozásait bemutató filmekre, amelyek nem a nyilvánosság előtt zajlanak vagy kevésbé ismertek (magánéletük, gyermekkoruk, pályájuk kezdeti nehézségei), természetesen adódott Al Jolson, Eddie Cantor és Benny Goodman élettörténetének feldolgozási lehetősége.

A Jolsonról szóló kettő és az Eddie Cantor film – lévén, hogy már az is nagyrészt az ő életrajzából táplálkozott – nem sokban tér el *A dzsesszénekestől*. A történet maga szinte ugyanaz, a zsidó identitás ábrázolása szempontjából azonban Jolson családja és Cantor nagymamája (aki felnőtteként) sokkal modernebb felfogásúként van bemutatva. Jolson apja messze áll attól, hogy az énekesi karriert választó fiát kitagadja, sőt mindenben támogatja, nem jelent számára problémát sem hogy dzsesszt, sem hogy feketének maszkírozva énekel, vagy hogy nem zsidó lányt vesz feleségül. A filmbeli édesapa bölcs ember, aki egyetért abban a fiával, hogy egy ilyen tehetség életművének élvezetétől nem lehet megfosztani a legszélesebb közönséget. Jolson és Cantor klasszikus második generációs bevándorlók: legenyhébb kifejezéssel is munkamániások, csak az éneklés és a siker érdekli őket, egészen míg ebbe összes emberi kapcsolatuk és a házasságuk is tönkremegy. Eredetileg mindketten négermaszkban léptek fel, a *The Jolson Story* szépen ábrázolja, hogyan fogadtatja el őt a közönség lassan, de biztosan önmagaként: kezdeti négermaszkja az évek és a fellépések során egyre jelzésértékűbb lesz, míg végül teljesen eltűnik, és immár a világ legtehetségesebb szórakoztatójának kikiáltott, zsidó férfi leplezetlenül áll a közönsége előtt.⁸⁰

⁷⁹ Mint azt a fejezet elején láthattuk, a Benny Goodman életét feldolgozó film nem tartalmaz zsidó vonatkozásokat, így azt a továbbiakban nem tárgyaljuk.

⁸⁰ Al Jolson egyébként hosszabb pihenő után tért vissza a show businessbe, mivel azonban nem ismerték a fiatalok, ekkor már messze nem volt olyan sikeres. Régi hírnevét és elismertségét éppen a róla szóló, *The Jolson Story* c. film

Az életrajzi filmekben voltaképpen abban a tekintetben folytatásai a gettódrámáknak, hogy a második generációról szólnak. Nincs már nyoma az első generációval való ellentéteknek, a szülők vagy nem szereplői a filmeknek, vagy sokkal haladóbb felfogásúak, mint a korábbi ábrázolásokban voltak. A második generáció szinte teljesen asszimilált, zsidóságát legfeljebb a fontosabb ünnepek megtartásában őrzi, és sikeres, elismert tagja az amerikai társadalomnak.

A bibliai történeteket feldolgozó filmek közül a *The Ten Commandments* és a *Ben Hur* tulajdonképpen remake, még látványosabb és nagyobb ívű kivitelezései (és ezáltal még népszerűbbek) a 20-as években készült változatoknak. Ezek és a többi hasonló film, a *Samson and Delilah*, a *David and Bathsheba* és az *Esther and the King* elkészítésének alapvető oka persze ezúttal is a pénzügyi siker volt,⁸¹ a látványos kivitelezéssel a tévé egyre nagyobb népszerűségét próbálta Hollywood – egyébként sikerrel – ellensúlyozni.⁸²

A filmek zsidó főszereplőinek ábrázolása lényegében nem különbözik a korábbi korszaktól: a kiemelkedő zsidó egyéniségek a legkülönbözőbb elnyomás és gonosz hatalom ellen bátran állnak ki és képviselik népük érdekeit és zsidó identitásukat. Ha pedig éppen ők maguk az uralkodó, mint például Dávid a *David and Bathsheba*-ban, akkor az isteni törvényt tartják mindenek feletti vezérelvnek – vagyis, hogy például élet és halál kérdéséről csak Istennek áll jogában dönteni. Dávid azt ismeri fel Úriás halálával (és emiatti büntetése által), hogy nincs olyan hatalom (sem királyi, sem hadvezéri, sem érzelmi), amely mások, pusztán érdekéből való meggyilkolására hatalmazhatna fel.

Ennek a felismerésnek és a bibliai hősök fent említett hozzáállásának a Holocaust után már más jelentősége és értelmezése van. A *The Ten Commandments* elején lévő bevezető szöveg azt a kérdést feszegeti, hogy az embert az isteni törvény vagy egy diktátor zsarnokoskodása kell-e irányítsa. Mózes a filmben, akárcsak a címszereplőt a *Ben Hur*-ban a kor férfiideálja, Charlton

adta vissza. (Ezért is készült el annak folytatása, a *Jolson Sings Again*, hogy az első film vége és magának a filmnek a bemutatója és sikere közötti, életének jóval szerényebben elismert időszakát bemutassa.)

A *The Eddie Cantor Story* nem lett olyan sikeres film, mint Jolsoné, pedig a Warner Bros. stúdió ezzel a vággal készítette. Mindkét film érdekessége, hogy bár Jolsont és Cantort színész alakítja, a dalokat maguk énekelték fel, vagyis a filmekben saját éneklésük hallható.

⁸¹ A *The Ten Commandments* Cecile B. DeMille utolsó filmje volt, amelynek sem költségvetését, sem teljes bevételét nem lehet pontosan tudni, de az előbbi 10, míg az utóbbi 65 millió dollárra tehető. Ez a bevétel a 2010-es években 1 billió (azaz ezemilliárd) dollárnak felelne meg... A mi szempontunkból persze a bevétel nem összecszerűsége miatt számít, hanem mert azt mutatja meg, hogy az USA és Európa mozibajáró lakosságának jelentős része látta az alkotást, így az abban foglaltak széles hatással lehettek. (Griffith 405.p)

⁸² A történelmi, bibliai témák elővételének másik oka – ezt Európában jól ismerjük – egyfajta cenzúra elkerülése volt. Az egyre erőteljesebb tevékenységet folytató HUAC (Amerika-ellenes Tevékenysége Vizsgáló Bizottság) kezdte darabjaira szedni Hollywoodot, ezért jó megoldásnak kínálkozott látszólag nem politikai és nem aktuális témákról szóló látványos eposzok készítése. (Erens 126.p)

Heston alakítja. A *The Ten Commandments* szinte mint egy életrajzi film dolgozza fel Mózes egész élettörténetét. Akárcsak Ben Hur, Mózes is identitásválságba kerül: lemondhatna zsidóságáról, csak hogy a rabszolgaság helyett egyiptomi (Ben Hur a római) arisztokrácia sokkal praktikusabb, sikeresebb, elismertebb és összehasonlíthatatlanul könnyebb, gondtalan életét élje. Mózes és Ben Hur egyaránt az előnytelenebb zsidóságot választja, egyrészt szenvedő népe érdekét szeme előtt tartva, másrészt mert abban a világban, amely hátrányosan megkülönböztet embereket, tisztességesebbnek tartják (akárcsak a *Gentleman's Agreement* nem zsidó Philje) az elnyomottak és kizsákmányoltak mellett kiállni. Népe érdekében és szolgálatában a zsidóság megtagadása helyett akár a halált is vállalja a *Samson and Delilah* Sámsonja, az *Ivanhoe* Rebekája és az *Esther and the King* Esztere.

A filmek egyértelműen a közelmúlt politikai eseményeit reagálják le, amikor Mózes a fáraótól, Ben Hur a római kormányzótól kér szabadságot a zsidóknak, amikor Mózes a fáraóval szemben a faji megkülönböztetés ellen érvel, amikor Sámson lényegében kamikaze-merényletet hajt végre a filiszteus vezérkar ellen,⁸³ és amikor Mordecháj egyenesen Holocaustnak nevezi a perzsák héberrek elleni pogrom-hadjáratát. Az *Ivanhoe* eredetileg előítéletesnek is tekinthető zsidóábrázolását a filmben a toleranciára való nevelés váltja fel. Több párbeszédben taglalják a zsidó és keresztény teremtető Isten azonosságát, vagy éppen azt, hogy szászoknak és zsidóknak egyforma, emberi érzelmeik vannak. Az *Esther and the King* még világosabban fogalmaz: Hámán zsidóellenességének csak hatalomvágya és gonoszsága az oka, és egyetlen ember érdekeinek vélt sérülése vezet egy nép kiirtásának szándékához.

Míg Sámsonnak, Dávidnak, Eszternek, Mordechájnak és az *Ivanhoe* kereskedőjének zsidó identitását leginkább a zsidóság láthatatlan Istenébe vetett mély hit adja, Mózes szintén úgy lesz zsidóvá, mint Phil Green: csak közlik vele. Mivel egyiptominak nevelték, semmit sem tud erről a vallásról, még a népről sem sokat,⁸⁴ így Európa koncentrációs táborba hurcolt zsidóságának nagy részével igen hasonló helyzetben van. Hur herceg szintén, habár ő zsidónak tartja magát, teljesen római módon él, és nem is lázadna a római elnyomás ellen, csak amikor barátja, Messala arra kéri, hogy váljon a zsidó forradalom szervezőinek besúgójává és agitáljon a római uralom mellett,

⁸³ Igen hasonlót fog véghez vinni a náci vezérkar ellen a *Becstelen Brigantyk* hősnője.

⁸⁴ A filmbeli Mózes a következő párbeszédet folytatja le egy vallásos zsidóval:

„- *I know nothing of your God.*

- *He knows you, Moses. You're the chosen one.*”

[„- Nem ismerem a te Istenedet.

- *Ő ismer téged, Mózes. Te vagy a kiválasztott.*”]

akkor döbben rá, hogy adott helyzetben a zsidóság tagadása vagy vállalása egyben állásfoglalást is jelent. Ám – és ebben hoznak újat ezek a filmek a zsidóábrázolás tekintetében – arra a felismerésre, hogy a zsidóság vállalása adott helyzetben már mást jelent, mint korábban, Ben Hur és Mózes nem áldozat-identitással reagál, hanem hőssé válik.



„I'm a Jew.” („Zsidó vagyok.”) Charlton Heston a *Ben Hur* (fent) és Paul Newman az *Exodus* (lent) c. filmekben



Igaz, az áldozatokra jellemző naivitást a hőssé váló zsidó karaktereknél is megfigyelhetjük: Mózes, Ben Hur, Eszter és Mordecháj, sőt még a Haganához csatlakozó Ari⁸⁵ is azt hiszi, hogy legalábbis érdemes megpróbálni szép beszéddel érvelni, kérni a diktatúrát, talán az meggondolja magát. De a sikertelen próbálkozás után ezt az utat elvetik. Mindegyikük felismeri, hogy alku-

⁸⁵ Az *Exodus* az Izrael megalapításáért a britek ellen harcoló szélsőségesebb, terrorista merényletekkel dolgozó Irgun- és inkább meggyőzésre apelláló, mérsékeltebb Hagana-mozgalmat is bemutatja egy-egy főszereplőn keresztül.

dozni nem lehet, nem is érdemes, a zsidóságot és a zsidó sorsot kell vállalni, bármi legyen is az, hősieen, de nem nagyképűen.

A zsidó identitás elkötelezett vállalásának a filmekben két jele van: egyrészt a főszereplők a cselekmény egy-egy pontján (általában a nem zsidó hatalom képviselőjével szemben) nyíltan ki mondják: „*I’m a Jew.*” („*Zsidó vagyok.*”) Másrészt a hőssé vált zsidó legfontosabb azonosító jele a Dávid-csillag: ezt viseli Dávid és Rebeka minden ruháján, Ben Hur fogathajtó-verseny előtt a lovait biztosító arab szövetségesétől kapja kabalaként. Persze lehetne ez az áldozat-identitás jele is, hiszen felidézi az európai zsidótörvények által előírt kötelezettségeket. Ám a Dávid-csillag nem az áldozat bélyege, hanem annak jele, amiért a szereplő harcol.

Ez a medál pár évvel később, a modernkori Ben Hur, az amerikai filmvásznon újonnan megszülető, új karakter, a zsidó hős nyakláncán lesz ismét látható. Ezt az „újfajta zsidót” egyenesen a tengerből kilépve látjuk először, szinte Vénusz, csak férfiben, szakálla vagy bajsza nincsen, szőke, kék szemű, fedetlen mellkasán hatalmas Dávid-csillag-medál díszeleg, és siet hangosan és jól érthetően kimondani: zsidó vagyok. – Ő Paul Newman mint Ari Ben Canaan az *Exodus* című filmben.⁸⁶ Mintha Ben Hur vagy éppen Mózes egyenesen átlépett volna majd 2000 évet, ismét Izrael földjén vagyunk, az ide betelepülő zsidóság a Holocaust túlélői, a hazát ezúttal a britektől kell felszabadítani, és ezúttal sikerül is.⁸⁷

Amerika zsidóságára és különösen Hollywoodra jelentős hatással volt a cionizmus és az azt képviselő Reuven Dafni, aki Izrael első Los Angeles-i konzuljaként tevékenykedett. A filmstúdiók által készített első, Izraelben játszódó vagy arról szóló filmek azt az álláspontot képviselték, hogy Izrael létrehozása a zsidóság válasza Hitler propagandájára, és a Holocaustot túlélő európai zsidóság megmentésének eszköze. Az USA Izraelt támogató politikájának az olyan filmek is eszközei voltak, mint a *The Search*, amely elsőként kezdte az amerikai közönséget a Holocaust és Izrael állam létrehozása közötti összefüggéssel megismertetni és azt velük elfogadtatni; illetve a *The Juggler* és főleg az *Exodus*.⁸⁸

⁸⁶ Az *Exodus* közel akkora pénzügyi siker lett, mint a *Ben Hur* vagy a *The Ten Commandments*, már az alapjául szolgáló, azonos című regény (Leon Uris, 1958) is bestseller volt Amerikában.

⁸⁷ A korabeli filmkritika az *Exodus* főszereplőjében egyértelműen modernizált bibliai hőst látott. Lester Friedman szerint az *Exodus* közönségsikerének oka, hogy az lényegében egy western: a sivatagban erős és kitartó emberek civilizációt és törvényt teremtenek. Izrael megalapításának történetében az amerikaiak az USA történetét látták viszont. (Moore 211-212.p, Friedman 1982., 82.p)

⁸⁸ Az utóbbi két film jelentőségét az is adta, hogy az amerikai közönség ezekben az alkotásokban láthatta először magát a Szentföldet, Jeruzsálemet, a menekülttáborokat és az épülő kibucokat. (Moore 207-209.p)

Izrael a filmvásznon válasz az *Ivanhoe-ban*, a középkori zsidósággal kapcsolatban megfogalmazottakra: a zsidóság többé már nem egy haza és ország nélküli nép. Az újfajta zsidó hős egy harcos, erős és legfőképpen nem áldozat, mivel semmi módon nem függ nem zsidóktól (tekintve, hogy immár hazája, nyelve, himnusza van).

A hős, harcos zsidó identitás annyiban jelent minőségi változást a korábbiakhoz képest, hogy ezt a fajta zsidót a nem zsidóknak zsidóként kell elfogadnia, ezt sikerül kiharcolnia. Zsidó identitását nem akarja többé az asszimiláció közben elveszteni, és azt sem hagyja, hogy az áldozattá tegye. Áldozattá válása, bár kezdetben még itt is a szégyen forrása, ez azonban többé már nem a zsidóság tagadásához, hanem dühhöz és olykor bosszúszomjhoz vezet.⁸⁹

Az *Exodus* női főszereplője, a keresztény Kitty a *Gentleman's Agreement* Kathy karakterére is válasz: a liberális hölgy a film elején legalábbis passzív antiszemita, nem érti miért fontos Karen és Ari számára a zsidóságuk, miért nem jönnek inkább a liberális Amerikába vele, és felejtik el zsidóságukat. A film során Kitty – és általa a mozinéző – megérti az áldozatból hőssé váló zsidó identitás fontosságát és annak jelentőségét, hogy ezt a folyamatot kell véghezvinni, nem „megszüntetni” a zsidóságot akár társadalmi integráció által, hiszen az végső soron Hitler tervével lenne egyenlő.⁹⁰ A *The Juggler* mellékszereplőjében, az identitásválsággal küzdő főhőst támogató, kibucalapító hölgy harcában már láthatta ezt a folyamatot az amerikai közönség, Kitty az *Exodus* végére külsőleg és belsőleg is hozzá lesz hasonló.⁹¹

Persze elmondhatjuk, hogy az új izraeli hős és Izrael állam képe az amerikai filmben idealizált volt, és jobban megfelelt annak a váagnak és hitnek, amilyenek a Holocaust túlélőit Amerika látni szeretne volna, mint amilyenek a valóságban voltak. (Ha jobban megnézzük, a *The Juggler* és az *Exodus* is azért érzékelteti, hogy a koncentrációs táborok túlélői mindenüket elvesztették, és egyáltalán nem biztos, hogy van kedvük, energiájuk vagy bármilyen indíttatásuk a sivatagban egy működő államot és civilizációt felépíteni, és igen irreális elvárás is ez feléjük pszichés és fizikai

⁸⁹ Amikor az *Exodusban* a fiatal Dov beáll az Irgunhoz – a britek ellen terrorista merényleteket végrehajtó szervezet –, részletesen be kell számolnia auschwitzi Sonderkommandós múltjáról, ami egyrészt tájékoztatja a nézőt bizonyos eseményekről, másrészt megalapozza azt az érzelmi indíttatást, amely egy tizenéves fiút gyilkolásra tesz képesé.

⁹⁰ Az ábrázolás sikerét és hatását az is mutatja, hogy Paul Newman karaktere lényegében szinte a mai napig meghatározza az „izraeli” képét az amerikai társadalomban. Az 1967-es Hat Napos Háború során az izraeli katonaság pontosan úgy viselkedett, ahogy azt az *Exodus* alapján várni lehetett: egyedül (nem zsidó szövetséges nélkül) gyorsan és hatékonyan vitte sikerre háborúját. A korabeli amerikai híradások sorra „valós Arikat” ábrázoló katonák képét közölték az eseményeket illusztrálandó; az amerikaiak számára így az *Exodusban* látottak rövid időn belül ismét hitelessé váltak. (Moore 216-219.p, Erens 220.p)

⁹¹ Erens 216.p

állapotukra nézvést. Mivel azonban mégis megcsinálták, ezért a filmek megragadhatták a lehetőséget, hogy a pusztulás történetét hollywoodi módon sikertörténetre változtassák.)

Összességében Hollywood azt akarta láttatni, amit az amerikai néző gondolni szeretett volna: a Holocaustot túlélő zsidóság olyan néppé vált, amely harcol az elnyomás ellen, és többé már nem attól zsidó, hogy mások annak tartják, hanem mert ezt az identitást választotta magának.

4. Összegzés: Az „áldozat hőse”

Az antiszemitizmus, a II. világháború, a Holocaust és annak következményeként Izrael meg-alapítása egyfajta identitáskrízist okozott a zsidósággal kapcsolatosan az amerikai szórakoztató-ipar alkotóinál, amelynek első tünete a filmek „zsidótlanítása” volt. Igen hamar kiderült azonban, hogy a zsidóságot, mint problémát – amennyiben az – így sem elleplezni, sem megoldani nem lehet. Így aztán a filmekben ábrázolt zsidó karakterek identitásának átértelmezése vált szükségessé.

A Holocaust ismeretében egyértelmű volt, hogy a zsidó áldozatként jelenjen meg a filmvászonon. Az áldozat-identitás lényege a Holocaust-túlélő zsidók estében abban áll, hogy korábbi identitásukat teljes mértékben elvesztették, pontosabban megfosztották őket attól, és most azt újra kell építeniük (aminek nem járható útja zsidóságuk tagadása, éppen hogy saját maguk számára is annak elfogadása és újraértelmezése szükséges). A Holocaustot elszenvedő zsidók az amerikai filmek tanúsága szerint naivak és ártatlanok (az antiszemitizmus ilyen erőteljes pusztítása teljesen váratlanul érte őket), a velük megtörtént eseményeket pedig szégyellik. (Itt fontos emlékeztetnünk arra, hogy amit a filmekben látunk természetesen nem a zsidóság korabeli identitásáról szól, hanem arról, ahogy a korabeli amerikai társadalom akarta látni őket.)

Eközben látunk néhány filmet, amelyekben a Holocaust által nem érintett, a gettót elhagyó, amerikai zsidóság társadalmi helyzetét is megismerhetjük. A második generációs zsidó bevándorlók már az USA-ban születtek, elhagyták a zsidó vallási szokásokat, nem beszélnek már jiddis akcentussal, és nem is csak bizonyos városnegyedekben élnek. Magukat immár teljes mértékben amerikainak tekintik, a családok a középosztály életét élik, amelyben az apa a családfenntartó, az édesanya pedig a családi ügyek elrendezéséért felel. A harmadik generációs gyerekeik zsidó identitása kimerül az ünnepek megtartásában. Ez a zsidó család csak azért nem teljes értékű amerikai, mert jó esélyük van rá, hogy zsidóságukkal egy-egy antiszemita megjegyzés szembesítse őket.

Az amerikai filmek tanúsága szerint tehát a Holocaust ráébreszti arra a zsidóságot (sőt, a nem zsidó társadalmat is), hogy ezt a tulajdonságot nem lehet „levetkőzni”, ha megpróbálják, a környező társadalom rögtön emlékezteti őket arra. Az asszimiláció ily módon lehetetlennek tűnik, a járható út egy újraértelmezett zsidó identitás megteremtése.

Ez az új identitás Izrael államával együtt születik meg: az amerikai filmek bibliai történetek nagyszabású feldolgozásait használja a jelenkor történelmi eseményeinek metaforájaként; vagy éppen sikeres élettörténetekben mutatja meg azt a fajta self-made mant, aki szembeszáll a világgal, hogy az attól kapott negatív megkülönböztető bélyegét a kiválasztottság szimbólumává formálja át. Ez az újfajta zsidó nem attól zsidó többé, hogy annak mondják, hanem mert szabad akaratából azt választja, vagyis az akar lenni.

Az 50-es évek Biblia-feldolgozásai talán az *Exodusban* ábrázolt eseményeket és identitásképet vetítették vissza a múltba – vagy éppen alkották meg a múlt hősi identitásképe alapján a Holocaust-túlélő zsidóság számára az újat. A *Samson and Delilah* rendezője, Cecil B. DeMille megfogalmazásában: *”The lesson has its modern implication in the victory of Jewish faith which brought about the rise of the State of Israel, after the fall of powerful Germany. The picture gives the Jews back their Samson and destroys the coldly cruel idol, Siegfried.”*⁹²

A filmbeli zsidók miután először amerikaiak akartak lenni, de zsidónak bélyegezték őket, most már zsidók akarnak lenni. Úgy tűnik, először teljes erőbedobással zsidónak kell lenniük, míg majd megtanulnak egyszerre amerikainak és zsidónak is lenni.

⁹² [„A lecke modern vonatkozása a zsidó hit győzelmében van, amely Izrael államának megalapításához vezetett, a hatalmas Németország bukása után. A film visszaadja a zsidóknak Sámsonjukat, és lerombolja a kegyetlen Siegfried bálványát.”] Erens 225.p

IV. Zsidók

– A zsidó identitás ábrázolása 1960-tól 1980-ig –

„- *The failure of the country to get behind New York City is anti-Semitism.*
- *Max, the city is terribly run.*
- *I'm not discussing politics or economics. This is foreskin.*
- *Every time some group disagrees with you, it's because of anti-Semitism.*
- *Don't you see the rest of the country looks upon New York as left-wing, Communist, Jewish, homosexual pornographers?*
*I think of us that way sometimes, and I live here.*¹
/Annie Hall, 1977/

Az 1960-as évekre az amerikai politikai és társadalmi életben elég sok körülmény megváltozott, amely a következő 20 évben a filmművészetre is jelentős hatással volt. A Hidegháború során Németország helyett a Szovjetunió vált a kiemelt ellenfélle a külpolitika tekintetében. Belpolitikai szempontból pedig az eddigi „olvasztótégely” kultúrát felváltották a legkülönbözőbb egyenjogúságot követelő, etnikai és kisebbségi büszkeségi mozgalmak, amelyek az egyén egyéni, egyedi tulajdonságainak leplezetlen vállalását szorgalmazták.

Ebben a fejezetben azt fogjuk látni, – amellet, hogy az áldozat-identitás ebben a korszakban is megmarad –, ahogy a zsidó család egyénekre, apákra, anyákra, gyerekekre bomlik fel, mindegyikük saját nézetekkel és érdekekkel rendelkező személyiséggé válik, és a zsidóság mindegyikük esetében más, de jellegzetes tulajdonságként jelenik meg. A korszak zsidó karaktereket bemutató filmjeiben tehát ebben az időszakban elsősorban azok zsidósága a fontos, másodsorban pedig ezen zsidóság mibenlétének újraértelmezése.

¹ [„- *Azért foglalkozik az egész ország New York Cityvel, mert antiszemiták.*

- *Max, de hát ez tényleg egy undorító város.*

- *Akkor mondják azt, hogy piszok van, de ne zsidózzanak.*

- *Nem Max, ez nem ilyen egyszerű, az antiszemizmus nem választja szét a piszkot és az embereket.*

- *De hát nem vérlázító, hogy az ország úgy néz New Yorkra, mint baloldali, pornográf, buzeráns, kommunista zsidók gyülekezetére? Néha még én is így gondolkozom, pedig én itt élek.*”] (ford.: Sipos Áron)

1. A zsidó mint áldozat

„- Lowenthal, you know it is a historical fact, that the Jews are the basis of our misfortune.

- Of course.

- You agree?

- Of course. The Jews and the bicycle riders.

- Bicycle riders? Why the bicycle riders?

- Why the Jews? ”²

/Ship of Fools, 1965/

Az 1960-as évekre az amerikaiak a náci Németországhoz és a Holocausthoz való viszonya többféle hatás következtében megváltozott: a náci bűnösök felkutatása és felelősségre vonása, például 1961-ben a Jeruzsálemben megtartott Eichmann-per, széles média-publicitást kapott az Államokban.³ Eközben azonban az USA és a Szovjetunió között zajlott a Hidegháború, így ez utóbbi, bár a II. világháború ideje alatt még szövetséges volt, mostanra az USA első számú ellenségévé vált. Ezzel egyidejűleg a háború ideje alatti fő ellenség, Németország baráti országgá változott. Ezen érdekek mentén az USA politikai vezetése nem szívesen látott olyan filmeket, amelyek a német népet gonosznak vagy befolyásolhatónak tüntették fel az amerikai közönség szemében.⁴

Mindenek következtében a Holocaust továbbra sem jelenhetett meg a maga valójában a filmvászonon.⁵ Bár a Holocaustról nem, előzményeiről és a következményeiről továbbra is készültek filmek:

² [„- Lowenthal, történelmi tény, hogy a zsidók minden bajunk okai, maga is tudja.

- Természetesen.

- Egyetért?

- Természetesen. A zsidók és a biciklisták.

- Biciklisták? Miért a biciklisták?

- Miért a zsidók?”

(A filmben ez a párbeszéd Lowenthal, a zsidó üzletember és egy antiszemita nézeteket valló német férfi között hangzik el.)

³ 1961-ben az amerikai Capital Cities Broadcasting Corporation (mai jogutódja az ABC televízió társaság) engedélyt kapott a tárgyalás teljes egészében történő rögzítésére, a felvételeik megvágott, de mégis jelentős részét a tárgyalással egy időben levetítették a televízióban. (A felvételek digitalizált változatban teljes hosszában megtekinthetők a United States Holocaust Memorial Museum honlapján, a Steven Spielberg Film and Video Archive aloldalon; www.ushmm.org; valamint a YouTube csatornán.)

⁴ Doneson 133.p

⁵ Torchin 134.p

Doneson például negatívan ítéli meg a *Julia* c. filmet, mert abban tudatosan összemossák a fasiszmus zsidó és más politikai áldozatait, azt érzékeltetve a nézővel, hogy egyforma súllyal és módon szenvedték el a II. világháborút.

- a náci bűnösök felett érvényesülő ítéletről,

(*Judgment at Nuremberg – Ítélet Nürnbergben*, 1961, *Operation Eichmann*, 1961, *Marathon Man – Maraton életre-halálra*, 1976, *The Boys from Brazil – A brazíliai fiúk*, 1978)

- a 30-as évekbeli európai antiszemitizmusról,

(*Ship of Fools – Bolondok hajója*, 1965, *Cabaret – Kabaré*, 1972, *Julia*, 1977)

- és egy-egy film Amerikában élő Holocaust-túlélőről és a II. világháború utáni amerikai antiszemitizmusról

(*A Majority of One*, 1961, *The Pawnbroker – A zálogos*, 1964).

Ezeket a filmeket vizsgálva továbbra sem feledkezhethetünk meg arról, ami minden amerikai Holocaust-filmre igaz: „*In reaching vast international audiences, these work have imported distinctively American visions of the Holocaust and its significance to other countries, including those where it took place.*”⁶ Shandler számára ez a jellegzetesen amerikai látásmód vagy cenzúrázott,⁷ vagy túlzottan szentimentális ábrázolásmódot jelent.

Ennek keretei között a filmekben a zsidóság továbbra is mint az antiszemitizmus és a II. világháború eseményeinek áldozata tűnik fel.

A náci bűnösök elfogásáról és elítéléséről vagy meggyilkolásáról szóló filmekben aránylag kisebb jelentőséggel szerepelnek zsidó karakterek, mivel a filmek elsősorban a Holocausttal kapcsolatos erkölcsi kérdéseket taglalják: vagy arra próbálnak magyarázatot találni az amerikai nézők számára, hogyan és mi történt pontosan a II. világháború előtt és alatt Németországban, vagy megnyugtatni mindenkit afelől, hogy bűn nem marad megtorlatlanul. Éppen ezért a felbukkanó zsidó karakterek nem saját jogukon, hanem a nácik mellett, azok ellenpontjaként szerepelnek a filmekben, identitásukat ez az ellenség határozza meg.

Akárcsak a *The Diary of Anne Frank*, ez a film is megpróbálja a szenvedést inkább totális történelmi keretbe illeszteni, mint konkrétan a zsidóságról szólni (ami Doneson szerint a koncentrációs táborok valóságának későbbi ismeretében helytelen eljárás). (Doneson 133.p)

⁶ [„Azáltal, hogy széles nemzetközi közönséget értek el, ezek a munkák a Holocaustot és annak más országokra – beleértve azokat, ahol az megtörtént – vonatkozó jelentőségét jellegzetesen amerikai ábrázolásmóddal terjesztették.”] (Hoberman – Shandler 259-260.p)

⁷ A nürnbergi per fentebb említett televíziós közvetítéséből kivágták a mérges gázzal szóló részeket, mert a tévétársaság fő szponzora, az American Oil Company nem járult hozzá ezek említéséhez. (Hoberman – Shandler 260.p) (Erre a lentebb említésre kerülő, *The Front* c. filmben konkrét utalást láthatunk.)

Az *Ítélet Nürnbergben* a náci Németországban a náci törvényeknek érvényt hozó bírák peréről szól,⁸ az *Operation Eichmann* megpróbálja Eichmann különös kegyetlenségét, érzéketlenségét,⁹ kimódolt menekülését és rejtőzködését, és persze a Moszad általi elfogását bemutatni. Zsidó szereplők mindkét filmben a fasizmus áldozataiként jelennek meg: a nürnbergi perről szóló filmben tanúként jelenik meg egy zsidó hölgy, az Eichmann-ról szóló elején pedig koncentrációs táborokban látunk zsidókat, de lényegében arctalan áldozat-tömegnek tűnnek fel. Ezeknek a zsidó karaktereknek a félelem szinte az egyetlen látható érzelmük, gondolatuk, jellemzőjük.

Mindkét filmben láthatóak a koncentrációs táborok felszabadításakor, az amerikai hadsereg által készített filmfelvételek. Az amerikai nézők számára ezek a Holocaust fontos, és legfeljebb egy-egy tévéműsorból ismert dokumentumai.¹⁰ Az eredeti felvételek jogosan támasztják alá ezen filmek történetét, mivel azok valós eseményeket dolgoznak fel.

A *Maraton életre-halálra* és *A braziliai fiúk* fiktív történeten alapszik,¹¹ ennek megfelelően a zsidó szereplők karaktere is összetettebb. A *Maraton* főszereplőjéről, Thomas Babington „Babe” Levyről (Dustin Hoffman) azonban egyértelműen kimondva nem tudjuk meg, hogy zsidó. Erre leginkább nevéből, a testvére foglalkozásáról (akinek révén belekeveredik a náci orvos elfogásának ügyébe),¹² és még esetleg az apja halálának körülményeiből lehet következtetni.¹³ *A braziliai*

⁸ A film lényegében a német nép kollektív bűnösségének elvét, és a szabad akarat és egyéni ítélőképesség létezésének filozófiai kérdését feszegeti a vád és a védelem beszédein keresztül, elég általános érvényű vitát folytat le az egyéni és kollektív felelősség kérdéskörében, és egyben próbálja megértetni a német társadalom, végül pedig a vád (vagyis a világ) döntési helyzetét a nézővel.

A film a tárgyalás amerikai bírójának szempontjából mondja el az eseményeket, aki maga is igyekszik megérteni, pl. vendéglátóin keresztül a német embereket, sőt a vádlottakat is. Eközben a film elég erőteljesen sugallja a nézőnek, hogy a koncentrációs táborok valóságáról a német politikai vezetés csak igen szűk köre tudott, a széles értelemben vett társadalom biztosan nem. Természetesen itt nem célunk megítélni ennek az állításnak az igazságtartalmát, az amerikai filmgyártás szempontjából csak azt láthatjuk, hogy itt elképzelhetően inkább a film készítési idejének amerikai érdekei érvényesültek. (A filmbeli amerikai bírót az egyik szereplő figyelmezteti is arra a tényre, hogy a kommunistákkal szemben az USA-nak szüksége van a német nép barátságára.)

⁹ A film leplezetlenül tárja a néző elé Eichmann különös kegyetlenségét és végletes elkötelezettségét (látunk pl. egy jelenetet a náci vezérkar tagjai között, akik a végső megoldás ötletével kapcsolatban azon kezdenek problémázni, hogy ha magát a gyilkolást könnyen megoldják is, mit fognak csinálni ennyi holttesttel; erkölcsi kérdés fel sem merül); ugyanakkor semmilyen módon nem törekszik annak megértésére, hogy ő maga vagy a többi német miért lett ilyen. A filmben Eichmann jelleme és felfogása a II. világháború után elfogásáig, sőt azután sem változik.

¹⁰ A felvételeknek az is különös jelentősége ad, hogy mindkét film felveti a mindenki számára nyilvánvaló bizonyításának nehézségét. Ha nincsenek tanúk, szinte lehetetlen még egy olyan esemény létezését is bizonyítani, mint a Holocaust. Az *Ítélet Nürnbergben* bírója éppúgy szembesül ezzel a jelenséggel, mint az *Operation Eichmann* Moszad-ügynökei. Az utóbbi filmben egy alkalommal azért hagyják szökni a náci, mert ha egy hotelszobában megölnék, még azt sem tudnák bizonyítani, hogy ő valóban Eichmann volt.

¹¹ A *Maraton életre-halálra* William Goldman 1974-es, *A braziliai fiúk* Ira Levin 1976-os azonos című regényének feldolgozása.

¹² A film szerint Babe bátyja a The Division („Az ügyosztály”) nevű szervezet beépített ügynöke, amely elnevezés valószínűleg a Moszadra („Intézmény”) utal.

fiúk idős, Holocaust-túlélő professzora, Ezra Lieberman (Laurence Olivier) viszont éppen szívósan kitartó náci-vadászként híresült el. Mindketten a hős zsidó jellegzetességeit mutatják: nem félnek többé, ezáltal ők vannak helyzeti előnyben a náci felett, és a filmek befejező jeleneteiben az egykori áldozat zsidó kisember végre erkölcsi¹⁴ és fizikai győzelmet arat a rettegett, magas, jóvágású náci übermensch felett.¹⁵

A zsidó identitás ábrázolása szempontjából azonban mindegyik fenti filmben a zsidó karakterek még akkor is áldozatként jelennek meg, ha hősnek látszanak. Hőssé a náci mellett, azok tükrében válnak, ahogy zsidó identitásukat is az antiszemita jelenlét határozza meg.



Laurence Olivier a náci-vadász zsidó professzor (balra) és a bujkáló náci „Fehér Angyal” (jobbra) szerepében *A braziliai fiúk* és a *Maraton életre-halálra* c. filmben

Az *Operation Eichmann*-ban az Eichmannt üldöző izraeli ügynökök és a Moszadnál őt feljelentő zsidók¹⁶ többször összevitákoznak azon, hogy egyszerűen lelőhetik-e a leleplezett nácit. Az ügynökök egyik része szerint erre 6 millió zsidó halála jogosítja fel őket, és maga Eichmann is ezért könyörög; a vezető ügynök azonban ragaszkodik a perhez, hogy a nácit az egész világ előtt ítéljék el. Azt akarja, hogy a világ tőle magától, mint nácitól tudja meg, hogy a fasiszták mit kö-

¹³ A neves professzort a McCarthy-korszak alatti kommunistaüldözés igazságtalanul meghurcolta, aminek következtében öngyilkosságot követett el. Babe PhD dolgozatát apja neve tisztázásának akarja szentelni.

¹⁴ A *Maraton* végén Babe nem veszi el a nácitól a felkínált gyémántokat, *A braziliai fiúkban* pedig Mengele (Gregory Peck) képtelen elfogadni náci társai döntését, és egyedül akarja befejezni tervét, így mindkét náci végül kapzsisága, pökhendisége és nagyravágása következtében, lényegében balesetben hal meg; Babe és Ezra tehát fizikailag nem tesz velük semmit, pusztán az erkölcsi fölény miatt győzedelmeskednek.

¹⁵ Érdekes, hogy a *Maraton életre-halálra* c. filmben a rettegett náci „Fehér Angyal” és *A braziliai fiúkban* a náci-vadász zsidó professzort ugyanaz a Laurence Olivier alakítja, aki egyébként a lentebb említésre kerülő *The Jazz Singer* 1980-as változatában a főszereplő fiú atyját; így ebben az időszakban kétszer zsidó, egyszer náci szerepben látható filmben.

¹⁶ Eichmann ügyanúgy bukik le, mint a *Maraton életre-halálra* náci orvosa: hogy pénzt szerezzen, kénytelen zsidóktól származó aranyat és ékszereket eladni egy ékszerésznél, aki történetesen – a karjára tetovált számból ítélve – Holocaust-túlélő.

vettek el. *A braziliai fiúk* cselekménye abból indul el, hogy fiatal, tehát nem Holocaust-túlélő zsidó fiúk egy csoportja Mengele nyomára bukkan Paraguayban, kutatásukkal végig az általuk nagyra becsült professzornak akarnak a náci-vadászatban segíteni. A zsidó karakterek tehát nem a „bosszúálló hős”, hanem a „nácik áldozata” identitáshoz ragaszkodnak, ennek létjogosultságát kívánják a világ nyilvánossága előtt bizonyítani.

A zsidó identitás ábrázolása tekintetében a *Maraton életre-halálra* legmeggrázóbb jelenetei a Holocaust-túlélők pár perces megjelenései. A film cselekményét a náci orvos egyik gyémántfutárjának halála indítja el: a férfi autóbalesetben hal meg, miután lezsidózott egy másik sofőrt, aki idős Holocaust-túlélő lévén ezt nem hagyja annyiban, és addig üldözi a másik autóst, amíg mindketten halálos balesetet nem szenvednek.¹⁷ Az eredeti regény alapötletét az a kép adta, hogy egy náci bűnösnek a világ legnagyobb zsidó városába (New Yorkba) kell jönnie.¹⁸ A filmben központi jelenet a „Fehér Angyal” látogatása a zsidó gyémántkereskedők utcájában, ahol két idős Holocaust-túlélő is felismeri. Bár ennek ellenére az orvos sértetlenül távozni tud, az idős zsidók kétségbeesett kiabálása a rövid jelenetben többet elmond a Holocaustról, mint a fenti két film dokumentumjelenetei.

Amennyiben tehát a zsidó identitás legfőbb meghatározója a Holocaust, ez az identitás továbbra is áldozat-identitás marad. Ebben a korszakban ennek példája a *The Pawnbroker* c. film. A Holocaust-túlélő, idősödő zálogház-tulajdonost a film egyik szereplője „élőhalottnak” nevezi, és a férfi valóban az: rutinok által működtetett egyhangú mindennapjaiban a legtöbb erőfeszítést arra áldozza, hogy a környezetében élők és társaságát keresők felé semmilyen érzelmet, a kötődés leg-halványabb jelét se mutassa. A zálogosról megtudjuk, hogy Európában egyetemi professzor volt, Auschwitzban az egész családját elveszítette, és azóta az amerikai nagyváros legrosszabb negyedében működtetett zálogházban magát élve eltemetve él. A múlt folyamatosan kísérti, de azzal sem szembenézni nem képes, sem feldolgozni nem tudja. Identitását lényegében elvesztette, zsidóként tekint magára, de ez az identitást neki csak fájdalmat és szenvedést hozott, zsidósága felé öngyűlölettel fordul, mert – a korábbi filmekhez hasonlóan – meghatározó számára az afelett érzett lelkiismeret-furdalás és szégyen, hogy nem tudta a családját megmenteni. Ő maga azt hiszi, hogy már semmilyen érzelemre nem képes, valójában mélyen elnyomott düh munkál benne, ame-

¹⁷ Ez a jelenet valójában rögtön a film elején megelőlegezi annak végét: a zsidó már ekkor nem hagyja futni a náci (még a saját élete kockáztatása árán sem).

¹⁸ lásd: Richard Andersen: *William Goldman* (Twayne Publishers, 1979, 94.p)

lyet sem agresszióba, sem szeretetbe vagy (önmagának való) megbocsátásba nem sikerül átformálni még a környezet (a fekete maffia, a spanyol segédje és a társaságát kereső özvegyasszony) figyelmével és törődésével sem.¹⁹

A zálogos gyűlölettel viseltetik zsidósága mint olyan tulajdonsága felé, amelyet nem maga választott, lényegében azt sem tudja, mit jelent, de ez kivételes kegyetlenség áldozatává tette, minden érthető ok és magyarázat nélkül.

Az 1960-80 között készült, az antiszemitizmus témájával (is) foglalkozó filmek zsidó szereplői ez utóbbi értetlenséget tudhatják magukénak, miközben persze a következményekkel még nincsenek tisztában, lévén, hogy ezek a filmek a 30-as évek Európájában játszódnak.

A *Bolondok hajója*, a *Kabaré* és a *Julia* ezáltal térben és időben egyaránt eltávolítja az antiszemitizmus jelenségét a kortárs amerikai társadalomtól. Mindhárom film bemutatja a nácizmus hatalomra jutásának idejét és hatását a német társadalomra, de mint a távoli régmúlt sajnálatos eseményét. A filmekben látható zsidó karakterek zsidósága csak a nácizmus mellett emelkedik jelentőssé, de akkor is csak annyira, hogy áldozattá váljanak. A *Bolondok hajójának* zsidó üzletemberre,²⁰ a *Kabaré* gazdag zsidó lánya és annak udvarlója²¹ és a barátnője kedvéért a náci Németországba bemenéskedő amerikai zsidó nő a *Juliában*²² egyaránt meglehetősen naivak, érzik ugyan, hogy bizonyos folyamatok nem jó irányba haladnak, de sejtelmük sincs róla, mennyire. Ennek

¹⁹ A mogorva öregember még azzal együtt is általános megbecsülésnek örvend, hogy a zálogház legtöbb rendszeres látogatója (nagy részük a férfi társaságáért járna inkább oda, mint a tárgyaiért kapott 1-2 dollárért) nem tudja, milyen múlt áll a férfi mögött. Annak ellenére, hogy tudják, a zálogos zsidó, mégis a fekete bandák (lopott árut behozó) tagjai érdeklődéssel kérdezősködnék a kezére tetovált számok jelentéséről.

²⁰ A *Bolondok hajója* egy német óceánjáró hajó fedélzetén eltöltött kb. 3 hetes út eseményeit meséli el, amelynek során csak a zsidó üzletember és egy törpe a hajó utasai közül az a két német, aki nem ülhet a kapitány asztalánál (miközben ott még egy idős házaspár kutyája is helyet kap). A zsidó férfi ráadásul – helyszűke miatt – a hajó legghangosabb antiszemitájával kell, hogy egy kabinon osztozzon.

(A film Katherine Anne Porter 1962-ben kiadott, azonos című regényén alapszik.)

²¹ A *Kabaré* történetének egyik mellékszála a főszereplők ügyes manipulációja, amivel két, angolt tanuló tanítványukat összeboronálják: egy köztisztelőben álló, igen gazdag zsidó üzletember lányát egy nem zsidó, selyemfiúnak látszani igyekvő ifjúval. Utóbbi először érdekből, majd valódi érzelmektől indítva udvarol a lánynak, aki azonban nem akar a 30-as évek Németországában egy nem zsidóhoz hozzámenni. A fiú ekkor felfedi valódi személyiségét és eredeti zsidó származását (amely „nélkül” próbált éppen Berlinben új életet kezdeni).

Bizonyos szempontból ez a film a 70-es évek amerikai valóságának tipikus JAP és második generációs zsidó férfi-sztereotípiáját jeleníti meg a 30-as évek Németországában. Ugyanakkor persze, ha ez a pár akár a 30-as, akár a 70-es évek Amerikájában élne, zsidó származásuk nem lenne probléma, míg ebbe a történetbe helyezve az egészen mást jelent.

²² A Lillian Hellman részben valós, saját visszaemlékezésein alapuló történetében az amerikai zsidó írónőt megkéri barátnője, hogy a náci Berlinen keresztül utazzon Oroszországba, egy nagyobb pénzösszeget csempészve magával, amelyből az ellenálló Julia (Vanessa Redgrave) politikai elítélteket és zsidókat szándékozik megmenteni. A küldetést Lilly (Jane Fonda) számára zsidó származása teszi különösen kockázatosá.

megfelelően minden különösebb ellenállás nélkül tűrik a sorsukat, szinte már elnézést kérve azért, hogy zsidók, elfogadják, és mintegy természetes dologként veszik tudomásul a megkülönböztetést, áldozat mivoltukat.



Az óceánjáró hajón csak a zsidó üzletember és a törpe az a két német, akik nem ülhetnek a kapitány asztalához (*Bolondok hajója*)

A *Bolondok hajója* üzletembere egyenesen azt hangoztatja, hogy mindez már 2000 éve így van, volt idejük megszokni a megkülönböztetést. Ő maga teljes mértékig németnek tartja magát, mivel már a nagyapja is ebben az országban született, büszkén mutatja asztaltársának az I. világháborúban szerzett kitüntetését, és fejtegeti azt a meggyőződését – a másik felvetésére, hogy mit nem vesz észre azon, hogy Hitlert éppen most jutott a nép akaratával hatalomra –, miszerint a német zsidók olyan sokat tettek Németországért, hogy őket ez a nép meg fogja védeni. Egy millió német zsidót, véleménye szerint, amúgy is lehetetlen eltüntetni. Eközben ugyanebben a filmben azt is láthatjuk (és láthatná a filmbeli zsidó is), hogy az antiszemita nézeteket hangoztató férfival és annak ilyen indíttatású cselekedeteivel,²³ bár a többi német látványosan nem ért egyet, mégsem tesznek semmit sem, még csak szót sem emelnek ellene.²⁴ A *Kabaré* német szereplői ugyanígy viselkednek: láthatóan borzadállyal, de mégis minden ellenállás nélkül nézik végig nácik hata-

²³ Később újabb férfit ültetnek el a kapitány asztalától, csak mert annak egyébként elvált felesége zsidó. (Mint kiderül, a válás oka éppen az asszony zsidósága volt, akit férje barátai és családja tanácsára hagyott el, de ezt a döntését valójában nem tudja feldolgozni, így ebben a közegben kiáll ex-felesége mellett.)

²⁴ A más nemzetiségű, pl. amerikai vagy spanyol utasok ezt a problémát német belügynek tekintik, és lényegében nem foglalkoznak vele.

lomra jutását.²⁵ Végso soron a *Julia* zsidó főszereplőnjét sem érdekli a politika, nem ilyen indítatásból, pusztán barátnője iránti szeretetből vállalja a kockázatos utat.

A politikai kérdéseket teljes mértékig hanyagolja, a toleranciát és elfogadást általános erkölcsi kíváncsisággal állítja be az *A Majority of One* c. film. Ez a film már készítésének korában és Amerikában játszódik, a problémát azonban egy – talán mégis elidegenítő – csavarral fogja meg: a sajátos (és egyébként bájos) történetben egy özvegyen marad, idős zsidó asszony (Rosalind Russell), miután veje Japánban diplomata-állást kap, elkíséri oda lánya családját, és ott szerelmi afférba kerül egy japán üzletemberrel. Ebben a filmben tehát az „idegen” az a Japán, amelynek hadserege egyébként az asszony katona fiának haláláért felelős, és a rasszista megnyilvánulásokat éppen a zsidó barátok és rokonok engedik meg maguknak az ázsiaiakkal szemben. A film egyenlő bánásmódra és megítélésre nevelő szándéka talán túl átlátszó ily módon, de még is így is közelebb hozza a problémát a korabeli amerikai társadalomhoz, mint a fent említett filmek.

A filmben egyébként egy tipikus zsidó anyukát ismerhetünk meg, aki mindent megtesz a gyermekeiért, sok eseménnyel és sok szenvedéssel tarkított múltja van,²⁶ de azt képes feldolgozni és együtt élni vele.²⁷ A családja múltja miatt számtalan sérelme és előítélete van, de megpróbál változni és nem fél új dolgokat, új gondolatokat kipróbálni. Gyakorlatilag minden helyzetben feltalálja magát, és szinte mindenhez tud alkalmazkodni, mindenféle emberrel képes kommunikálni és minden problémát megold (mellékesen több nemzetközi diplomáciai kérdést is elrendez), és bár néha tehernek tűnik, végül mindig kiderül, hogy a család szinte tehetetlen lenne nélküle. A zsidó asszony asszociációs képessége lenyűgöző látványossággal hidal át mindenféle kulturális különbséget (pillanatok alatt megfelelteti például a japán és a zsidó ünnepeket és a zen buddhizmus egyes fogalmait jiddis kifejezésekkel).

Az *A Majority of One* a főszereplő okán akár a következő fejezet filmjei közé is kerülhetett volna, azonban a film határozottan a megkülönböztetés ellen szóló tanmese. Ebben a filmben a főszereplő, bár itt már nem náciokról van szó, mégis másokhoz képest és nem saját jogán zsidó, szemben a következőkben tárgyalt filmek zsidó karaktereivel.

²⁵ A filmben sem a német, sem a más nemzetiségű szereplők az ellenállás legkisebb jelét sem mutatják, a film mégis erőteljesen sugallja a náci eszmékkel szembeni ellenérzéseiket.

²⁶ A japán férfinak elmesélt családtörténetből kiderül, hogy a hölgy szülei orosz bevándorlók voltak, akik kisbaba-ként hozták őt magukkal.

²⁷ Bár a férje haláláig tartotta a kóser konyhát, immár úgy ítéli meg, hogy modernebben kell élnie, vagyis ha a veje úgy szereti, kaphat tejes kávé egy húsos ebéd után. A „modernizálás” ezen gondolatát egy jelenettel később az anya politikai felfogására – és személyes érzelmeire is – kivetíti: bár azt hiszi, a fia halála miatt sosem fog megbocsátani a japánoknak és a németeknek, mégis úgy dönt, hogy lányával tart Japánba, hiszen a múlt ezen részének a jelen eseményeihez már nincs köze. Arra a meglátásra jut, hogy ehhez az új világhoz neki kell alkalmazkodnia.

2. A zsidó mint zsidó

*„Everyone wasn't lucky enough
to be born a Jew, you know.”²⁸
/Portnoy's Complaint, 1972/*

Az 1960-as évek az USA társadalmában maga mögött hagyta a II. világháború és a McCarthy-korszak okozta rettegést, és az elfojtás alól felszabaduló, jelentős erővel próbálta kifejezni szabadság- és egyenlőség-vágyát. A hippy-mozgalmak fiataljai nem féltek szembeszegülni az állammal, Martin Luther King egyenjogúságot hirdető mozgalma számtalan támogatóra talált, a legkülönbözőbb közösségek, például feministák, homoszexuálisok vállalták fel szabadon identitásukat és fejezték ki a véleményüket. Ebben a környezetben Amerika olvasztótégely-mivoltának hangsúlyozását felváltották a kisebbségi büszkeségi mozgalmak.²⁹ A zsidó származás vagy éppen a zsidó vallásgyakorlás okán már nem kellett az antiszemitizmustól félni, sőt esetenként szinte már előnynek számított, ha az ember effajta „különlegességgel” rukkolhatott elő.³⁰ A szórakoztatóipar zsidó stand-up komikusai vagy éppen a színészek, filmrendezők többé nem titkolták zsidóságukat, nem feltétlenül változtattak nevet, és például Barbra Streisand már nem plasztikáztatta az orrát, ahogy éppen az a Fanny Brice tette, akinek szerepében sikert aratott.³¹ Streisand megjelenése Bial szerint fontos fordulat, szerinte ő már nem egyszerűen csak zsidónak néz ki, hanem zsidóként is viselkedik.³² Danielle Berrin a 60-70-es évek zsidó öntudatának feléledését jelentős részben Streisandhoz és (állítólag énekhangja megőrzése érdekében) változatlanul hagyott orrához köti.³³ Hoberman szerint ezen évtizedek „zsidó újhulláma” a művészet minden területén jelentkezett, például az irodalomban, a humorban szintén ismét megjelentek és népszerűvé váltak a zsidó témák és szereplők.³⁴

²⁸ [„Tudjátok, nem mindenki lehet olyan szerencsés, hogy zsidónak születik.”]

²⁹ Bial 27.p

³⁰ Hoberman – Shandler 205.p, Erens 256.p és Doneson 133.p

³¹ Barbra Streisand a *Funny Girl* (1968) és a *Funny Lady* (1975) c. életrajzi filmekben alakította Fanny Brice-t. (Berrin 168-173.p)

³² „acting Jewish” Bial 95.p

³³ Berrin 168-173.p

³⁴ Hoberman – Shandler 220.p

Berrin vélekedése szerint a zsidó színészek maguk harcolták ki a zsidósághoz való jogot a filmvásznon, lévén – elsősorban a hölgyekre gondol itt – maguk is olyan okosak, erősek, céltudatosak és nem utolsó sorban szexik voltak, mint az általuk megformált karakterek.³⁵

A Streisanddal kapcsolatban fent idézett szerzők két férfi színész, alkotó megjelenésével is tár-
sítják a vállaltan zsidó karakterek fellépését a filmvásznon, ők Dustin Hoffman és Woody Allen.³⁶ A Hoffman által megjelenített legtöbb karaktert (különösen ebben az időszakban) akkor is zsidónak könyveli el az amerikai filmelmélet és filmtörténetírás, ha erre magában a filmben nincs utalás. Lényegében ez történik a *Maraton életre-halálra* esetében is, de a leggyakrabban idézett példa a színész első filmje,³⁷ a *The Graduate* (*Diploma előtt*, 1967).³⁸ Ezt a filmet a továbbiakban nem tárgyaljuk, mert a filmben semmilyen kézzelfogható utalás nincs arra, hogy a főszereplő zsidó. Ugyanez a helyzet Woody Allen számos filmjével (különösen a korai alkotásaival), figuráját a mindenkor néző zsidónak tekinti – Bartov szerint például Allen magáról a zsidó identitásról szól, mivel karaktere lényegében és egyértelműen zsidó³⁹ – ugyanakkor csak néhány filmjében ábrázolja saját magát egyértelműen zsidóként. Ezért a következőben nem esik szó például a *Take the Money and Run* (*Fogd a pénzt és fuss!*, 1969), a *Play It Again, Sam* (*Játszd újra Sam!*, 1972), a *Manhattan* (1979) vagy a *Stardust Memories* (*Csillagporos emlékek*, 1980) című filmről. Ugyan a felsorolt filmek többségében találhatunk kisebb utalásokat arra, hogy Allen karaktere zsidó származású (a *Csillagporos emlékekben* például említik, hogy a főhős gyerekkorában héber-iskolába járt), de a filmek központi problémájához a zsidó származásnak nincs köze (a *Csillagporos emlékek* például alkotói válságáról és a munkásságának lehetséges átértelmezéséről szól).

Mindezt azért is fontos hangsúlyoznunk, mert az olyan szerzők, mint például Hoberman és Shandler vagy a *Bigger Than Life* kiállítás szerkesztői, illetve Patricia Erens gyakorlatilag zsidó filmnek tartanak minden olyan alkotást, amelynek például Streisand, Hoffman, Allen és Mel Brooks a főszereplői, mert szerintük ezek az előadók „karakterükben zsidók”. Ez alatt azt értik, amit Bial „*acting Jewish-nak*” nevez, vagyis egyfajta „zsidó viselkedésmódnak”.⁴⁰ Erens szerint

³⁵ Berrin 172.p

³⁶ Hoberman – Shandler 198.p

³⁷ Hoberman – Shandler 223.p

³⁸ Hoffmant rögtön ezért a munkájáért a legjobb férfi alakítás Oscar-díjára jelölték, míg Streisand szintén az első szerepéért, a *Funny Girl* Fanny Brice-éért meg is kapta a legjobb női alakítás Oscar-díját.

³⁹ Bartov 224.p

⁴⁰ Erens például Allen zsidóságát a filmjein belül szinte globálisnak tételezi, amikor pl. a *Csillagporos emlékekben* látható filmfesztivál teljes közönségét, azaz több száz intellektuelt is zsidónak feltételez (a filmben erre nincs semmi-

például zsidóként lehet azonosítani azt a fajta neurotikus viselkedést, amellyel Allen introvertált, míg Brooks extrovertált módon viseltetik.⁴¹ Így nem szükséges például a *The Producers* (*Prodúcerek*, 1967) címszereplőinek zsidóságát jelezni, hiszen az személyiségük része.⁴² Véleményét Bial is osztja, szerinte a zsidó színész, mivel zsidóságának személyiségjellemzőit magával viszi a szerepeibe, csak zsidó karaktert alakíthat.⁴³ Ez már csak a felsorolt alkotók munkásságát nézve sem feltétlenül igaz, de még ha elfogadnánk is annak, akkor is számos film esetében egyszerűen történet és a mondanivaló szempontjából nem lényeges elem, hogy a főszereplő karakter zsidó-e. A mi szempontunkból tehát a zsidó identitásábrázolás tekintetében ezeknek a filmeknek nincs jelentősége.

Valamint továbbra is azon az állásponton vagyunk, hogy nem célszerű (sőt remélhetőleg tudományosan nem is lehetséges) adott etnikai, világnézeti vagy vallási jellemzőhöz személyiségjegyeket, pszichés jellemzőket társítani, és így például „zsidó gondolkodásmódról” vagy „zsidó viselkedésről” beszélni. Persze az itt tárgyalt filmek éppen ilyen zsidó sztereotípiákat jelenítenek meg, ez a művészi kifejezés, a társadalomábrázolás vagy éppen dramaturgiai hatás eszköze lehet. A művészet megengedheti ezt magának, mivel éppen az egyediben akarja az általánosat megmutatni, ha ez nem így lenne, akkor Streisand rút kiskacsból hatyúvá alakulása vagy Allen neurózisa igen szűk közönséget vonzana, és nem lenne népszerű például csúnya katolikus lányok és szorongásos protestáns férfiak körében is.

Az amerikaiak zsidóság esetében az európai Holocaust eseményeinek megismerése és Izrael állam megalapítása hatására már korábban elkezdődött a folyamat, amely végül a 60-as évek más,

lyen célzás). Így szerinte a film – mivel a fesztivál közönsége értelmetlen, lényegtelen és sznob kérdésekkel bombázza a filmjei vetítése után ott megjelenő filmrendezőt – meglehetősen kritikával ábrázolja a kortárs amerikai zsidó értelmiséget. (Erens 371.p)

⁴¹ Erens 266.p

⁴² Erens 268.p

⁴³ „... includes little information to call attention to Felix's Jewishness. However, since Felix serves as a prototype for the Woody persona, a few comments are essential.” [„...kevés információt tartalmaz, amellyel Felix zsidóságára hívna fel a figyelmet. Azonban mivel Felix a Woody-személyiség egyfajta prototípusaként jelenik meg, néhány következtetés elkerülhetetlen.”] – írja például Erens a *Játszd újra Sam!* c. Woody Allen filmmel kapcsolatban. (Erens 309.p)

Ugyanerről a karakterről Bial így vélekedik: „For the audience similar with this archetype, Allan Felix does not need to explicitly label himself as Jewish; in fact he is never explicitly labeled at all. This persona is already recognizable as a mode of acting Jewish.” [„Annak a közönségnek, akik ismerik ezt az archetípust, Allan Felixnek nem kell kifejezetten zsidóként megjelölnie önmagát, valójában egyáltalán nem kell magát megjelölnie. Ez a személyiség így is zsidó megnyilvánulásként azonosítható.”]

hasonló mozgalmi közé ékelődve a zsidó identitás büszke vállalását eredményezte.⁴⁴ Az 1960-80 közötti időszak filmjeiben a zsidó szereplők már nem bevándorlók, nincsenek eltüntetve, letagadva, de nem is átlagemberek vagy hősök; hanem zsidók. Ráadásul önálló zsidó személyek: a filmekben már nem a család a főszereplő, sokszor meg sem jelenik, fontosabb a személy. Ez a személy ugyanakkor nem feltétlenül „kiváltságos”, jelentős vagy híres ember, csak egy ember, akinek nem mellékes tulajdonsága, hogy zsidó. Pontosabban bizonyos jellemzői zsidóságához társítottak.

Ezzel tehát egyfajta sztereotípiát tér vissza a vászonra, de teljesen más formában, mint a II. világháború előtti gettódrámákban. A zsidó nők és a zsidó férfiak a gettódrámákban látható bevándorló zsidók unokái, a harmadik generáció. A játékfilmek zsidó bevándorlói számára a zsidó identitás, a hagyomány még komoly jelentőséggel bírt, a már Amerikában született második generációs gyerekek elsősorban amerikaivá akartak válni. Az eközben Hollywoodra is hatással lévő antiszemitizmus hatására a filmekből átmenetileg eltűntek a zsidó karakterek, most azonban, éppen az előző évekre válaszként, a harmadik generáció megerősödött zsidó identitással tér vissza. A szüleik generációjának még zsidóságuk tagadásának árán sem sikerült amerikaivá válni; így gyerekek most nem csak mernek, egyenesen akarnak is zsidók lenni.

2.1 Zsidó nők

*„All I want is a big house, nice clothes,
two closets, a live-in maid and a professional man for husband”⁴⁵
/Private Benjamin, 1980/*

Az egyik jellegzetes zsidó női sztereotípiát már korábban megjelenítette az amerikai filmgyártás, a *Marjorie Morningstar* főszereplőjében. A Jewish American Princess (JAP, „amerikai, zsidó hercegnőcske”) ebben az időszakban szinte eluralta a mozivásznat, főleg miután kiegészült egy másik jellegzetes sztereotípiával a Jewish Ugly Ducklinggal (JUD, „rút, zsidó kiskacsalány”).

⁴⁴ Hoberman – Shandler 224.p

⁴⁵ [„Nem akarok én mást, csak egy nagy házat, szép ruhákat, két vécét, egy bentlakó házvezetőnőt és egy diplomás férjet.”] (ford.: Liszkai Szilvia)

Az ilyen főszereplőkkel bíró filmek részben arról szólnak, hogyan alakul át az egyik típus a másikba, másrészt ezen hölgyek nem zsidó férfiakkal, White Anglo-Saxon Protestant-okkal (WASP, „fehér, angolszász protestáns”) való kapcsolatáról.

Ezeket a folyamatokat figyelhetjük meg a *Funny Girl* (1968), a *Goodbye, Columbus* (1969), a *Me, Natalie* (1969), *The Way We Were* (Ilyenek voltunk, 1973), a *Sheila Levine Is Dead and Living in New York* (1975) és a *Private Benjamin* (*Benjamin közlegény*, 1980) című filmekben.

Mint azt már fentebb láttuk, a JAP lényegében a „papa kicsi lánya” típusú lány zsidó változata. A JAP szintén a bevándorló generáció unokája, de szülei, a második generáció igen szép karriert futott be, aminek eredményeképpen gyerekeinek a legjobb iskoláztatást, felső középosztálybeli életet és teljes anyagi biztonságot tud nyújtani. A JAP egyszerűen megszokta, hogy elég szépnek lennie, és minden erőfeszítés nélkül megkap mindent, amit akar – először az apjától, majd a férjétől –, egyszóval elkényeztetett gyerek.⁴⁶ Éppen ezért a célja legkevésbé sem az önállóság, vagy az önkifejezés – ahogy azt a *Benjamin közlegényből* vett idézet a cím alatt mutatja – a JAP retteg az egyedül maradástól és a legrövidebb időn belül egy, a számára minden kényelmet biztosító férfit akar találni.

A JUD csúnya lány, bár természetesen ő is a papa kedvence, szülei számára persze gyönyörű, saját magával kapcsolatban azonban időnként túl kritikus, ezért arra a következtetésre jut, hogy őt bizonyára nem veszi feleségül senki (bár szintén erre vágya), és vélt vagy valós rútságát tanulás-sal kompenzálja. Mindennek eredményeképpen a JUD önálló, erős, okos nő, aki képes döntést hozni saját sorsa és élete felől.

A „legtisztább” JAP karakter a fentiek közül a *Goodbye, Columbusban* látható. A film, akárcsak a következő fejezetben tárgyalandó *Portnoy's Complaint*, Philip Roth regényének feldolgozása. Roth ebben a művében éppen a JAP sztereotípiáját gúnyolja elég végletesen, legalábbis menthetetlennek állítva be ezt a nőtipust, míg a *Portnoyban* (részben) a zsidó anyuka figurája felé enged meg magának élcés csipkelődést.⁴⁷

⁴⁶ Erens ezt azzal magyarázza, hogy a második generációs szülők mindent megvesznek gyerekeiknek, amit ők az első generáció nehéz sorsának eredményeként nélkülözni voltak kénytelenek gyerekkorukban. (Erens 275.p)

⁴⁷ Hoberman – Shandler 231.p



JAP karakterek a *Benjamin közlegény* (balra; Goldie Hawn) és a *Goodbye, Columbus* (jobbra; Ali MacGraw) c. filmekben

A *Columbus* Brendája (Ali MacGraw) igen gazdag zsidó család sarjaként gyakorlatilag felszed egy lényegesen alsóbb társadalmi osztályba tartozó fiút, aki nyilvánvalóan nem tartja sokra a lányt, megveti a tenisszel, úszással és golfbal tengetett mindennapjait, viszont képtelen ellenállni a szépségének. Brenda váltig nem érti, mi vele a probléma, egyáltalán bárkinek miféle problémája lehet vele, hiszen ő szép és jó kislány módjára viselkedik, ugyanakkor az önálló gondolkodás és véleményalkotás leghalványabb jelét sem mutatja. Teljes mértékben átveszi szülei értékrendjét, csak annak akar megfelelni, és azt semmi módon nem kérdőjelezi meg. Értetlenül áll az előtt, hogy a film végén miért hagyja el a fiú, amikor kiderül, hogy terhes, ahelyett, hogy azonnal feleségül venné, ami szerinte az egyetlen lehetséges és egyértelmű megoldás.

Brenda családja számos újgazdag vonást tudhat magáénak, meglehetősen sznobok, ugyanakkor családi ebédjeik emlékeztetnek a gettódrámák olaszosan hangos, folyamatosan beszélő, egymás tányérjába nyúlók vircsaftjához, bár a fogásokat személyzet szolgálja fel.⁴⁸ A zsidó család a szülők gyerekeik felé való attitűdjében sem változott meg: bármit megtennének értük, a vagyonnak lényegében a gyerekek miatt van csak jelentősége. Brenda apja egy új orrot éppen úgy megfizetett a kislányának,⁴⁹ mint ahogy választott, ám szegény fiúját is egyszerűen megvásárolná ne-

⁴⁸ A filmben látható egy eléggé „rongyrazós” esküvő is, ahol a zsidó násznép viselkedése már inkább egy tehetős roma lagzit idéz, amiért a film zsidóábrázolását érte is némi kritika. A filmet a korabeli kritika többnyire antiszemitanak tekintette, holott inkább az általános értelemben vett konzervatív középosztályt jeleníti meg. Erre hivatkozott a rendező zsidó kántor apja, Jan Peerce is, amikor a Tonight Show c. tévéműsorban erről kérdezték. (Erens 275.p, Hoberman – Shandler 234.p)

⁴⁹ Brenda az első randijukon büszkén meséli el a fiúnak, hogy „zsidó orrát” (apja pénzén) átszabatta.

ki⁵⁰ (még azzal együtt is, hogy a felesége, vagyis a lány anyja nem tartja a lányához elég jónak a könyvtáros fiút – talán éppen ezért kellene „elég jót” csinálni belőle az apának).

A *Goodbye, Columbus* című filmet az teszi érdekessé, hogy a JAP figuráját a fiú szemszögéből látjuk, így a fent felsorolt tulajdonságai mindenki számára világosak, kivéve magát Brendát. Egyébként a JAP figurája meglehetősen unalmas lenne, hacsak nem változik meg például úgy, mint Judy (Goldie Hawn) a *Benjamin közlegényben*.

Judy szintén egy gazdag és szép zsidó lány, akit azonban az a tragédia ér, hogy tökéletes JAP élete aznap véget ér, amikor elkezdni szándékozott: férje a nászéjszakán meghal. Judy hirtelen elhatározásból a katonaságnál köt ki, de akkor változik meg igazán, amikor kiderül számára: bár a szülei imádják, semmire sem tartják képesnek. E felismerés hatására Judy lényegében JUD-á alakul. Nem mintha „megcsúnyulna”, sokkal inkább önállóságra, döntési képességre és szakmára tesz szert.

A fordított átalakulás nagymestere a filmvászonon tagadhatatlanul Barbra Streisand. A *Funny Girl* címszerepében és az *Ilyenek voltunk* Katie-jeként egyaránt eljátssza, ahogy a rút kiskacsa kitartásának és erejének köszönhetően hattyúvá változik, és mindent megszerez, amit csak akar, hírnevet, elismerést és persze a vágyott WASP férjet (Omar Sharif és Robert Redford). A két karakter között egy lényeges különbség van: a humor; Fanny képes kellő iróniával viszonyulni a saját és a világ csúnyasága felé, míg Katie egyszerűen mániákus, a világ minden baját magára veszi (barátja szerint még Rooseveltnél is személyes, családi tragédiaként éli meg), nemhogy leállni, még bizonyítási vágyát kicsit csillapítani is képtelen. Katie meggyőződése, hogy ő egyszerűen nem elég szép választottjának, aki viszont képtelen megértetni vele, hogy nem a kinézetével, hanem a stílusával van baj (Katie okossága például a kívülálló számára tudálékos-ságként nyilvánul meg).

⁵⁰ A hagyományos társadalmi elvárás szerint vezető beosztásban alkalmazná saját vállalkozásában.



A JUD lány WASP férfit próbál becserkészni (Robert Redford és Barbra Streisand az *Ilyenek voltunk* c. filmben)

Natalie (Patty Duke) a *Me, Natalie*-ban és Sheila (Jeannie Berlin) a *Sheila Levine Is Dead and Living in New Yorkban* olyan JUD, aki nem igen változik – legalábbis kinézetében – JAP-pá.⁵¹ Mindkét lány (mint Fanny a *Funny Girl*-ben) gyerekkorától szenved csúnyaságától, identitásukat ez határozza meg, hogy emiatt szülei elkönyvelték: sosem fognak férjhez menni, ami egyúttal azt is jelenti, hogy sosem lehetnek boldogok.⁵² Mivel így a lány az egyetlen szülői elvárásnak nem tud megfelelni, elmenekül otthonról, és önálló életet kezd. Ennek során természetesen, ahogy önmagukra találhatnak, egyben a vágyott férfit is képesek lesznek meghódítani.⁵³

Az önálló döntési képesség és a szülői elvárásoktól való függőségtől történő megszabadulás következtében a fenti hölgyek (Judy, Fanny, Katie, Natalie, Sheila) mindegyike nem pusztán eljut a vágyott célig (ez általában egy férfi és a házasság), hanem azt is felismeri, hogy ezt az álmot nem belső, sokkal inkább valamiféle külső, csúnyaságát kompenzáló, szüleinek megfelelni igyekvő indíttatásból dédelgette és immár képes elengedni azt. A filmek utolsó képein egy önálló, felelős, okos és szép, önmagát és azon belül zsidóságát büszkén vállaló nőt láthatunk, akinek ekkor a vá-

⁵¹ Eltekintve a Sheila Levin egyik jelenetétől, amelyben magát szinte hihetetlen módon átalakítva akarja szerelmét visszahódítani a nő, ám ez az átalakulás csak adott alkalomra szól.

⁵² A szépség és a boldogság annyira összekapcsolódó fogalom a JUD nő számára, hogy például Natalie csak gyönyörű barátnője esküvőjén (a lány terhes, de nem a gyerek apjához, hanem egy, a szülők által választott megfelelőbb férfihoz adják hozzá) dőbben rá, hogy szép emberek is lehetnek boldogtalanok.

⁵³ Natalie esetében ez az „orr-kérdésben” is kifejeződik: amikor már megtehetné, hogy átoperáltatja az orrát, vagyis megszépíti magát, egyszerre rájön, hogy nincs már erre szüksége.

gyott férfi már túl kevésnek bizonyul.⁵⁴ A szépségüktől teljesen függetlenül, a *Next Stop, Greenwich Village* és a *The Jazz Singer* zsidó lány mellékszereplői is önálló, felelősségteljes döntést hoznak a családjuk és környezetük akaratának ellenében.⁵⁵

Itt kell szót ejtenünk az ezekben a filmekben felbukkanó zsidó anyákról. A második generációs zsidó anyák még igen sokat megőriznek az első generációt jellemző túlgondoskodásból, a *Goodbye, Columbusban* a hétvégre barátnőjéhez utazó fiú bőröndjébe anyukája élelmet csempész, mintha attól kellene tartani, hogy a gazdag családnál vendégeskedő fiú esetleg éhen hal. Sheila anyja szörnyülködve afelett, szerinte micsoda koszfészekben lakik a lánya (lényegében inkább csak rendetlenség van), azonnal takarítani kezdene, pedig férje a kocsiban várja. A *Next Stop* otthonról elköltöző főszereplője azzal hagyja faképnél az önállósodása miatt hisztiző anyukáját, hogy ezzel az nem fog tudni büntudatot kelteni benne. Ezután az asszony a legváltozatosabb időpontokban érkezik meg fia legénylakásába, persze bejelentés nélkül, minden alkalommal több kosárra való holmival, amelyet mögötte kullogó férje cipel utána. Szinte azonnal nekilát takarítani, tiszta ruhát hoz és egy hadseregnek elegendő élelmet.⁵⁶

A második generációs anyukák azonban részben már maguk is JAP-ok vagy JUD-ok, az érzelmi zsarolás nagymesterei, amivel folyamatosan sakokban tartják férjüket és gyerekeiket. Bár hangoztatják, hogy ők nem szólnak bele, mégis mérhetetlen kiborulás, duzzogás és hiszti kíséri, ha esetleg valami nem az ő akaratuk szerint történik. (Ezzel el is érik, hogy mindenki azonnal visszarendeződjön az általuk vágyott és persze szerintük a gyerekeik érdekeinek legjobban megfelelő merbe.) A *Goodbye, Columbusban* Brenda anyja annak választottja jelenlétében rendez jelenetet arról, hogy lánya nem megfelelő férfit hozott a házhoz, és ráadásul az ő véleményét meg sem kérdezte erről. Natalie-t és Sheilát anyjuk megvető és lesajnáló pillantása kíséri, gyakorlatilag bármi új dologba kezdenek, vagy akár csak önálló véleményt alkotnak. Szinte minden lányukhoz

⁵⁴ A filmek egy részében ez a végül elhagyott férfi zsidó, másik részükben WASP. Ám ahogy erre Bial is felhívja a figyelmet, a kapcsolatok megromlásának (pontosabban kezdettől fogva látható működésképtelenségének) oka láthatóan nem etnikai, sokkal inkább már nemi identitás (gender studies) témakörébe tartozik. (Bial 195 p)

⁵⁵ A *Next Stop* főszereplője, bár feleségül venné teherbe esett barátnőjét, az rájön, hogy nem szeretné azt az életet élni, amely így várna rá. A *The Jazz Singer* első felesége nyíltan megmondja karriert építő férjének, hogy ő a közönségük kántorához ment feleségül, nem egy hírességgel akar élni, tehát most kénytelen elhagyni őt.

⁵⁶ A „jiddise máme” sztereotip ábrázolásának csúcspontja az a jelenet, amelyben számtalan élelmiszer után egy komplett nyers csirkét is elővesz szatyaiból az asszony, majd fia ellenkezésére, miszerint mit is kezdhetne egy csirkével, rögtön prezentálja a lábast is, miben azt meg lehet főzni.

intézett szózatuk tartalmazza az „*if you had a husband...*”⁵⁷ mondatrészt, és Natalie szülei attól sem riadnak vissza, hogy kevésbé leplezett módon megpróbálják összehozni a lányukat egy hasonló fiúval. A zsidó anyuka számára a *Next Stopban* is egyértelmű, hogy ha fia együtt jár egy lánnyal, főleg ha szexuális kapcsolat van köztük, akkor ennek csak házasság lehet a vége (annak ellenére, hogy férje minden ilyen vitánál rá szól, hogy a fiatalok kapcsolatába nem lenne szabad beavatkoznia).



JUD karakter a *Me, Natalie* c. filmben (Patty Duke)

Portnoy's Complaint olyan szélsőségeig jeleníti meg a fia szó szerint minden elképzelhető dolgába beleszóló édesanya személyét (időnként még a toalettre is követi, persze csak egészsége miatti merő aggodalomból), hogy az újságírók ezt – akárcsak Roth másik művének filmváltozatát, a *Goodbye, Columbus* – szintén már antiszemita ábrázolásnak tekintették.⁵⁸ Az alkotók védekezése természetesen ugyanaz volt, mint a többi hasonló esetben: egyrészt kicsit rázós témákat mutatnak be, történetesen éppen egy zsidó példán, de az általánosítható, másrészt maguk is zsidók lévén nem igen vádolhatók antiszemitizmussal.⁵⁹ Portnoy anyja gyakorlatilag folyamatosan büntudatot próbál kelteni fiában, például ha nem látogat haza egy ideig, akkor az a baj, amikor hazamegy, akkor viszont már az ajtóban szidást kap, hogy miért késett akár egy percet is. Még

⁵⁷ [„*ha lenne férjed...*”]

⁵⁸ Szemére vetette ezt a történetnek Rex Reed a *The Daily News*, Judith Crist a *New York*, Penelope Gilliatt a *The New Yorker* és Fred H. Heckinger a *The New York Times* hasábjain. (Hoberman – Shandler 240-241.p)

⁵⁹ Hoberman – Shandler 240-241.p

fontosabb probléma az, hogy anyja folyamatos figyelmének és sopánkodásának következtében fia egyszerűen nem mer már neki igazat, sőt egy idő múlva semmit sem mondani.⁶⁰ A Portnoy anyabrázolója így azt a folyamatot mutatja be, hogy a „jiddise máme” jellegzetes karaktere hogyan hordozza magában éppen a saját gyerekei elvesztésének lehetőségét (olykor már elkerülhetetlennek tűnő következményét), amitől éppen a legjobban fél.

Az érzelmi zsarolással manipuláló, fia sorsát elrendezni szándékozó anya figurája az *Enter Laughingban* is megjelenik, azzal a szintén jellegzetes fordulattal, miszerint a hölgy az intézkedése után kéri ahhoz férje engedélyét, ezzel tökéletesen lerombolva annak maradék tekintélyét is.⁶¹ A *Where's Poppa?* (1970) teljes egészében a fia életét tönkretevő anyáról szól. Bár a filmben nincs konkrét utalás a főszereplő asszony és fia zsidóságra, ezt a családot is automatikusan zsidónak könyvelte el a kritika, talán a zsidó származású rendező (Carl Reiner) és főszereplő színész (George Segal) miatt. A filmben ábrázolt helyzetet⁶² természetesen ismét egy történetesen zsidó példán bemutatott, teljes mértékben általános jelenség egyedi példajaként értelmezhetjük, ám ez az egyedi példa az érzelmi zsarolás legszélsőségebb eszközeit bevető anyáról szól.

Összességében a harmadik generációs gyerekek, úgy tűnik, nem tudnak megfelelni – legalábbis az általuk vélt – anyai elvárásoknak és vagy elmenekülnek, vagy egész életükben szenvednek ettől. Az első generációnál a filmekben még azt láttuk, hogy az apa a zsidó család meghatározó döntéshozója, és a gyerekei életének konkrét eseményeire van hatással. A második generációnál a meghatározó már egyértelműen az anya, mellette az apa gyakorlatilag papucsférjé válik, és az anya érzelmi úton manipulálja a harmadik generációt, azaz a gyerekeit.⁶³ A zsidó fiúk és lányok karakterére koncentrálnak filmekben tehát mellékesen kirajzolódik a tipikus „jiddise máme”, a zsidó anya leküzdhetetlennek tűnő és egy életre meghatározó figurája. Róla (és neki) az igazságot a

⁶⁰ Az asszony fiának minden „gyanús” cselekedetére azonnal magyarázattal áll elő, aztán – teljesen függetlenül attól, hogy az a magyarázat megfelel-e a valóságnak vagy sem, hiszen ha a fia ráhagyja, akkor ő kitalálta magától is, ha ellenkezik, akkor viszont leplezni akarja az igazságot – a saját képzelte valóságának megfelelően jár el a továbbiakban, például bünteti és ítéli meg a fiát. Az asszony tehát teljes mértékig a maga által konstruált valóságban él, amire a fia egyszerűen nem tud hatással lenni, ezért nem is mond inkább semmit.

⁶¹ Hogy a fiút a színészi pályától eltérítse, anyja költséges iskolába írattja be, amely tandíjának fedezésére azonban férje testvérétől kér kölcsönt, aki egyébként az utolsó ember lenne, akihez a családfő szívesen fordulna. Az asszony mindent lerendezett már, amikor az egész tervet utólagos jóváhagyásra férje elé tárja.

⁶² Azt az időszakot hozza a házhoz, és normális családot alakítson ki magának.

⁶³ Erens szerint a harmadik generáció családi konfliktusai már nem értelmi, hanem érzelmi alapúak, aminek következtében a gyerekek (főleg a fiúk) önanalízise átfordul önkritikába, és összességében egyre neurotikusabbak lesznek. (Erens 256.p)

Next Stop egyik jelenetében fia barátnője mondja ki: az anya felvetésére – „*If it was up to my son, we'd never meet. He's ashamed of me.*” – így válaszol: „- *No, he's not. He's afraid of you.*”⁶⁴

A második generációs gyerekek az apjuk hagyományaival harcoltak, a harmadik generáció az anyjuk érzelmeivel.

⁶⁴ [„- *Ha a fiamon múltott volna, sosem találkozunk. Szégyell engem.*
- *Nem szégyelli. Fél magától.*”]

2.2 Zsidó férfiak

„*This is my life. My only life. And I am living it in the middle of a Jewish joke.*”⁶⁵
/Portnoy’s Complaint, 1972/

Ebben a korszakban a filmekben megjelenő zsidó férfikarakterek legáltalánosabb jellemzője az okosság, csavaros észjárás, amely bizonyítási vággal társulva merész és általában sikeres vállalkozásokra sarkallja az illető férfit, sokszor írott vagy íratlan szabályok megszegése árán is. A bizonyítási és kitörési, önállósulási vágy alapját vagy a tipikus túlgondoskodó és egyben fiát életképtelennek tartó anya figurája adja, vagy a hön áhított tabu, a WASP lány megszerzésének lehetősége és gondolata. Ez utóbbi az esetek nagy részében teljesül, ekkorra azonban a zsidó férfi már belátja: sajnos a kiszemelt hölgy szépsége nem segít a világlátása és az övét messze alulmúló észbeli teljesítménye következtében adódó gondokon, így nem tudnak mit kezdeni egymással.

Hoberman a korszak zsidó karaktereit általában fiatal, olykor neurotikus, de mégis csodálatra méltó személyeknek jellemzi, akik elszakadtak ugyan gyökereiktől, mégis sokszor megvetik a „fehér” amerikaiakat, így általában kívülállónak érzik magukat.⁶⁶

Az érvényesülésre, kitörésre vágyó fiatal zsidó fiú története az *Enter Laughing* (1967),⁶⁷ a *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974), *Next Stop, Greenwich Village* (Következő megálló: Greenwich Village, 1976)⁶⁸ és a *The Jazz Singer* (1980).

Az *Enter Laughing* és a *Next Stop, Greenwich Village* főszereplője színész, a *The Jazz Singer* legújabb feldolgozásának kántor-leszármazottja énekes szeretne lenni a szülők általában elég erőteljes rosszallása ellenében (mindegyik inkább tisztességes szakmát szeretne a fiának). A fiúk vágya (és tehetsége) annyira erős, hogy inkább kijátsszák szüleiket – közvetlen ellenszegülésre kevésbé mernek vállalkozni – csak hogy vágyaikat beteljesíthessék.

A második generációs szüleik már sokkal kevésbé a zsidó hagyományokra hivatkozva ellenkeznek, ahogy azt még az ő szüleik tették, inkább egy biztonságos, polgári életet szeretnének gyer-

⁶⁵ [„*Ez az életem. Az egyetlen életem. És egy zsidó vicc kellős közepében élem.*”]

⁶⁶ Hoberman – Shandler 221.p

⁶⁷ A film a rendező, Carl Reiner életrajzi ihletésű, azonos című regényén alapul.

⁶⁸ Ez a film szintén a rendezője, Paul Mazursky önéletrajzán alapul.

mekeiknek. Éppen ezért a harmadik generációs fiúk számára a tét már nem annyira a zsidóság elhagyása, inkább saját akaratuk érvényesítése, saját sorsuk és életük megélésének lehetősége. Az önmegvalósítás számukra nem jelenti a zsidóság elhagyását, sőt, amennyiben valami módon ahhoz köthető tehetségük is, éppen ezen identitás bizonyos aspektusainak vállalt megélését jelenti. A *The Jazz Singer* főszereplőjének például meggyőződése, hogy éppen mert vallásos zenén nevelkedett, ahhoz szokott, hogy énekével Istenhez szól, tud dalaiban olyan kifejezésmódot bemutatni a közönségének, amely egyedivé és népszerűvé teszi őt.⁶⁹



A családnak (is) megfelelni vágyó, mégis velük folyton konfliktusba kerülő fiatal zsidó fiú a *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (balra; Richard Dreyfuss) és a *Next Stop, Greenwich Village* (jobbra; Lenny Baker) c. filmben

Az ügyeskedő zsidó üzletember karakterét leginkább az ifjú Duddy Kravitz (Richard Dreyfuss, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*) történetében láthatjuk. A fiú igen bátor és ötletes üzleteléssel, aminek alapját a kiváló és gyors helyzetfelismerés, emberismeret és a legapróbb lehetőségek meglátása adja, igyekszik előteremteni a jövőjét megalapozó pénzösszeget,⁷⁰ amelyből nagyapja békés öregkoráról is gondoskodni szándékozik. Duddy legalább olyan hiperaktív az ötletelésben és az üzletelésben, mint az *Ilyenek voltunk* Katie-je a tanulásban és az ellenállómozgalmak szervezésében.⁷¹ A zsidóságot az ilyesfajta csavaros üzleti észjárással egyébként *A zálogos* esetében is azonosítja a környezet (annak olasz segédje éppen ezt akarja tőle megtanulni). A zsidót mint

⁶⁹ A film persze sok elemet megőriz az eredeti *The Jazz Singer* történetéből, és bár az apa karaktere lényegesen megengedőbb és modernebb, azért ő is kitagadja a fiát a cselekmény egy adott pontján.

⁷⁰ Még egy nyári üdülő pincérjeként is kb. a második munkanapjára felismeri: a szakács lekenyerezésével hogyan tud előbb és jobb minőségű ételt szerezni és kivinni a legtehetősebb vendégek asztalához. Az egyre nagyobb borra való következtében az intézmény legkapósabb hölgyeménye is percekben belül a barátnője lesz.

⁷¹ Talán éppen ezért érte ezt a filmet is az antiszemitizmus vádja, ezúttal a *The New York Times* kritikusától, Dan Isaactól, aki szerint most, hogy ez a film létezik, nincs tovább szükség *A velencei kalmárra*. (*The New York Times* 1974. szept. 8. 13-14.p)

ügyes üzletembert láthatjuk a *Just Tell Me What You Want* (*Amit szemed, szád kíván*, 1980) főszereplőjében is, bár ő már nem feltörekvő fiatal, sokkal inkább befutott és meglehetősen gazdag üzletember. (A film másik zsidó, idős üzletember-karakterében a film Hollywood nagy zsidó moguljairól emlékezik meg.)

Ilyen csavaros eszű és a zsidó sztereotípiák tekintetében fontos a *The Big Fix* (*A nagy umbulda*, 1978) főszereplője, a számos civil mozgalmi fellépést múltjában magáénak tudható nyomozó, aki végül valószínűleg csak kombináló képességének köszönheti, hogy egyáltalán életben marad.

Szintén immár felnőtt, középkorukon is túl lévő zsidó férfiakat ábrázol a *Bye Bye Braverman* (1968) című film. Ez talán az egyetlen film, amelyben azt látjuk: a kezdetben feltörekvő, nagyreményű ifjú középkorú férfiként már nem feltétlenül annyira nagyreményű. A gyerekkori barátjuk temetésére igyekvő négy zsidó barát mindegyike egyaránt kiábrándult, elgyötört és megfásult a közepes színvonalon tengetett mindennapjaitól. Családi viszonyaikat tekintve éppen ilyen kiábrándultak, vagy anyósuk, vagy tehetségtelen és éhenkórász gyerekük miatt zsörtölődnek, sem családi, sem baráti kapcsolataikat nem tartják valami sokra, miközben a maga módján mindegyikük mérhetetlenül magányos. A főszereplők zsidó identitását ez a film a New York-i zsidónegyeden való áthatóztatásuk képsorával szemléletesen érzékelteti: a barátok szótlanul és láthatóan vegyes érzelmekkel viseltetnek gyerekkoruk helyszínei iránt, egyaránt érezzük afeletti megkönnyebbülésüket és fájó nosztalgiájukat, hogy maguk mögött hagyták ezt a világot. A vígjáték legfőbb fordulata az adja, hogy a barátok tévedésből egy idegen temetését ülik, pontosabban röhögik végig.⁷²

Hoberman szerint ez a film – akárcsak a *Producerek* – „zsidó kulturális gyökerekre”⁷³ épít, vagyis olyan zsidó sztereotípiára, amelyről nem kell különösebben állítani, hogy zsidó, azt mindenki tudja. Tény, hogy mindkét film a 30-as évek olyan műfajait idézi fel, mint a jiddis filmek⁷⁴ és az etnikai humorra alapozó komédiák.

A *Producerek* főszereplőit szintén láthatjuk az egykor nagy jövőt remélő ifjak középkorukra elért helyzetéről tudósító műként, hiszen végül is egy meglehetősen sikertelen, immár csalásból élő producer és egy mérhetetlenül egyhangú életet élő könyvvizsgáló kettőséről van szó. A sztereotip csavaros zsidó észjárás váratlan, bár illegális sikerhez segíti őket, és talán igaza van

⁷² A sztereotip zsidó ábrázolás egyik fénypontja a filmben a rabbi beszéde, akit a zsidó stand-up komikus, Alan King alakít.

⁷³ Hoberman – Shandler 228-229.p (Pauline Kael cikke: *The New Yorker* 1968. márc. 28.)

⁷⁴ A *Bye Bye Braverman* főszereplői összeütköznek egy taxival, amelyből kiugró fekete sofőr gyakorlatilag perfekten beszél jiddisül (ezzel a jiddis filmek karaktereit idézi, amelyek mind jiddisül beszéltek). (Erens 256.p)

Hobermannak abban, hogy a szereplők zsidóságáról a film egyik alapvető gegjének életben tartása miatt nem esik szó; főleg miután korabeli kritikájában például Pauline Kael túlzottan etnikainak minősítette a karaktereket.⁷⁵

A nagy reményekkel induló, de már középkorú zsidó alkotók életének problémáit mutatja be a *The Front* (*A jónevű senki avagy a stróman*, 1976) című film. Ez ismét egy a sok közül, amelynek csak egyik főszereplőjéről, az önmagát alakító Zero Mostelről derül ki, hogy zsidó. A film az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság hollywoodi ténykedéséről és annak hatásairól szól,⁷⁶ és így a film közvetve azt a gondolatot is megjeleníti, hogy a zsidó alkotók többnyire kommunisták, bár ez nem feltétlenül célja. Miután a feketelista problémája most már szabadon feldolgozható, gyakorlatilag Hollywood minden adandó lehetőséget kihasznál, hogy erről elmarasztaló módon említést tegyen. A cselekményhez képest több-kevesebb jelentőséggel, de említik a feketelistát a *Duddy Kravitzben*, az *Ilyenek voltunkban* és a *Benjamin közlegényben*.

A fiatal zsidó férfiak WASP nőkkel való kapcsolatáról szól *The Heartbreak Kid* (1972) és a *Portnoy's Complaint* (1972). Nem zsidó nővel folytat viszonyt Duddy Kravitz és a *The Jazz Singer* éneke is, bár ezt apjuk nem nézi túl jó szemmel, azonban ez számukra nem olyan központi identitásprobléma, mint a fenti két filmben.

A *The Heartbreak Kid* főszereplője először ugyan feleségül vesz egy igazi JUD-ot, akiből azonban már a nászút első két napja során kiderül, amikor kiderül, hogy a lány élethabzsoló szeleburdiságát ő valójában idegesítőnek és olykor gusztustalannak látja.⁷⁷ A WASP lányt már a nászúton megismeri és szívós kitartással végül meg is szerzi a rideg, felső polgári család Csipkerózsikáját,

⁷⁵ A történet alapját egy náci színmű adja, amelynek szerzője mindvégig „stratégiailag” nem vesz tudomást arról, hogy a producerek nyilvánvalóan zsidók. A filmben színpadra alkalmazott, Hitler tavasza c. színmű nem azért válik a fasiszmus és a Führer paródiájává, mert a producereknek ez lenne az ideológiai elképzelése, hanem mert egyszerűen bukásra ítélt, rossz darabot akarnak bemutatni.

Kael problémája éppen ezért az, hogy a filmen szerinte úgy jelenik meg egyfajta zsidó sztereotípiája, hogy már nem is kell azt zsidóként azonosítani. (Mint filmkritikus, úgy tűnik, Kael nem rajong ezért a sztereotípiáért, amit egy olyan fajta színpadra való humornak minősít, amely filmen már nem elfogadható. Nem derül ki, hogy pontosan miért, de Kael jellegzetesen zsidónak tekinti a humornak a *Producerekben* megjelenő fajtáját. (Kael 1968-1991 között a *The New Yorker* magazin meghatározó filmkritikusa volt.)

⁷⁶ A filmben Mostel karaktere a feketelistára kerülése és ebből fakadó ellehetetlenülése következtében öngyilkos lesz, amivel a film a *The Goldbergs* rádió- és tévésorozat állandó szereplőjének, Philip Loebnek állít emléket, aki valóban öngyilkosságot követett el, miután feketelistára került. A film némi iróniával utalást tesz arra is, hogy a Holocaustot is megjelenítő tévésorozatban a szponzor kérésére mérgező gázokról nem lehet szó – mint fentebb láttuk, ennek szintén van valós alapja.

⁷⁷ A filmváltozatról még a forgatókönyv írója, Neil Simon is úgy nyilatkozott, hogy egy szebb lányt jobban szeretett volna az első feleség szerepében látni (talán inkább egy JAP-ot), hogy a főszereplő komolyabb döntési helyzetbe, dilemmába kerüljön. (John Brady: *The Craft of the Screenwriter* 330-331.p)

bár a film végén az az érzése a nézőnek, nem biztos, hogy nem fogja percekben belül megbánni ezt a cserét. A fiú feleségcseréjének jelentőségét az adja, hogy ezáltal talán identitást próbál cserélni, egy középosztálybeli, városi zsidó identitást egy vidéki, keresztény gazdálkodó amerikai identitásra. A film arról már nem szól, hogy ez sikerül-e, arról azonban igen, hogy legalábbis a keresztény lány apja ezt lehetetlennek tekinti.

Portnoy számára – legalábbis Erens szerint⁷⁸ – azért olyan fontos a nem zsidó nővel folytatott kapcsolat, mert (egyébként határozottan létező) zsidó identitását a túlgondoskodó típusú anyjával köti össze, vagyis az anyától és a zsidóságtól egyszerre és egy módon lehet szabadulni: egy szőke sikszé személyében. Portnoy a zsidó identitást egyértelműen a szülei világról való, érzése szerint ráerőltetett világnézetével és értékrendjével kapcsolja össze, ezért ha ez utóbbitól szabadulni szeretne, úgy tűnik számára, a zsidósága is áldozatul kell essen.⁷⁹ Így aztán egy topmodell, nem zsidó hölgyet választ, akit minden nehézség nélkül meg is szerez – a lánynak imponál a fiú okossága és hogy folyamatosan tanulhat tőle. Kisvártatva azonban Portnoy több helyzetben szembesül az-
zal, hogy butasága miatt valójában szégyelli a lányt.⁸⁰ Érdekes módon az okosság-butaság kérdését mindkettejük a zsidósághoz kapcsolja: amikor a lány észreveszi, hogy a fiú egy társaságban szégyelli őt, rögtön lezsidózza (szerinte ő meg tud felelni bármilyen gazdag férj köreinek, csak egy zsidó lehet ennyire lenéző), amire válaszként a fiú lenácizza őt. Portnoy végső összeomlását ez az értékválság okozza, végül is a nem zsidó lány is – akár az anyja – büntudatot kelt benne, majd a később megismert izraeli okos és nem kevésbé szép, zsidó lány tükrében már saját bőrén is megtapasztalja, mi az a lenézés. Biale és Bial azonban még ezzel együtt is Roth Portnoy karakteréig vezeti vissza a szexuális neurózis, ám mégis szexi Allen-karaktert.⁸¹

A korszak fiatal zsidó férfikaraktereit Hoberman és Shandler összességében „*nice Jewish bad boy*”⁸²-nak vagy „*urban neurotic antihero*”⁸³-nak minősíti, a korszak legnagyobb érdemének pedig azt tartja, hogy a zsidó újhullám művein keresztül ez a karakter a filmek egyik jellegzetes alakjává vált.

⁷⁸ Erens 307.p

⁷⁹ Eközben más filmek karakterei, mint például a *Next Stop* vagy éppen a *The Jazz Singer* főszereplője abszolút külválasztja a kettőt, és úgy tud függetlenedni a szülőktől, hogy közben megőrzi zsidó identitását.

⁸⁰ Rájön, hogy a lány, akármilyen szép is, képtelen az alkalomnak megfelelően öltözni, egyszerűen mindig úgy néz ki, mintha éppen a Playboy egyik fotózására menne, és egyszer azon kapja magát, hogy egy eseményre menet a taxiban próbálja kiképezni a lányt, hogy mit és hogyan mondjon az ott megjelenő barátainak.

⁸¹ Bial 87.p

⁸² [„*kedves zsidó rosszfiú*”] Hoberman – Shandler 235.p

⁸³ [„*városi neurotikus antihős*”] Hoberman – Shandler 243.p



Az „urban neurotic antihero” típusú zsidó férfi karakter egyik első filmes ábrázolása (Richard Benjamin a *Portnoy's Complaint* c. filmben)

A korszak filmjeiben a zsidó apákról két, a korábbiaktól merőben eltérő jellemvonást állapíthatunk meg: a család életével kapcsolatban teljes egészében az anyának adták át a döntési és irányítási jogot, ők maguk legfeljebb utólagos jóváhagyással nyugtázzhatják az eseményeket. (Ezt még a *Hegedűs a háztetőn* tejesemberénél is megfigyelhetjük, akinek komoly gondot okoz, hogyan fogadtassa el döntését feleségével. Tevje ezen jellemvonása semmiképpen sem a történet idejének családi jellemzőit, sokkal inkább a film készítési idejének zsidó családi viszonyait ábrázolja.)

Másrészt pedig fiaik (sőt olykor lányaik) neurózisának maguk is okává váltak azzal, hogy gyakorlatilag teljesen életképtelennek tartják őket. Nincs valami nagy véleménnyel gyermekei képességeiről Duddy Kravitz és Portnoy apja, a *Braverman* egyik főszereplője, vagy éppen Judy Benjamin apukája a *Benjamin közlegényben*. Az apák ilyen viselkedése egyrészt meglehetősen motiváló a gyerekek számára, másrészt erősíti szüleiktől való menekülési vágyukat (mivel az elvárásoknak, úgy érzik, nem tudnak megfelelni). Érdekes azt is látnunk, hogy eközben a fiatal zsidó fiúk identitása nagyban kötődik a nagyszülők sorsához. Duddy Kravitz lényegében nagyapja miatt csinál szinte mindent – aki, szemben az apjával, különlegesebb teljesítmények felmutatása nélkül is szereti őt –, míg a *Next Stop Hollywood*ba távozó főszereplőjét azzal búcsúztatja az anyja, hogy ne feledje, a nagyszülei még krumpliszsákok között bujkálva érkeztek Amerikába. A *The Jazz Singer* 1980-as feldolgozásában bár egy, a korábbiakhoz képest elég modern felfogású apát láthatunk, azért ő is képes a cselekmény egy adott pontján kitagadni a fiát, és ezzel karaktere az első generációhoz, vagyis a nagyszülők világához kerül közelebb.

2.3 Annie Hall

A vásznon megjelenő újfajta zsidó férfi prototípusát (lényegében a JUD férfi változatát) egész biztosan Woody Allenhez köthetjük,⁸⁴ neki pedig *Annie Hall* című filmjéhez, amelyben a zsidó identitás egyes vonatkozásaiban konkrétan meg is jelenik. Allen karakterét a filmtörténetírói hagyomány Chaplin csavargó figurája kései továbbélésének tekinti, a zsidó slemil újkori alakjának, aki azt teszi lehetővé, hogy rajta keresztül (az akár zsidó, akár nem zsidó néző) saját magán és azon a többségi társadalmon ne vessen, amely ebbe a helyzetbe hozta őt.⁸⁵

Ezúttal eltekintve attól, hogy az *Annie Hall* a filmes kifejezés tekintetében is, legalábbis az amerikai filmnyelvet megújító alkotásnak számít,⁸⁶ csak a filmben ábrázolt zsidó identitásra koncentrálnunk.

Alvy (Woody Allen) központi problémája egy nem zsidó lánnyal, Annie-vel (Diane Keaton) folytatott szerelmi viszonya,⁸⁷ bár a lány elvben minden elképzelésének megfelel, valahogy mégsem tudnak jól kijönni egymással. Annie egyértelműen nem elég intelligens Alvy számára, ami először elnézhető, sőt kedves jellemvonásnak tűnik, hiszen Alvy még férfiasabbá válhat számára attól, hogy tanítani tudja, és a lány műveltsége miatt felnéz rá. Azonban ahogy telik az idő, a lány butasága egyre idegesítőbb, végül pedig meghatározó problémává nő Alvy számára, ezzel együtt az intelligenciabeli különbséget már Annie sem férfiasnak, sokkal inkább lenéző tudálékosságnak kezdi érzékelni, és végül egy olyan férfit keres, akinek ő is megfelelő színvonalú. Mindezt az *Annie Hall* nem ábrázolja annyira szélsőségesen, mint a *Portnoy's Complaint*, mivel maga Alvy számára sem annyira nyilvánvaló, hogy mi is a problémája Annie-vel. Bár egyik utolsó veszekedésük során megállapítják, hogy Alvynak „New York-i identitása” van, nem amerikai, és Annie szerint ő maga is egy külön sziget, akárcsak New York, ez a megállapítás pedig lényegében Alvy gettózsidóságára vonatkozik (korábban családját ő maga is annak titulálta). Annie kénytelen

⁸⁴ Bial 98.p

⁸⁵ lásd pl. Bartov 224.p, Brook 2006., 212.p

⁸⁶ Egyedi és újszerű megoldás például a filmben, hogy a visszaemlékezések (flashback) jeleneteibe az aktuális idősik szereplői egyszerűen beléphetnek, így például Annie és Alvy közvetlen közletről szemléltetik Alvy gyerekkori emlékeinek eseményeit.

⁸⁷ Erens 329.p

nagyvárosi, kétezer éves szenvedést hordozó, zsidó művészidentitásként azonosítani azt, ami miatt nem tud Alvy-val együtt élni.

A társadalmi és neveltetésbeli, tehát értékrendbeli különbséget Allen filmbeli karaktere is nyilvánvalóan észreveszi, ugyanakkor azt hiszi, ez nem lesz a kapcsolatukban meghatározó probléma. Megnyilvánul ez például a *Goodbye, Columbus* családi ebédjelenetéhez igen hasonló jelenetben, amikor a pár Annie felső középosztálybeli, igen konzervatív családjánál ebédel. Az Allenre jellemző filmes ábrázolás semmi kétséget nem hagy a nézőben: látjuk a vásznon, ahogy Annie antiszemita nagyanyja szemében Alvy ortodox rabbivá változik, illetve egy osztott képmezős jelenetnek köszönhetően egyszerre látjuk Annie családjának rideg és kimért, valamint Alvy családjának zajos, kapkodós ebédjét.



A zsidó férfi WASP nőt próbál becserkészni (Diane Keaton és Woody Allen az *Annie Hall* c. filmben)

Ha jobban megfigyeljük Alvy minden, Annie-vel ellentétes személyiségvonása valami módon zsidósághoz kötött, gyerekkorához, neveltetéséhez köti neurózisát, hiperaktivitását, bizonyítási vágyát, aminek eredményeként lett kissé túlművelt, és az élet dolgait egyszerűen csak vagy rettenetesnek, vagy nyomorúságosnak tartja. Mindez ellentétben áll Annie életvidámságával, öröme és boldogságra való képességével, amely viszont, úgy tűnik, éppen nem zsidósághoz köthető. Alvy számos kísérletet tesz Annie átnevelésére, egyetemre és pszichológushoz küldi a nőt, és

legkülönbözőbb (általában halálról szóló) könyveket ad neki; valójában megpróbálja zsidóvá változtatni,⁸⁸ persze sikertelenül.

Bial szerint az *Annie Hall* egy interkulturális találkozást ábrázol, amelyben úgy egyértelmű az etnikai különbség, hogy közben a pár között a vallás kérdése sosem téma.⁸⁹

Alvy szerint zsidósága mindenki számára nyilvánvaló – tehát abszolút lényeges meghatározójának tekinti –, sőt mindenki ezzel foglalkozik. Barátjának hosszasan értekezik arról, hogy szerinte folyamatosan antiszemita megjegyzések céltáblájává válik (a film humora többek között erre is épít, az alkotó tehát tisztában van ennek az üldözési mániának az irracionalitásával).

A *Braverman* egyik főszereplőjének karaktere is visel Allenével hasonlatos vonásokat túlérzékenység tekintetében: kezdetben nem hajlandó beszállni barátja Volkswagenjébe, mert az a 6 millió zsidó haláláért felelős Németország terméke, és még későbbi autóbalesetüket is ezzel a ténynyel és Hitler személyével hozza összefüggésbe.

Ez a fajta túlérzékenység azonban éppen annak a jele, hogy ezek a karakterek már nem azért zsidók, mert a környezetük annak tartja őket, hanem mert azok akarnak lenni.⁹⁰

Woody Allen korai filmjeinek jellegzetessége, hogy a neurotikus városi zsidó antihős személyiségvonásait kiterjeszti magára New York városára is. New York ebben az időszakban több, mint 1 millió zsidó lakosával a világ legnagyobb zsidó településének számított. Bár a városban a 19. századi bevándorlás óta hasonló számban él például olasz vagy ír kisebbség is, Allen és a korszak bizonyos más filmjei sokat tettek „Jew York City” filmes víziójának kialakításáért.⁹¹ A *Hester Street* 19. század végi New Yorkjában az Oroszországból bevándorló zsidó fiatalasszony pár hét után megkérdezi a férjét, hogy ugyan hol vannak itt Amerikában a gójok, mert ő napok óta járja az utcákat és még csak zsidóval találkozott.

A *Bye Bye Bravermanről* író filmkritikusok között vita alakult ki arról, hogy nem zsidók egyáltalán érthetik-e ezt a filmet, illetve ha esetleg igen, akkor is bárki „a Hudsonról nyugatra”, vagyis New Yorkon kívül értheti-e.⁹²

⁸⁸ Brook 2006., 213.p

⁸⁹ Bial 97.p

⁹⁰ Bial 98.p

⁹¹ Itzkovitz 2012., 162.p

⁹² Hoberman és Shandler a témában a *The New Yorker*, a *Commonweal*, a *Nation* és a *Newsday* kritikusaiknak álláspontját idézi. (Hoberman – Shandler 226.)

Alvy mindezen tulajdonságai, antihős mivolta, neurózisa, megfelelési vágya, szüleitől és gyerekkorának egy részétől való szabadulási vágya és az interkulturális találkozásból adódó problémái ismét egy egyedi, történetesen zsidó, ámde általánosítható példaként szolgálnak, amely a nézők széles körében talált népszerűsége. Az *Annie Hall* jelentőségét a zsidóság és az amerikai kultúra kapcsolatában Biale így fogalmazza meg: „*If Jewish sexual neurosis is as funny as Allen would have it, if America can laugh at the Jew and see its own neuroses in his, then perhaps the Jew will be accepted as an organic part of the cultural landscape.*”⁹³

⁹³ [„Ha zsidó szexuális neurózis valóban olyan vicces, mint Allen esetében, ha amerikai tud nevetni a zsidón és saját neurózisát látni benne, akkor talán elfogadják a zsidót a kultúra szerves részeként.”] Biale 207.p

3. A zsidó mint „egzotikum”

„- You give your loyalty to a Jew before your own blood?
 - You know my father did business with Hyman Roth. He respected him.
 - Your father did business with Hyman Roth, your father respected Hyman Roth, but your father never trusted in Hyman Roth.”⁹⁴
 /The Godfather, Part II., 1974/

Az amerikai filmtörténet kezdetén azt láttuk, hogy a gettódrámák hétköznapi szereplői mellett a filmekben helyet kaptak fontos zsidó személyiségek is, Mózesről egészen a Rothschild családig. A második világháború után ezek az alakok hősként tűntek fel újra a filmvásznon, továbbra is Biblia-feldolgozások immár politikailag aktuális áthallásaiban és Izrael állam megalapításában résztvevő harcosokként. 1960-80 között ezek a filmtípusok egy-egy kivételtől eltekintve eltűntek.

Az életrajzi filmek műfajában ebben az időszakban a Fanny Brice életét bemutató *Funny Girl* és *Funny Lady* (1975) készült el, mint híres és népszerű, zsidó művész életét bemutató film. Míg például az előző korszakban a *The Benny Goodman Story* egyáltalán nem tett utalást a főszereplő zsidó gettóban töltött gyerekkorára, addig a *Funny Girl* már egyértelműen ábrázolja ezt. A zsidó identitás ábrázolásának szempontjából azonban ez a film egy zsidó női sztereotípiát jelenít meg, így fentebb tárgyaltuk.

Az Izrael megalakulásának nehézségeiről és a hős zsidó harcos témájú filmek közül is már csak egy készült ebben a korszakban, a *Cast a Giant Shadow* (*Az óriás árnyéka*, 1966). Ideológiájában ez a film még teljes mértékben az előző korszak zsidó hősábrázolásához tartozik. A zsidó identitás kérdéskörében annyit érdemes róla megjegyeznünk, hogy a film főszereplője (Kirk Douglas) egy olyan amerikai katona, aki ugyan zsidó származású, de identitásában magát amerikaiként határozza meg. Izraeli szolgálata alatt azonban ez megváltozik, és a film végére Izrael önállóságáért harcoló, elsősorban magát zsidónak tartó, izraeli hős katona válik belőle.⁹⁵

⁹⁴ [„- Inkább egy zsidóhoz vagy lojális, mint a saját véredhez?

- Tudod, hogy apám is üzletelt Hyman Roth-tal. Tisztelte őt.

- Apád üzletelt Hyman Roth-tal, apád tisztelte Hyman Roth-ot, de apád sosem bízott meg Hyman Roth-ban.” (A filmben ez a párbeszéd az olasz maffia vezetője és egyik beosztottja, családtagja között zajlik le, a zsidó maffia vezetőjével, Hyman Roth-tal kötendő üzlet kapcsán.)

⁹⁵ Akár a korábbi, Izrael megalapításáról szóló filmek, ez is igyekszik a zsidóság elszántságát a Holocaust eseményeinek felidézésével megalapozni. A főszereplő visszaemlékszik, hogy jelen volt a dachau koncentrációs tábor felsza-

Ebben az időszakban született meg a filmes Biblia-feldolgozások talán a mai napig legnagyobb hatású műve, a *Jesus Christ Superstar* (*Jézus Krisztus Szupersztár*, 1973). Főleg a zsidó papság filmbeli ábrázolása okán természetesen ezt a filmet is illették antiszemitizmus vádjával, amire Tim Rice, a rock-opera dalszövegírója mint teljes képtelenségre és érthetetlen vádra reagált.⁹⁶

A *Szupersztár* karakterábrázolása hűen tükrözi a korszak liberális eszmerendszerét, és művészi szempontból semmilyen szinten nem törekszik a korhű ábrázolásra.⁹⁷ Mivel a film azzal az alkotói céllal készült (és persze meg is valósítja azt), hogy Jézus történetét Júdás szemszögéből mesélje el,⁹⁸ a zsidóság szerepe Jézus elítélésben vagy a karakterek identitásábrázolásában a filmben nem lényeges szempont.

A fenti három egyedi esettől eltekintve tehát ebben az időszakban sem zsidó „kiváltságosokkal”, sem hősökkel nem találkozunk a filmvászonon. Azonban készülnek olyan filmek, amelyekben a zsidóság fontos jellemzője akár egy, akár az összes főszereplő karakternek, ez teszi érdekessé, egyedivé a figura személyiségét vagy akár az egész filmet, a zsidó tehát egyfajta etnikai „egzotikum”.

badításánál, és arra is, hogy ott mennyire mást tapasztalt, mint amit előzetesen hitt a foglyok helyzetéről. (Ezzel a film a jellemző amerikai naivitást is megjeleníti.)

⁹⁶ „*A few people said that we were anti-Semitic, which really staggered me. Maybe I was again being naïve, but it never crossed my mind for a moment, that anybody who saw Superstar or even read the Bible could think that, by having a few bad Jew – Caiaphas – and good Jew – Jesus – and lots of Jewish people from all... all different types of character and backgrounds – and Romans – that it could be anti-Semitic. It's a great Jewish story about a phenomenally great Jewish leader.*”

[„Néhányan azt mondták, hogy antiszemita vagyunk, ami igazán megütött engem. Talán megint naív voltam, de egy pillanatra sem fordult meg a fejemben, hogy bárki, aki látta a Szupersztárt vagy akár olvasta a Bibliát, azt hihetné, hogy attól még, mert van pár rossz zsidó – Kajafás – és egy jó zsidó – Jézus és még egy csomó zsidó... mindegyik más típus másféle háttérrel – és rómaiak is vannak –, hogy ez lehetne antiszemita. Ez egy nagyszerű zsidó történet egy rendkívüli zsidó tanítóról.”] (Az idézett szöveg a film magyar DVD-kiadásának extrái között található Tim Rice-interjúban hangzik el.)

⁹⁷ A film (egyébként a költségek csökkentésének okából) egy fiatal színjátszó-csoportról szól, akik Izraelben az eredeti helyszínekre érkezve eljátszák Jézus élettörténetének utolsó időszakát, gyakorlatilag minimális kellékkel és jelmezzel felszerelve. A színészek kiválogatásánál az alkotóknak az énekhang sokkal jobban számított, mint mondjuk a származás, így a filmben Júdást fekete, Mária Magdolnát ázsiai színész alakítja.

⁹⁸ A film felfogása a gnoszticizmus Júdás-képéhez áll meglepően közel (a gnosztikus Júdás evangéliumának modernkori felfedezése előtt évtizedekkel), miszerint Júdás volt az egyetlen a tanítványok közül, aki igazán megértette mesterét, és azt is, hogy Jézus megváltói feladata csak egyféle módon teljesíthető, ebben pedig neki meghatározó és negatív szerepe van. Így Júdás többé-kevésbé Jézus kérésére, vagy legalábbis hallgatólagos jóváhagyásával cselekszik. Júdás dalszövegében ez így hangzik el: „*Christ, I know you can't hear me, but I only did what you wanted me to. Christ, I'd sell out the nation, for I have been saddled with the murder of you.*” [„*Krisztus, tudom, nem hallasz, de csak azt tettem, amit akartál tőlem. Krisztus, elárulnám népemet, csak ne engem vádoljanak kivégzéssel.*”] (Lásd: a film magyar DVD-kiadásának extrái között található Tim Rice-interjú.)

A Fiddler on the Roof (*Hegedűs a háztetőn*, 1971) és a *Hester Street* (1975) című filmre, amelyekben a zsidóság egy rendkívül érdekes szokásokkal és szigorú törvényekkel szabályozott életmóddal rendelkező, zárt, de szerető közösségnek tűnik fel, egyaránt jellemző a romantikus, nosztalgikus eltávolítás. A filmek cselekménye a 19. század végén és a *Hegedűs a háztetőn* esetében nem is Amerikában játszódik, így az alkotások ezt a fajta zsidó életmódot térben és időben távol helyezik a nézőtől. Ezáltal a filmekben ábrázolt zsidó közösségi élet és hagyományok a hátrahagyott régmúlt részeként tűnnek fel, mint olyan jellemzők, amelyeket a mai, modern, amerikai zsidóság már csak nagyszülei letűnt világának megidézéseként ismer.

A zsidó identitás tekintetében ezek a filmek a változásról és annak a lehetőségéről szólnak, sőt olykor azt az egyetlen lehetséges megoldásként tüntetik fel, mintha egyfajta felmentést akarnának adni jelenkor zsidóságának nagyszülei hagyományainak mellőzéséért. A *Hegedűs a háztetőn* tejesemberének (Tevje – Topol) története lényegében azt a változást rajzolja ki, ahogy három legidősebb lányának házasságán keresztül lassan, de biztosan beleegyeznek egyre komolyabb zsidó előírások és hagyományok megszegésébe.⁹⁹ Bár a film egyik történetszála bemutatja a zsidóüldözés egyre erősödő hullámain Oroszországban – ezzel együtt Anatevka zsidó közösségének naivitását is –, amely végül a kivándorláshoz, amerikai szempontból a zsidóság tömeges bevándorlásához vezet; a film sokkal kiemeltebb mondandója a hagyományok megváltoztatásának szükségessége és elkerülhetetlensége.

A *Hester Street* központi problémája is az identitás megváltoztatásának szükségessége, az Oroszországból három évvel később férje után érkező asszony történetében.¹⁰⁰ A férfi az elmúlt időszakban mindent megtett, hogy vidéki orosz ortodox zsidóból amerikai nagyvilági gentleman-né változzon, és ebben a formájában akármennyire szeretnék, nem tud többet együtt élni az orosz faluból most megérkező feleségével (és kisfiával). Az asszony nem beszél angolul, a 19. század végi New York-i dámákhoz képest meglehetősen maradian öltözködik, parókát hord, és egyáltalán nem érti az amerikai életmódot, mindezek miatt férje – bár tagadhatatlanul szereti – szégyelli őt. A probléma az, hogy sokáig a változtatás szükségességét sem ismeri fel, abba akkor kezd bele, amikor belátja, elveszíti a férjét enélkül. Az asszony identitásának éppen úgy kell változnia, mint

⁹⁹ Míg legidősebb lánya, Cejtel, a házasságközvetítő ellenében maga választ férjet, másik lánya, Hódel már egy kije-vi, forradalmi gondolkodású fiúval, Chava pedig egyenesen egy oroszral (nem zsidóval) köti össze az életét.

¹⁰⁰ Bár a film ezt a témát a zsidó ortodoxia példáján mutatja be, a film nagy sikere és a korabeli kritikai fogadtatása árulkodik arról, hogy a mondanivalót a nézők elvonatkoztatták a zsidóság egyedi esetétől. A *The New York Times* és a *Variety* újságírója kifejezetten amerikainak minősítette a témát, és hangoztatták, hogy nem kell zsidónak lennie ahhoz, hogy szeresse a néző ezt a filmet. (*The New York Times* 1975. nov. 2., *Variety* 1975. nov. 3., Erens 327.p)

Tevjének: attól még, mert lemond a parókáról és divatos frizurát csináltat, nem kell lemondjon a zsidó hagyományok által közvetített értékrendről.

Tevje karaktere és főleg a vele ellenkező, de szeretetét mindenáron megtartani igyekvő lányai és a *Hester Street* fiatal felesége lényegében egy identitáskrízisen esnek át. Régi, hagyományokon alapuló zsidó identitásuk egy újfajta, modern, önálló, de a zsidó értékrendet megőrző formába alakul át. A filmek azt az üzenetet közvetítik, hogy az ortodox életmód elhagyása nem feltétlenül jelenti a zsidóság megtagadását vagy elvetését is, azt lehetséges egy, a modern körülmények között élhetőbb formában megőrizni.



Ismerkedés egy új világgal: bizonyos hagyományokat el kell hagyni, a zsidóság lényege azonban ettől nem vész el

Az asszony és a gyerek megérkezik New Yorkba (*Hester Street*)



Az apa kijeji marxista zsidóhoz adja középső lányát (*Hegedűs a háztetőn*)

A fent említett filmek tehát valóban a zsidó identitás mibenlétének kérdését feszegetik, szemben néhány olyan alkotással, amelyek csak az érdekes, etnikai egzotikumot látják a zsidóságban. Két hagyományos amerikai filmműfaj karaktereit is színesítik az alkotók ebben az időszakban zsidó alakokkal, de csak a történet viccesebbé vagy különlegesebbé tétele érdekében.

Láthatunk két westernnt, vagy inkább western-paródiát, amelyekben a zsidó karakterek felbukkanása a humor forrása. A *Blazing Saddles* (*Fényes nyergek*, 1974), akár a *Braverman*, a jiddis filmet idézi meg a jiddisül beszélő indián törzs jelenetével. A 19. század közepén játszódó *The Frisco Kid* (*San Francisco-i kölyök – Rabbi a vadnyugaton*, 1979) humorának dramaturgiai alap-

ját a Friscoba küldött, egyébként a saját közössége szerint is meglehetősen ügyefogyott rabbi (Gene Wilder) utazása és eközben elszenvedett kalandjai adják.¹⁰¹

A másik műfaj a gengszterfilm, amelyben megjelennek a zsidó karakterek. A zsidó maffia filmes ábrázolásának, mint korábban láttuk, vannak filmtörténeti előzményei, de a korábbi időszakban éppen erre a műfajra volt leginkább jellemző a „zsidótlanítás”. Most azonban vászonra kerülnek zsidó maffiavezérek, akár fiktív személyként, mint Hyman Roth a *The Godfather, Part II.* (*Keresztapa II.*, 1974) című filmben, akár valós személy életrajzán alapuló történetben, mint a *Lepke* (1975).

A zsidó maffiózók viszonya a zsidó identitáshoz éppen olyan, mint az olasz maffiavezérek viszonya olasz hagyományaikhoz. Akár társadalmi és jogi törvények között, a zsidó bűnözők a zsidó törvények közül is kiválogatják a nekik tetsző és megfelelő részeket. Roth (Lee Strasberg) és Lepke (Tony Curtis) számára a család (akár az olaszoknak) fontos és az üzlettől elhatárolandó dolog, ugyanakkor más maffiacsaládok fejeinek a velük való együttműködést éppen csavaros észjárásuk és jó üzleti érzékük teszi érdekessé. A *Keresztapa II.* történetének dramaturgiai alapját az az eseménysorozat adja, amelynek során eldől, hogy a zsidó Roth vagy az olasz Corleone tart-e egy lépéssel előrébb és tud túljárni a másik eszén. A film elég nyilvánvalóvá teszi, hogy egy ilyen „fenséges” rivalizálásban – és ahol ennyi pénz és ilyen nagy hatalom van kockán – az olasz maffiavezér egyetlen méltó vetélytársa csak egy zsidó lehet.

¹⁰¹ Például a rabbi szombaton nem ül lóra, még akkor sem, ha a szombat törvényével mit sem törődő rablóbanda a nyomában van. Társával az utolsó pillanatban menekülnek csak lóháton tovább, amikor egy magas hegyszirt mögött eltűnik a nap.

4. Összegzés: A „különleges zsidó”

Az 1960-80 közötti időszakban a zsidóság áldozatként értelmezett identitásának ábrázolása továbbra is jelen volt az amerikai filmvászonon. Mivel azonban a politikai érdekek úgy diktálták, a Holocaust továbbra sem jelent meg leplezetlen mivoltában a moziban, sőt az antiszemitizmusról is csak térben és időben távoli vonatkozásokban beszélnek a filmek. Ebben a tekintetben a helyzet tehát a korábbi évekhez képest nem sokat változott.

A 60-as években a fénykorukat élő függetlenségi, egyenjogúsítási és büszkeségi mozgalmak következtében azonban az amerikai társadalomban az egyén és főleg annak egyedi, sajátos tulajdonságai, valamint azok felvállalása és társadalmi elfogadtatása nagy jelentőségre tett szert. Ezen mozgalmakkal párhuzamosan a továbbiakban a zsidóság vállalása nem csak lehetségessé, egyenesen kívánatossá vált. A filmekben ekkor már a zsidó családok harmadik generációja vált a főszereplővé. Az ő történeteikben a család felbomlani látszik, helyére az egyén lép, akik – legalábbis a gyerekek – határozottan küzdeni kénytelenek a második generációhoz tartozó szüleik ellen. A helyzetet részben az anya és az apa vezető szerepének felcserélése idézi elő, részben pedig annak érzékeltetése a gyerekekkel (az anya esetében sokszor túlgondoskodás formájában), hogy az nem képes az önálló életre.

A szülők ilyen hozzáállásától motiválva a gyerekek nemzedéke kénytelen egy identitásválságon átesni, amelynek tétje az, hogy képesek-e egy önálló, saját életének irányítására képes, magabiztos személlyé válni (ez egyben feltétele a saját boldog családi életük megalapozásának is). Ehhez a zsidó identitás abban kapcsolódik, amennyiben az bizonyos képességek, tulajdonságok (például csavaros észjárás, okosság, életrevalóság) a zsidó sztereotípiák részeként jelennek meg. A gyerekeknek zsidóságuk ilyen vonatkozásaiba kapaszkodva sikerülhet az önálló, sikeres élet elérése. Így tehát a zsidó identitás leválik a vallásos hagyományról, a törvények betartásáról, a kóser étkezésről vagy bármilyen külsőség- vagy életmódbeli megnyilvánulásokról és belső tulajdonságok formáját kezdi öltetni.

A korszak irodalmi és filmalkotásokban megjelenő zsidó karaktereit Philip Roth kétféle csoportba sorolta: a „zsidó zsidó” és a „nem zsidó zsidó” kategóriájába. Az első megsebzett, paranoiás, védekező, áldozatnak érzi magát, érzékeny és folyamatosan kétkedik; a második egészsé-

ges, élénk, és a szabadságra, agresszióra és élvezetekre való vágyai vezérlik.¹⁰² Roth meghatározásában azt kell észrevennünk, hogy mindkét „fajta” alapvetően zsidónak tételezi: a sebzett zsidó a zsidósághoz képest sebzett, míg az élénk, hedonista típus szintén zsidósághoz képest az. Roth valójában ugyanazt a tulajdonság-halmazt írja le, két szempontból. Aki sebzett és folyamatosan kétkedik, vagyis mindent megkérdőjelez, az valójában ugyanolyan ember, mint aki agresszíven habzsolja az élvezeteket, üldöz vágyakat, mert mindkét cselekvés alapját a probléma-felismerés, a kérdésfeltevés, ugyanazon dolog egyszerre többoldalú szemléletének képessége adja.

Ezen korszak filmjeinek a zsidó identitás szempontjából az a felismerése, hogy bizonyos és úgy tűnik, előnyös, zsidó jellemhez tartozó tulajdonságok megőrzése úgy is lehetséges, hogy eközben a hagyományos értelemben vett identitástól az egyén megválí. Az első generációs bevándorló zsidóság idejében játszódó, a zsidóságot, mint egzotikumot felvonultató filmek ezt a változást már elkerülhetetlen szükségszerűségnek állítják be: a zsidó egyén számára kívánatos zsidónak maradni, de nem abban az „etnikai” formában, ahogy eddig ezt meghatároztuk. Sokkal inkább egyfajta belülről jövő zsidó identitás kialakítása szükséges, és ebben a korszakban már lehetséges is.

A zsidó identitás tehát már nem a hagyományokhoz, ünnepek és szokások megtartásához kötött, és főleg nem a vegyes házasságok lehetetlenségét jelenti; külsőségek helyett egyre inkább személyiségjellemzőkbe transzformálódik át.

¹⁰² Roth, Philip 22-28.p

V. Amerikai zsidók

– A zsidó identitás ábrázolása 1980-tól 2010-ig –

„- *Jesus, look, can we please keep all this Jewish stuff out of this conversation?*
- *We have to talk about Daniel being Jewish, because he is Jewish.*”¹
/School Ties, 1992/

Az amerikai filmtörténet játékfilmjeinek szemlélete során azt a folyamatot láthattuk, ahogy az etnikai zsidóság első bevándorló generációja, majd főleg az ő, már Amerikában született gyerekeik egy új, teljesen amerikai identitás kialakítása érdekében asszimilálódni igyekeznek az amerikai társadalomba. Mivel azonban ez utóbbi közel sem volt nevezhető egységesnek, sokkal inkább különféle etnikumok olvasztótégelyének, kezdetben a filmvásznon a zsidóságot (akárcsak például az íreket) etnikai sajátosságaik alapján megalkotott sztereotípiákkal jelenítették meg, ekként váltak főleg etnikai komédiák szereplőivé.

Az antiszemitizmus elterjedésével, majd a II. világháború következtében a zsidó szereplők részben eltűntek a mozivásznonról, visszatérésük ezért az 50-es évektől meglehetősen látványosra és nagyszabásúra sikerült. Láttuk, ahogy a következő évtizedekben a zsidó karakterek egyenesen hősként vonulnak fel a filmvásznon, de legalábbis büszkén vállalják zsidó identitásukat. Eközben a politikai helyzet és érdekek változásával lassan a Holocaust eseményei is közönség elé tárhatóvá lettek, az amerikai társadalom nagy része a filmekből (és tévéműsorokból) ismerte meg a Soá 6 millió zsidó áldozatának sorsát.

Mint a fentiekből láttuk, a zsidóság a 60-as évekre már döntően nem etnikai csoportot jelentett a filmvásznon, nem is feltétlenül adott hagyományok szerint élő kisebbséget, inkább bizonyos, a zsidóságnak tulajdonított sztereotip jellemzőkkel bíró egyéneket. A moziban megjelenő zsidó karakterek zsidó identitásának meghatározójává az etnikai és a vallási jellemzők helyett lassan bizonyos belső tulajdonságok és a Holocaust váltak.

¹ [„- *Jézusom, nézd, nem hagyhatjuk ki ezt az egész zsidó témát ebből a beszélgetésből?*
- *Muszáj beszélnünk arról, hogy Daniel zsidó, mert zsidó.*”]

A zsidóság tehát (legalábbis a filmvászonon) az asszimiláció jegyében elhagyni szándékozott etnikai identitását, a Holocaust következtében azonban kiderült, hogy ez nem lehetséges, a zsidó identitás „levetését” a nem zsidó világ nem tette lehetővé. Erre a kudarcra a filmbeli zsidó karakterek zsidóságuk hangsúlyozásával reagáltak, hiszen ha nem lehettek nem zsidók, akkor kifejezetten zsidónak kellett lenniük. Természetesen ez a túlhangsúlyozás sem volt járható út, hiszen ekkora már az egykori bevándorlók unokái teljesen amerikaivá váltak, még a Holocaust sem érintette őket oly módon, mint az európai zsidóságot, nem tapasztalták meg azt személyesen, az akkor már 50-100 éve Amerikában élő családjukat az nem érintette.

A 80-as évekre tehát a filmvászonon egy olyan zsidóság képe rajzolódik ki, akik zsidónak tartják ugyan magukat, de ezt az identitást nem tudják mihez kötni.² A filmvászon zsidóságának új identitást kell építenie magának,³ a lehetséges alkotóelemek pedig:

- a Holocaust megértése és feldolgozása,
- a zsidó hagyományok és vallás (amelyet a nagyszülők generációja még birtokolt),
- a zsidó etnikai sajátosságok, a zsidó sztereotípiák megértése, elfogadása és vállalása.

Mindez azt jelenti, hogy a zsidó karaktereket megjelenítő amerikai játékfilmek 1980 és 2010 között nagy lendülettel kezdik feldolgozni az amerikai zsidó hagyomány és a zsidó személy sztereotípiájának mibenlétét a múltban, a jelenben, a társadalom és az egyén viszonylatában, és ekközben alapokat találnak egy új, egyszerre amerikai és egyszerre zsidó identitásnak.

² Friedman – Dresser 28.p

³ Bial 109.p

1. A múltban keresett identitás

„- *Do you really think I'll give a damn punishing an old man? I don't have any vindictiveness in my heart, and I tell you what I do care about. I care about remembering. It's too late to change what happened, but it's never too late to remember what happened.*”⁴
/Music Box, 1989/

Az amerikai játékfilmekben a zsidó karakterek a múltat kutatva a judaizmushoz és a Holocaust-hoz köthető zsidó identitást találják meg. Azonban miközben az ebben a fejezetben vizsgált filmeket nézzük, nem szabad elfelednünk, hogy ezek elsősorban az általános értelemben vett amerikai nézőnek készültek, nem kifejezetten zsidóknak. Az alkotók célja tehát nem a zsidó identitás újraépítése volt, inkább bizonyos történelmi események elbeszélése, ugyanakkor nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy fontos esztétikai különbség van aközött, ahogy az események (véltetően) voltak, és ahogy azt egy film elbeszéli (az alkotója és annak saját jelenében meghatározott szempontjából).⁵

Ezen kívül a történelmi témájú, főleg a Holocaust eseményeit feldolgozó filmek készítésük korszakának és nézői elvárásainak megfelelő sztereotípiákat vonultatnak fel, azokat Pierre Sorlin szűrőjén keresztül kell látnunk: „*the historical film always interprets the past from the perspective of the present.*”⁶ Tehát azt a zsidóképet jelenítik meg, amilyenek a 21. század elején az amerikaiak a II. világháború idejének európai zsidóságát szerették volna látni, amilyenek szerették volna, hogy azok legyenek.

⁴ [„- Azt hiszi, érdekel engem, hogy lecsukassak egy vénembert? Nincs bosszúvágy a szívemben, de megmondom, ezzel szemben mi érdekel. Nekem fontos a múlt. Túl késő, hogy megváltoztassuk, de soha nem késő, hogy emlékezzünk rá.”] (ford.: Kis Odett)

⁵ Barbi Zelizer az „*event-as-it-Happened*” és az „*event-as-it-Retold*” közötti különbséget emeli ki elméleti szempontból, az ez által okozott gyakorlati különbséget a továbbiakban látni fogjuk. (Zelizer 18-40.p.)

⁶ [„*a történelmi film mindig a jelen szempontjából láttatja a múltat.*”] (Loshitzky 6.p)

1.1 Az áldozatként is hős zsidó

„We will live with honour. And we will die with honour. Jewish honour.”⁷
/Uprising, 2001/

A Holocaust témájával foglalkozó filmekben látható zsidó karakterek két korábbi jellemző karaktert olvasztanak egybe: az áldozatot egyesítik a hőssel. Az ezzel a témával foglalkozó filmeket az alábbi csoportokba sorolhatjuk:

- az áldozatok sorsával foglalkozó filmek,
(*To Be or Not to Be* – *Lenni vagy nem lenni*, 1983, *Schindler's List* – *Schindler listája*, 1993, *Jacob the Liar* – *Hazudós Jakab*, 1999, *Uprising* – *Lázadás*, 2001, *Defiance* – *Ellenállók*, 2008, *Inglorious Bastards* – *Becstelen Brigantyk*, 2009;)
- a túlélők sorsával foglalkozó filmek,
(*Sophie's Choice* – *Sophie választása*, 1982, *Everything is Illuminated* – *Minden világgal*, 2005;)
- és a náci bűnösökkel foglalkozó alkotások.
(*Music Box*, 1989, *Mother Night* – *Éj anyánk*, 1996, *Apt Pupil* – *Az eminens*, 1998, *The Reader* – *A felolvasó*, 2008, *The Boy in the Striped Pyjamas* – *A csíkos pizsamás fiú*, 2008;)

A Holocaust témájával foglalkozó filmek közül, talán az egész amerikai filmtörténet legfontosabb alkotása a *Schindler listája*. Visszatekintve az eddig látott amerikai filmekre, meglepődve tapasztalhatjuk, hogy 1993-ig, vagyis közel 50 évvel az események utánig, nem készült olyan amerikai film, amely konkrétan ábrázolta volna Auschwitzot, a deportáló vagonokat, a szelekciókat és a gázkamrákat.⁸

⁷ [„Méltósággal fogunk élni. És méltósággal fogunk meghalni. Zsidó méltósággal.”]

⁸ Ahogy azt Parish és Taylor enciklopédiája is kiemeli, a korábbi filmek vagy a zsidók koncentrációs táborba szállítását megelőző időszakban játszódnak, és inkább az antiszemitizmusról szólnak, vagy – mint pl. az *Ítélet Nürnbergben* – a náci bűnösök és / vagy a túlélők mondják el az eseményeket, amelyek azonban nem jelennek meg a vásznon. (Parish – Taylor 428.p)

Ebben a vonatkozásában (is) a *Schindler listáját* a kritika és a közönség egyrészt az egekbe magasztalta,⁹ másrészt lerántotta onnan. A dicséret legfőbb alapja a kendőzetlen, politikától mentes ábrázolás létrehozása volt, amellyel az alkotó rögzíteni akarta Auschwitznak a túlélők emlékeztében élő emlékét, mielőtt azok meghalnak és ezáltal a legközvetlenebb és leghitelesebb forrás semmivé foszlik.¹⁰ A *Schindler listája* éppen ezzel a konkrétságával megrázó, nem a miértekről szól, hanem a pusztaság és kegyetlen hogyanról. Ugyanakkor a film egy tipikus amerikai dramaturgiát követ, amelyben egy jó útra térő gonosz (Oskar Schindler – Liam Neeson) megment egy márknyi embert, akik akárhogy is, de túlélnek. A *Schindler listája* – ahogy az Stanley Kubrick megfogalmazta – nem 6 millió zsidó áldozatról, hanem 1000 túlélőről szól.¹¹

Az emlék, ezáltal a múlt rögzítése ebben a témában tehát példátlan az amerikai filmben, a történet elmesélésének dramaturgiája pedig a későbbi filmekre nézve meghatározó módon változtatja meg a zsidó áldozatok identitásának ábrázolását.

A Holocaust filmekben a *Schindler listáján* túl a zsidó már nem áldozat többé, hanem túlélő, vagyis hős. Az áldozat túlélővé és hőssé válása egyrészt a tipikus amerikai forgatókönyvírói eljárásból is adódik,¹² másrészt viszont abból is, hogy a játékfilmek először próbálnak válaszolni

⁹ Egyesek szerint gyakorlatilag témájában és esztétikai megítélésében is a film feddhetetlen lett, azaz mindenféle kritika által illethetetlen. (Shandler 262.p)

A film jelentőségét a Soá történetének megismertetésében az amerikai politikai vezetés is elismerte, a filmet oktatási tananyaggá tették. Vélhetően ebben a történelmi film a jelenre adaptálható vonatkozásai is szerepet játszottak. (Loshitzky 6.p)

(A film összesen 7 Oscar-díjat kapott, többek között a legjobb film, a legjobb rendezés és a legjobb adaptált forgatókönyv díját. A film Thomas Keneally 1982-ben megjelent, azonos című – magyar kiadásban *Schindler bárkája* – regényének adaptációja.)

¹⁰ A film rendezője, Spielberg a film minden részletében végletes hitelességre törekszik, a legkisebb jelenetek ábrázolásához is például Claude Lanzmann *Soá* c. dokumentumfilmjében elhangzó visszaemlékezések elemeit használta fel, eredeti helyszíneken forgatott, és a hitelesség megőrzése érdekében választotta a fekete-fehér megvalósítást. (Torchin 176.p)

Emellett persze, mint minden film, valószínűleg a *Schindler listája* sem csupán ábrázolja, valójában formálja is a Holocaust emlékét. (Zelizer 18-40.p.)

¹¹ Torchin 174.p

¹² Nem csak az amerikai, hanem általában véve játékfilmes történetírási jellemző, hogy egy általánosságban sok ember sorsát, életét elmesélő történetet célszerű néhány, a nézővel közelebből megismertetett ember személyes történetén keresztül elmondani, így a néző figyelmét is és érzelmeit is könnyebben megnyeri a film. Az így kiemelt (akár pozitív, akár negatív) főszereplő viszont nem tűnhet el egyszerűen a film közepén, vagyis nem halhat meg, legalábbis a film végéig. Addig viszont személyes sorsába sok eseményt kell megjeleníteni, mert már nem csak egy a sok közül, hanem a „sokat” kell képviselnie, mindenki sorsának példájává kell válnia.

Érdekes, hogy ezt a motívumot a film saját magán belül is megjeleníti, mind Schindler, mind pedig Amon Goeth (Ralph Fiennes; a Krakó mellett Plaszówban létrehozott munkatábor parancsnoka) a személyes megismerés útján kerül közelebb a zsidókhoz, az előbbi ez a megmentésükre sarkallja, az utóbbi viszont azt is zsidó ármánykodásnak tudja be, hogy pl. megtetszett neki zsidó házvezetőnője.

A személyes megismerés által okozott változás *A csikos pizsamás fiú* történetének alapmotívuma. Ebben a filmben a koncentrációs tábor vezetőjének kislánya azért kezd el kételkedni a neki tanított náci eszmékben és végül apja igazában, mert megismerkedik egy, a táborban élő zsidó kislánnyal.

olyan kérdésekre, amelyek feltétele eddig – a téma feddhetetlensége okán – tabu volt. A legfontosabb ilyen kérdés, hogy Európa zsidósága miért nem ellenállt, miért nem volt képes, tudott vagy akart számottevő módon beavatkozni a saját sorsába, lényegében miért hagyták magukat gettóba zárni, majd elgázosítani?

A *Schindler listája* és a *Hazudós Jakab* gettóba zárt zsidóiban is felmerül a lehetőség, hogy egyszerűen levegyék a sárga csillagot, megtagadják a rájuk vonatkozó törvényeket, vagy más módon ellenálljanak. Ám a filmek, például számtalan kegyetlen, önkényes és semmiségekért végrehajtott azonnali kivégzés ábrázolásával, egyértelműen állítják minden ellenállás abszolút lehetetlenségét. Így ezekben a filmekben olyan zsidókat látunk, akik rettegve próbálnak észrevétlenek maradni és a nácik elvárásait maximálisan teljesíteni.



Lázadás és ellenállás sajátos eszközökkel a *Hazudós Jakab* (balra) és a *Schindler listája* (jobbra) c. filmekben (Robin Williams, a háttérben: Rudolf Péter és Liev Schreiber) (Liam Neeson és Ben Kingsley)

A *Hazudós Jakab* című filmben ábrázolt lengyel gettóban iszonyúak a körülmények, a zsidó közösség azonban folyamatosan a két véglet, a felkelés megszervezése és a németektől való rettegés között őrlődik. A *Lázadás* és az *Ellenállók* című filmben a gettóbeli zsidó tanács vezetősége az ellenállás helyett a németekkel való egyezkedés útját próbálja jární, az ellenállást több okból is lehetetlennek tartva: a szökés nem lehetséges betegekkel, öregekkel és gyerekekkel adott esetben az erdőbe, télen, élelem nélkül. Az adott nemzet felkelőire és partizánjaira (a varsói lázadás lengyel résztvevőire és az orosz partizánokra) nem lehet számítani, mert nem kevésbé antiszemiták, mint a németek, és mert ez utóbbiak kivégzik a zsidókat segítő nem zsidókat is. És végül, mert nem hiszik el a haláltáborok létezéséről és céljairól szóló híreket.

A *Hazudós Jakab* ábrázolása szerint a gettóbeli élet ugyan elviselhetetlen, de csak akkor nincs tovább, ha elfogy a remény. A filmek tehát úgy képzelik, a korabeli zsidóság az egyértelmű német fölény és agresszió mellett döntően azért nem állt ellen, mert nem fogadta el a megsemmisítés gondolatát. Ez utóbbi okai pedig, hogy a gettóbeli és a táborbeli körülmények között csak a remény miatt tartottak ki az emberek, és attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy a nácik munkakerőnek akarják őket használni, a tömeges kivégzések híreit egyszerűen nem hitték el, nem tartották lehetségesnek, mert nem tűnt logikusnak. Az adott kor adott társadalmában nem volt ok azt hinni vagy elhinni, hogy egy népcsoport szisztematikus kiirtása felvethető gondolat, sőt meg is valósítható.

Schindler listájának talán legnagyobb érdeme, hogy a 90-es évekbeli (és későbbi) közönség számára azt a folyamatot tudja érzékelteni, amely a zsidókat a beletörődés útján elvezette a gettóból a gázkamráig. Azt a lassú, mindig csak kicsi lépéssel és a kicsit rosszabb elfogadásával járó folyamatot, amelynek során a zsidóktól elvették a jogait, majd életfeltételeiket és végül az életüket. A *Schindler listáját* nézve valóban nehezen találjuk azt a pontot, ahol az áldozatoknak fel kellett volna lázadniuk, a film egy teljesen irracionális folyamatot a belső, sajátságos logikája szerint tud így felépíteni a néző szeme előtt.

A *Schindler listája* zsidó főszereplője, Itzhak Stern (Sir Ben Kingsley) a legkevésbé sem nevezhető áldozatnak. Valójában ő találja ki, szervezi meg és viszi Schindler üzemét, és lényegében a zsidók megmentését is ő tervezi meg, akár azt is megkockáztathatjuk, hogy mind az üzletben, mind pedig a zsidómentésben Schindler csak Stern strómanja.¹³ Ez a fajta zsidó karakter azáltal válik hőssé, hogy képes a nácikat a saját törvényeik mellett és között manipulálni, ami az ellenállás, ha nem is fegyveres, de elég hatékony formája, ahogy az ebből a filmből kiderül.

A *Hazudós Jakab* főszereplője, Jakab (Robin Williams) tudja, hogy az elkeseredés és a reménytelenség azon fokát éli meg, amikor az ember vagy hőssé válik, vagy áldozat marad. Jakab – ellentétben Sternnel – a film végén ugyan meghal, karaktere addigra viszont Sternéhez nagyon hasonló, egyszemélyes ellenállási mozgalmat valósít meg, a saját lehetőségein belül.¹⁴ A *Láza-*

¹³ Schindler a zsidótörvények bevezetéséig sikertelen vállalkozó volt, kezdetben csak az üzleti lehetőséget látja az olcsó zsidó munkaerőben és a háborúban, az egyszer a deportáló vonatra kerülő Sternt pusztán azért menti meg, mert nélküle nem tudja tovább működtetni az üzemet. Még a munkatáborban is azért látogatja Sternt, hogy az tovább vigye az üzletmenetet, itt kezdi el csak érdekelni a zsidó személyes sorsa.

¹⁴ A film cselekményének alapötletét az a helyzet adja, hogy 1944-ben a lengyel gettókba a németek nem engedtek semmilyen formában híreket, se újság, se rádió nem maradhatott a zsidóknál. Egy véletlen folytán Jakabról azonban

dásban Adam Czerniakow (Donald Sutherland), a varsói Zsidó Tanács elnöke próbálkozik hasonló módszerekkel: a saját kereteik között alkudozni a nácikkal,¹⁵ azonban amikor a „legfelsőbb köröktől” kapott ígérettel ellentétben a nácik deportálják a gettóból a Janusz Korczak gyerekeket,¹⁶ belátja, hogy az általa választott út ezen a ponton már nem vezet tovább, és öngyilkosságot követ el.

A náci törvények kijátszásával operáló zsidó karakter azonban, bár már nem áldozat, mégsem tűnik eléggé hősnek. A zsidóság Holocausttól meghatározott áldozatképét a legerőteljesebben a *Lázadás* és az *Ellenállók* című filmek törekszenek hősképpé transzformálni.

A varsói gettó fiataljai és az orosz falvak lakói már igen messze állnak attól, hogy úgy törődjenek bele a sorsukba, mint az anatevkaiak a *Hegedűs a háztetőnben*. A komoly és hosszabb-rövidebb ideig hatékonnak bizonyuló szervezett, fegyveres ellenállás mellett döntenek, és nem is feltétlenül az igen leromlott körülmények, sokkal inkább az önérzetük, a becsületük miatt, mert nem akarnak önkéntes megadással a náci mészárszékre vonulni.¹⁷ Bár a filmek megtörtént eseményeket dolgoznak fel, mégis azokban az amerikai filmesek vélhetően egy olyan, a filmek készítési korában elvárt zsidó identitást vetítenek ki a múltra, amelynek a film történéseinek korában nem volt, vagy nem az volt az alapja, mint amilyen alapon ezt a hozzáállást az amerikai társadalom elvárta. Az *Ellenállók* főszereplőit erdőbeli száműzetésükben és a nácivadász portyáikon többnyire a személyes (családtag halála miatti) bosszú vezérli, a *Lázadás* felkelői pedig tisztában vannak a helyzet reménytelenségével, és lényegében csak azért harcolnak, hogy megmutassák, a

elterjed, hogy egy rádiót rejteget, és mivel a férfi rájön, hogy a gettóbeli közérzetet nagyban javítja, az öngyilkosságokat pedig megszünteti, ha a zsidók híreket hallanak (még ha éppen futballeredmények is azok), kitalált hírekkel tartja életben a közösségben a reményt.

¹⁵ Például a teljes nyomorban és káoszban élő gettóban még mindig újabb és újabb hatalmas összegeket teremt elő a náci vezetőség megkenésére, egy idő után azonban már így sem tudja leállítani a kivégzéseket. (A II./2. fejezet címe alatt idéztük a *The House of the Rothschild* c., 1934-es filmben Rothschild fiúk apjának tanácsát, miszerint a zsidóság egyetlen lehetőségét az antijudaizmus elleni védekezésre a pénz adja. Voltaképpen ezt az elvet még a *Schindler listája* is megerősíti. Az amerikai filmgyártás 2001-ben ábrázolta először azt a történelmi helyzetet, amelyben a zsidóságnak már erre sem volt lehetősége.)

¹⁶ Janusz Korczak a II. világháború előtt nemzetközi szinten elismert orvos, gyógypedagógus és pedagógus volt, aki újszerű nevelési elvek alapján működtetett zsidó árvaházat Varsóban. A Korczak árvaházban élő gyerekeket 1942 augusztusában a varsói gettóból a treblinkai megsemmisítő táborba deportálták, ahol Janusz Korczak – bár neki magának módja lett volna elkerülni a deportálást – velük együtt mártírhalt. A *Lázadás* című film, annak ellenére, hogy nem róla szól, igyekszik emléket állítani Korczak, már a gettóban működtetett árvaházának, a még akkor is ott folyó értékes pedagógiai munkának, és megőrizni deportálásuknak a túlélők emlékei szerint elmondott hiteles történetét.

¹⁷ Az *Ellenállókban* az erdőben bujkáló zsidók nem feltétlenül vadásznak ugyan a nácikra, egyértelműen rejtőzködni előlük, azonban a téli erdőben megvalósított élet komoly, hősies erőfeszítéseket kíván meg, ráadásul döntően olyan emberektől, akik eredeti, többnyire értelmiségi szakmájuk okán nincsenek ilyen körülményekre és a fizikai munkára felkészülve. Igaz, az éhezés köztük is konfliktusokat vált ki, ugyanakkor, amikor egy német katonát elfognak, a meglincselése megállíthatatlan. Az áldozattá válás okozta elfojtott düh a túlélés agressziójában nyilvánul meg.

zsidók is képesek a harcra. A gettóbeli zsidó vezetőség ezekben a filmekben a fegyveres felkelést és az ellenállást nem támogatja, a nációkkal való egyezkedés hívei, de az *Ellenállók* már nem mutat fel velük kapcsolatban olyasféle érdemeket, amelyek alapján hősnek lehetne őket tekinteni, különösen az erdőben évekig bujkálók mellett.

Mindkét film felveti annak lehetőségét is, hogy a zsidók szövetségre léphetnének az adott nemzet ellenállásával, az általános varsói felkeléshez, illetve az orosz partizánokhoz való csatlakozással. Ez azonban lényegében egyik esetben sem valósul meg, mert azok éppen annyira fenyegetettek a nációk által, és mert lényegében ugyanolyan körülmények között kénytelenek élni, bujkálnak és éheznek. Ráadásul, mint egy-egy alkalommal kiderül, nem kevésbé antiszemiták, mint a németek, és saját erőforrásaik, pláne életük védelme érdekében gondolkodás nélkül feláldoznák a sokszor gyerekekkel, idősökkel és betegekkel bujkáló zsidókat.

A filmbeli zsidók motivációja tehát alapvetően más, mint a nézőké, ez utóbbiakat a Holocaust megbosszulásának vágya hajtja. Az ezredfordulós évekbeli nézőnek magáért a Holocaustért, vagyis olyan dologért, amivel a filmbeli zsidók nem voltak tisztában, adnak elégtételt a 40-es években az ezredfordulós zsidók identitástudatával viselkedő szereplők.

A *Schindler listájának* további jelentőségét az adja, hogy a Holocaust eddig tabunak számító témáját bevonta a tömegkultúrába.¹⁸ A *Hazudós Jakab* ennél is eggyel tovább lépett: a vígjátéki elemek alkalmazásának lehetőségét kiterjesztette a Holocaust témájára.¹⁹

A nációkkal és a nácizmussal, sőt az antiszemitizmussal való viccelés lehetőségét Chaplin *A diktátor* című filmjétől kezdve a *Lenni vagy nem lenni* című filmen át (amelynek 1983-ban Mel Brooks főszereplésével elkészült a remake-je²⁰) a *Producerekig* már felvetette, sőt sikerrel alkalmazta is az amerikai filmgyártás. A *Hazudós Jakab* azonban a gettón belül mer viccelni, olyan közegben, amelyet korábban még ábrázolni is tabunak számított, és amelynek mibenlétét csak

¹⁸ A Holocaust eseményeinek konkrét ábrázolása által azt megfoghatóvá és elgondolhatóvá, ezzel pedig megbeszélhetővé és feldolgozhatóvá tette a társadalom számára. (Landsberg 63-86.p., Loshitzky 250 p.)

¹⁹ A nemzetközi filmgyártásban nem az első ilyen alkotás volt, hiszen Roberto Benigni *La vita é bella* (*Az élet szép*) című filmje 1998-ban, azaz egy évvel korábban készült. Az olasz film 1999-ben, vagyis a *Hazudós Jakab* bemutatójának évében megkapta a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscar-díjat, és ezzel lesöpörte a palettáról a *Hazudós Jakabot*. (Így azt Magyarországon például egyáltalán nem mutatták be, annak ellenére, hogy a filmet hazánkban forgatták, és számos neves magyar színész látható benne.)

(A *Hazudós Jakab* Jurek Becker 1969-es, azonos című regényének filmfeldolgozása.)

²⁰ Meg kell jegyeznünk ezzel a filmmel kapcsolatban, hogy bár szinte semmit sem változtattak 1942-es eredetihez képest, közel 40 évvel később már ez a film is másról is szól. A filmben elég kevés zsidó karaktert látunk, azt a pár embert, akiket a színtársulat megment és annak az egyik tagját, de összességében a film szintén a nációk saját módszereiken belüli kijátszásáról szól, az ellenállás ilyen formájú lehetőségéről.

most ismerte meg a közönség. Ezzel rálép arra az útra, amelynek végén a *Becstelen Brigantyk* című filmet találjuk.



Ellenállás fegyverrel az *Ellenállók* (balra) és tárgyalással a *Lázadás* (jobbra) c. filmben (Daniel Craig)



(Donald Sutherland és Hank Azaria)

Ahhoz, hogy az amerikai filmgyártás eljusson ehhez a filmhez, az olyan típusú alkotások is szükségesek, mint a *Lázadás* és az *Ellenállók*, amelyek a néző számára már elfogadhatóvá teszik lényegében egy későbbi identitás megjelenítését a múltban. Amennyiben a karakterek identitása részben meghamisítható (50 évvel későbbire cserélhető), annyiban maga a történet is meghamisítható. Azzal az erővel, ahogy azt akarjuk, hogy a múltbeli zsidók másmilyenek legyenek, azt is akarhatjuk, hogy a múltbeli események másképp történjenek.

Ezzel létrejöhet a *Becstelen Brigantyk* eseménysora, amelyben egy zsidó lány a film címében jelzett, náci vadászó, amerikai zsidó katonákból álló titkos különítménnyel együtt, egy párizsi moziban végez a teljes náci vezérkarral. A történet persze azon túl, hogy tökéletesen fiktív, mégis egyfajta szubjektív valóságot jelenít meg. Vélhetően nem a korabeli európai zsidók szubjektív valóságát – legfeljebb legfőbb vágyát –, hanem a film készítésekor a zsidó identitását: egy annyira kiforrott, erős és magabiztos zsidó identitástudatot, amely tisztában van a múltjával, az értékeivel és a hibáival, ez pedig lehetővé teszi számára, hogy különbséget tegyen. Különbséget aközött, ami volt, és ami kellett volna, hogy legyen, így a Holocaust témája olyannyira nem tabu többé, hogy azzal már viccelni, blöffölni és azon változtatni is lehet.

Ez azt bizonyítja, hogy egyrészt a múlt valósága már nem kérdéses a nézők többsége számára, vagyis a filmet nem fogják félreérteni, másrészt nincs olyan néző, aki antiszemita vagy sértőnek találná az ilyen viccet, mert az értékrendek annyira stabilak, hogy a vicc nem borítja meg őket, csupán váratlan nézőpontból ábrázolja azokat, vagyis ironizál. (A Holocaust ábrázolása ese-

tében ez a váratlan, irracionális nézőpont adott esetben alkalmas lehet arra, hogy a valóság teljes irracionálisát világítsa meg.)

A Holocaust filmes ábrázolásának ebben az időszakban az az eredménye, hogy az amerikai zsidó identitást (is) alapvetően a Holocausthoz köti – annak ellenére, hogy az az amerikai zsidóságot nem érintette –, mégpedig azáltal, hogy a Soá európai élményét általános zsidó élménnyé alakítja át.²¹ Ezáltal a játékfilmek is nagyban hozzájárulnak az Alain Finkielkraut által „*imaginary Jew-ként*”²² meghatározott identitástudat kialakításához, amelyet ő olyan zsidóra ért, aki magát úgy határozza meg elnyomottként, hogy önmaga nem szenvedett el elnyomást, és amely képzet Bial szerint a korszak zsidóságát egyöntetűen jellemzi. Mivel az amerikai zsidóság identitása ekkor már sem a zsidó tradícióhoz, sem például Izraelhez nem köthető, annak alapját is immár a Holocaust adja.²³ A fenti filmek a Soá egyfajta „személy feletti”, kollektív kulturális emléket igyekeznek megteremteni.²⁴ Az „*imaginary Jew*” identitástudat az áldozat identitásától abban is különbözik, hogy ezt annak hordozója nem büntudattal, hanem bátor felvállalással éli meg.²⁵

Ugyanakkor ezek a filmek ezt az identitásképet hajlamosak csak a zsidósággal összekapcsolni, a Holocaustot egyedülálló történelmi eseményként megjelenítve. Természetesen ez számos más, a saját történelmében hasonló eseményeket felmutatni tudó csoportot sértett, Amerikában elsősorban a feketéket. Ezért hozzá kell tennünk, hogy mind a *Schindler listája* rendezője, Steven Spielberg, mind pedig a *Becstelen Brigantyk* alkotója, Quentin Tarantino elkészítette a maga „fekete Holocaust filmjét”.²⁶ Az áldozat-identitás tehát valójában az etnikai identitással kapcsolódott össze.²⁷

²¹ lásd: Firedman – Dresser 345 p. A szerzőpáros szerint ennek két dolog ad alapot: a Holocaust egyedülálló történelmi katasztrófaaként való ábrázolása és az a minden más csoport számára is érvényes figyelmeztetés, miszerint ez nem történhet meg újra (sem a zsidókkal, sem másokkal).

lásd még: Bial 107.p

²² [„*képzeletbeli zsidó*”, értsd: a zsidóság történetének csapásaiban, főleg a Holocaustban csak képzeletben osztozik]

²³ Novick 7.p

²⁴ Landsberg 63-86.p., Novick 373 p., Loshitzky 250 p.

²⁵ Bial 195 p.

²⁶ Steven Spielberg: *The Color Purple* (*Bíborszín*, 1985), Quentin Tarantino: *Django Unchained* (*Django elszabadul*, 2012);

²⁷ A feketék és a zsidók hasonló történelmi sorsának összekapcsolhatósága más témájú filmekben is megjelenik. Az elszenvedett szolgaság és megkülönböztetés adta „érzelmi” kapcsolatot konkrétan felveti például a *Héber pöröly* és a *Liberty Heights* c. film is.

Emellett a Holocaust az identitás kérdésében nem negatív élmény már, annak nem áldozatai, hanem túlélői vannak, azaz nem bomlasztja, hanem erősíti a zsidó identitást.²⁸ A zsidóság immár megőrzendő (továbbra is fennmaradó és létező) kultúraként jelenik meg, amelyre a túlélők le-
származottai (ilyen leszármazottnak számítanak most már zsidóságuk okán azok a zsidók is, akik egyébként családjuk történetében nem érintettek a Soá által) büszkék lehetnek. Bartov szerint Spielberg a *Schindler listája* által azt az illúziót teremti meg, hogy ami elpusztult Auschwitzban, valójában él tovább, főleg az 5 millió amerikai zsidó személyében, így a film a gyászt a túlélés ünnepévé változtatja át.²⁹

A zsidó identitás a Holocaust megértésén keresztüli átértelmezése közben az amerikai filmgyártás nem mulaszt el foglalkozni a jelen kérdéseivel sem, továbbra is téma marad a zsidók és a háborús bűnösök II. világháború utáni élete, főleg a múlttal való, évtizedekkel későbbi szembesülés kérdése.

A Holocaust-túlélők pszichológiai helyzetét vizsgáló két film mindegyike a maga nemében sajtószármazottan veti fel a problémát. Sophie dilemmája a *Sophie választásában*, ha jobban szemügyre vesszük, valójában nem a zsidó identitás kérdéséhez kapcsolható. Ennek a legfőbb oka nem az, hogy Sophie nem zsidó, hanem hogy a filmbeli választása egy általános etikai problémát vet fel.³⁰ A hasonló korábbi filmek, mint például a *The Juggler* vagy a *The Pawnbroker*, a túlélő azon pszichés helyzetét vizsgálják, hogy az felelősnek tartja magát családjá elvesztéséért, pontosabban azért, hogy nem tudta őket a koncentrációs táborban megvédeni. Ezekben a filmekben, mint fentebb láttuk, a túlélő áldozatként jelenik meg, a büntudat valójában túlélőként is halottá teszi. Sophie nem kevésbé élőhalott, ugyanakkor büntudata nem amiatt van, hogy nem tudta a gyerekeit megmenteni, hanem azért, mert képes volt választani közülük (racionális döntést hozott egy irracionális helyzetben, amiben irracionálisan kell minden érző embernek reagálnia).³¹ Ezért ez a

²⁸ Novick 373 p., Loshitzky 250 p.

²⁹ Loshitzky 3.p, lásd még: Bartov 374 p.

³⁰ Sophie (Meryl Streep) lengyel, nem zsidó értelmiségi, egy elhivatott antiszemita lengyel professzor lánya és egy másik hasonló férfi felesége, aki azonban a körülmények furcsa alakulása folytán két, 10 év alatti gyerekével Auschwitzba kerül. Többször megpróbálja nem zsidó voltát és tökéletes német tudását, valamint árja kinézetét felhasználni a maga és gyerekei életét, azonban ezzel már a táborba érkezésekor felhívja magára a figyelmet. Az egyik tiszt úgy dönt, valóban kivételezik vele: felajánlja neki, hogy ha képes választani a két gyereke közül, akkor (abban a helyzetben) nem mindkettőt, csak az egyiket küldi azonnal a gázkamrába. Sophie a fia mellett dönt, és odaadja a lányát. (A tábor felszabadítását azonban a kisfia sem éli meg.) (Meryl Streep ezért az alakításáért kapta az egyik, a legjobb női főszereplőnek járó Oscar-díját.)

³¹ lásd: Tánnsjö

film inkább egy erkölcsi kérdést feszeget, nem a zsidó identitás problémakörét, még akkor sem, ha egyébként Sophie sorsában számos zsidó osztozott.

Sophie végül a saját dilemmája egyetlen lehetséges feloldását választja: öngyilkos lesz, ahogy a *Minden világgal* egyik főszereplője is. A zsidó identitás kérdéskörével ez utóbbi film már jobban kapcsolatba hozható, azonban az identitásválság ebben a filmben nem az amerikai, hanem egy ukrán Holocaust-túlélő zsidó esetében nyilvánul meg.

A film fiatal amerikai főszereplője harmadik generációs zsidóként azért utazik Ukrajnába, hogy nagyszülei halála után kicsit többet megtudjon azok, az Amerikába való bevándorlás előtti életéről. Az utazás váratlan módon azonban nem neki, hanem az őt kalauzoló ukrán család (egy idős férfi és annak az unokája) számára hozza el az identitás megtalálását.³² A *Minden világgal* leginkább a múlt feltárásának, megértésének és elfogadásának szükségességéről (az ukrán fiú szerint az utazás és a kutatás tanulsága abban áll, hogy a múlt határozza meg a jelent és teszi lehetővé és megváltoztathatóvá a jövőt) és amerikai szempontból szintén sokkal inkább a túlélésről, mint az áldozattá válásról szól. Az ukrán férfi túlélő, az amerikai fiú túlélők leszármazottja, így maga is túlélő, zsidó identitásukat a II. világháborús eseményekkel való szembesülés teszi teljessé és túlélő mivoltukat megélhetővé.³³



Szembesülés a múlttal *A felolvasó* (balra, Kate Winslet) és múlt feltárása *Minden világgal* (jobbra, Elijah Wood) c. filmekben

³² Mivel az amerikai fiú éppen azt az egykori zsidó stettl keresi, ahonnan az idős ukrán férfi is származik, az utazás során derül ki az ukrán unoka számára, hogy nagyapja zsidó, aki miután szerencsésen túlélte a helyi mészárlást, személyiséget váltva elmenekült Kijevbe, ahol már nem zsidóként kezdett új életet. Az időskori utazás az amerikaival szembesíti őt múltjával és elhazudott életével, amellyel bár az utazás végére teljesen megbékél, tovább élni mégis képtelen.

³³ Mindkettejük számára így válik teljessé a múlt, amelyhez képest az amerikai fiú amerikai zsidóként tud továbbélni, az ukrán férfi pedig a zsidó identitás és főleg a túlélés tényének felvállalásával tudja teljessé tenni és méltón befejezni az életét.

A II. világháború eseményeit elkövetői szempontból ábrázoló filmek ebben az időszakban már sokkal árnyaltabbak, mint korábban. Korábban a játékfilmek a náci háborús bűnösök elszámoltatásának, leleplezésének és megbűnhődésének történeteit beszélték el, általában leginkább attól a céltól vezérelve, hogy rajtuk keresztül beszéljenek a Holocaust eseményeiről.

Miközben a Holocaust a maga valóságában ábrázolható eseménnyé vált, a nácikat bemutató filmek is már teret adhattak bonyolultabb erkölcsi kérdések felvetésének, amelyekkel igen izgalmas vitaalapot szolgáltatnak a nézőknek. Ilyen dilemma elé kerül a *Music Box* főszereplője, akinek ügyvédként módjában áll saját apját védve elérni annak felmentését, miközben (egyedülként) rájön, hogy a magyar nyilas múlttal és zsidók ellen elkövetett különösen kegyetlen büntettekkel megvádolt férfi valóban bűnös.³⁴ Ugyanezen erkölcsi döntés elé kerül *Az eminensben* a középiskolás diák, amikor (szintén egyedülként) rájön, hogy idős szomszédjuk évtizedek óta álnéven rejtőzködő egykori koncentrációs táborparancsnok.³⁵ Az *Éj anyánk* amerikai főszereplőjéről nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy valóban az amerikaiak számára folytatott kémtevékenységet, vagy maga is hithű antiszemitává vált, és ez utóbbi pontosan min is múlik, vagyis ki számít háborús bűnösnek.³⁶ Lényegében ez utóbbi kérdést feszegeti *A csikos pizsamás fiú* is, amennyiben a film valójában nem a koncentrációs tábor parancsnokának kisleánya és egy, a táborban élő zsidó fiú közötti barátság történetéről szól, sokkal inkább a náci férfi hithű antiszemita gondolkodásmódjáról és arról, ahogy ezt a kisleány – titkos zsidó barátja megismerése következtében – képessé válik megkérdőjelezni és felismerni egyébként mélyen tisztelt apjában valamiféle félelmetesen és igazságtalanul gonoszt.³⁷

³⁴ A film a témából adódóan a szinte krimiszerűen szőtt múltfeltárás mellett legalább ennyire szól arról a gyerek-felnőtt viszonyról, amelyben a már felnőtt gyerek kénytelen szembesülni azzal, hogy a szülője nem egészen az az ember, akinek ő gondolta és ismerte.

³⁵ A diák azonban nem a férfi leleplezése, hanem annak kifaggatása és zsarolása mellett dönt. Részletesen elbeszélte vele a koncentrációs táborok működését, a gázkamrák üzemeltetésének kérdését. Más Stephen King által írt thriller-történetekhez hasonlóan ez is sokkal inkább a magát ártalmatlannak gondoló ember lelkében fellelhető gonosz megmutatására törekszik abban, ahogy a fiú szinte kéjeleg a helyzetben, hogy – ahogy egykor a náci tisztől – most tőle függ egy ember élete. (A film Stephen King azonos című, - magyarul *A jó tanuló* címen megjelent – 1982-es novellájának feldolgozása.)

³⁶ A II. világháború előtt Berlinben élő amerikai író egy titkos hadművelet részeként amerikai kémnek szervezik be, tevékenysége azonban abban kell megnyilvánuljon, hogy egy rendkívül antiszemita rádióműsorban propaganda-beszédeket olvas fel. (Úgy hiszi, a szövegek és azok felolvasásának módja által valójában rejtjelezetten információt közvetít az amerikaiaknak.) Ennek következtében a férfi a háború után ismert antiszemitának számít és bujkálni, majd izraeli törvényszék elé állni kényszerül. (A film Kurt Vonnegut azonos című, 1966-os regényének feldolgozása.)

³⁷ A film John Boyne azonos című, 2006-os regényének feldolgozása.

A náci bűnös gondolkodásának és antiszemitizmusának kérdését, annak kialakulásának helyzetét és körülményeit a legszemléletesebben *A felolvasó* jeleníti meg. Ez utóbbi film talán elsőként ábrázolja a tagadhatatlanul büntetést érdemlő náci végrehajtó személye mögött rejlő, ebben az esetben kifejezetten szánalomra méltó embert.³⁸

Az itt felsorolt filmek kevés zsidó karaktert ábrázolnak, ők többnyire a nácik ellen tanúskodnak, vagyis a Holocaust áldozataiként jelennek meg, de még ezekben a filmekben is érzékelhető az a változás, hogy a túlélők túlélőként lépnek fel, akik ugyan elszenvedték mindezen borzalmakat, de azokat feldolgozták, identitásukba illesztették és továbblépnek, mint mindezekkel együtt is élni képes, értékes zsidó amerikaiak.³⁹

Ezzel szemben a náci bűnösök történeteiben az elkövetők évekkel az események után valamilyen fordulat következtében kénytelenek szembesülni, megérteni és maguk is feldolgozni náci múltjukat, akkori helyzetüket és az abban meghozott döntéseiket, és elfogadni a környezet vagy éppen saját maguk efelett alkotott ítéletét. A náci háborús bűnösök a filmbeli és a nézői ítélet alapján általában a múlt feldolgozásának terhével nem élhetnek tovább,⁴⁰ a múlt megértése elveszi identitásukat, míg ugyanez a zsidó identitást éppen megélhetővé és folytathatóvá teszi.

³⁸ A film főszereplője egy igen egyszerű, ugyanakkor igen tisztességes német nő (Kate Winslet), aki mindenkor munkáját az elvárásoknak maximálisan megfelelően, a szabályokat betartva igyekezett ellátni. A II. világháború alatt ugyanígy végezte akkori munkáját: ő volt egy koncentrációs táborban. Akkor is és a tárgyalása alatt is legnagyobb bajba az keveri, hogy analfabéta, és hogy annyira önérzetes, hogy ezt szégyelli beismerni. (A film Bernhard Schlink azonos című, 1995-ös regényének feldolgozása.) (Kate Winslet alakításáért megkapta a legjobb női főszereplőnek járó Oscar-díjat.)

³⁹ Érdekes momentum például *A felolvasóban*, hogy az öngyilkossá lett német nő egy teásdobozban a börtönben összegyűjtött pénzét az általa elkövetett egyik büntett egyetlen túlélőjére hagyja, aki azonban azt, mivel vezeklésnek tekintené, nem fogadja el. A pénzt felajánlja jótékony célra, azonban megtartja a teásdobozt, mert volt egy ilyenje, amelyben kislányként a kincseit tartotta, és magával vitte a munkatáborba is, ott azonban ellopták. A hozzá így visszatérő doboz egyszerre jelképezi a múltat, annak elfogadását, de legfőképpen a továbblépés lehetőségét.

⁴⁰ A *Music Box* leleplezett nyílása érti meg talán legkevésbé lánya problémáját, aki azonban apja felmentése után úgy dönt, névtelen levélben feladja őt. A náci háborús bűnös végül öngyilkos lesz. Az *eminens*, az *Éj anyánk* és *A felolvasó* című filmekben, miután mindegyikük kénytelen volt saját elbeszélése által maga számára értelmezni az életét. Az *eminensben* a férfi elmondja részletesen az általa elkövetetteket a gyerekeknek, az *Éj anyánkban* a bíróság elé lépése előtt a férfinak le kell írnia pontosan az eseményeket, *A felolvasóban* a fegyőrnő részt vesz a tárgyalásán, de ő a maga módján végig is csinálja a magára rótt vezeklést: csak miután megtanult olvasni, és letöltötte a börtönbüntetését, végez magával. A *csíkos pizsamás fiúban* az apának szánt sorsot még a háború alatt a kislány teljesíti be: mivel beszökök barátjához a táborba, azzal együtt gázkamrába kerül. A nyilvánvalóan irracionális befejezés (a koncentrációs tábor parancsnokának fia zsidóként hal meg a tábor egyik gázkamrájában) azt mutatja, hogy a film nem a kisgyerekek, hanem a náci tisztet érintő erkölcsi dilemmáról szól.

1.2 Az egzotikus zsidó

„Detective Eden, I want you to know something. We are not quaint or exotic. We are not cute little characters.”⁴¹
/A Stranger Among Us, 1992/

Az utóbbi évtizedek amerikai filmgyártásában két olyan Biblia-feldolgozás készült, amelyek széles közönségek (és különösen a katolikus egyház) figyelmét vonták magára. Mivel a *The Last Temptation of Christ* (*Krisztus utolsó megkísértése*, 1988) és a *The Passion of the Christ* (*A Passió*, 2004) az Újszövetség feldolgozásai, a zsidóság csak annyiban érintett bennük, amennyiben Jézus történetének elbeszélésében jelen vannak.

A *Krisztus utolsó megkísértése* a Jézus elítélésében szerepet vállaló zsidó papságot szinte egyáltalán nem ábrázolja, a film lényegében Jézus belső vívódásáról szól. A korabeli zsidósággal kapcsolatban a filmből leginkább azt érzékeljük, hogy azok a római elnyomástól való megváltót várják, mindenáron a test szabadságát akarják elérni elsősorban, csak másodsorban a szellem fel-emelését, és ehhez Jézust látják a megfelelő eszköznek – ellentétben magával Jézussal.⁴²

A *Passió* érdekes módon alkotói szándékaiban a *Schindler listájával* mutat hasonlóságot, amennyiben teljes realizmusra törekszik, egyáltalán nem tér ki a miértekre, csak Jézus utolsó óráinak hogyanját ábrázolja, az evangéliumok hagyományához hűen, ugyanakkor brutális realitással (különös tekintettel Jézus sérüléseire és megkorbácsolására).

A *Krisztus utolsó megkísértése* az antiszemitizmus egyfajta új hullámát indította el azáltal, hogy a film Jézust egy kétségek között gyötrődő, a saját halálának szükségszerű felvállalását nehezen elfogadó, meglehetősen emberi személynek tünteti fel; és mint ilyen a különféle egyházak szemében egy zsidó koholmány Jézusról.⁴³ Ehelyütt az egyházi, politikai és vallásfilozófiai vitákat

⁴¹ [„Eden nyomozó, hadd mondjak valamit! Nem vagyunk furcsák, vagy egzotikusak. Nem vagyunk helyes kis emberek.”] (Kónyi Judit fordítása alapján)

⁴² A történet szerint a tanítványok közül egyedül Júdás az, aki érdemi vitapartnere Jézusnak, és aki bár maga is a forradalmat tartaná az elsődlegesnek, végül megérti, és elfogadja Jézus azon döntését, hogy kereszthalált kell halnia céljai beteljesítése érdekében. Így a *Krisztus utolsó megkísértése*, akár korábban a *Jézus Krisztus Szupersztár*, Júdásnak a megváltás beteljesítéséhez elengedhetetlenül szükséges szerepét hangsúlyozza, és azt a nézőpontot, hogy ezt a szerepet maga Jézus osztja rá.

⁴³ A film Nikosz Kazantzakis azonos című, 1955-ben megjelent regényének filmfeldolgozása. Amellett, hogy a film egyetlen lényegi alkotója sem zsidó, annak írója is görög ortodox keresztény neveltetést kapott. Ettől függetlenül az egyház a filmváltozatban a hollywoodi zsidóság keresztényellenes támadását vélte látni, és gyakorlatilag ismét a

nem feladatunk lefolytatni ezen filmmel kapcsolatban, a mi szempontunkból csak a zsidóság filmbeli ábrázolása érdekes, amely azonban lényegében nem létezik. A filmben a zsidó környezet szerepe Jézus halálában nem fontos kérdés lévén, hogy a film filozófiájának megfelelően Jézus saját akaratából és szervezésével idézi elő megfeszítését és halálát.

A *Passiót* az a vád érte, hogy a korabeli zsidóságot antiszemita módon (egyenesen kegyetlen Isten-gyilkosokként) ábrázolja.⁴⁴ A film a Jézus kivégzését elrendelő és végignéző hivatalnokokat, papokat és Jeruzsálem lakosságát valóban többnyire vérszomjas csőcseléknek mutatja, ugyanakkor ezt következetesen teszi a római katonák és más, nem zsidó szereplők esetében is. A *Passió* mintha inkább magát az embert szeretné Isten-gyilkosként ábrázolni, maga az emberiség az, aki nem ismerte fel a messiást és közösen elítélte, megkínóztatta és kivégezte őt.

A bibliai kor zsidósága helyett több film inkább a kortárs ortodox közösségekkel foglalkozik. Az identitás keresésének másik, továbbra is járható útját a zsidó hagyományok, a vallás, az ortodox életmód újbóli megtalálása jelentette, az újonnan felépítendő zsidó identitásnak a Soá melletti másik alapja az első generációs zsidó bevándorlók eredeti kultúrájának felelevenítése lehetett. Természetesen ezen filmek készítőit sem a zsidó nézők öndefiniálásának segítése vezette első sorban, a kérdés, amelyre válaszoltak – hogy pontosan kik is azok a zsidók – egy általános társadalmi kérdésfelvetés volt.⁴⁵

Bár ismét készült olyan film, a *Yentl*⁴⁶ (1983), amely a bevándorlás kora előtti, orosz zsidó életet mutatta be, a filmek többsége, a *The Chosen* (A kiválasztott, 1981), a *Homicide* (A gyilkossági csoport, 1991), az *A Stranger Among Us* (Idegen közöttünk 1992) és a *Pi* (2008) az USA-ban a

megváltó meggyilkolásával vádolta meg ezúttal a filmkészítő zsidóságot. (David Denby: *Time on the Cross*. In: New York Magazine, 1983. aug. 29.)

⁴⁴ Mel Gibson, *A Passió* rendezője és apja körül az elmúlt 10 évben többször tört ki nagy sajtóvisszhangot kapott vádaskodás, miszerint a színész-rendező és édesapja Holocaust-tagadók, zsidógyűlölők és hithű antiszemiták. Gibson először 2004-ben, ittas vezetés miatti letartóztatása közben tett a rendőrök felé nyíltan antiszemita megjegyzéseket. Legutóbb 2012 áprilisában Joe Eszterhas forgatókönyvíró vádolta nyílt levélben Gibsont azzal, hogy munkakapcsolatuk során egyértelművé vált számára a rendező antiszemitizmusa. Bár a vádak természetesen az alkotó nem ismerte el, és korábbi megjegyzéseiről elnézést kért, *A Passió* óta a színész meglepően kevés lehetőséget kap Hollywoodban, és gyakorlatilag (Jodie Fosteren kívül) fontosabb amerikai alkotó nem dolgozik vele.

(Gibson antiszemitizmusa olyannyira nyílt titok Hollywoodban, hogy a *Ne szórakozz Zohánnal* egyik jelenetében az erre való utalás képezi a humor alapját: a filmben egy neonáci csoport vezetője arra panaszkodik, hogy a feketék, zsidók és arabok elleni gyűlölködését senki sem támogatja és érti meg, csak Mel Gibson.)

(lásd pl.: „Writer: Mel Gibson spewed anti-Semitism, talked of killing ex”, www.cnn.com, 2012.ápr.13.; Joe Eszterhas: „Mel Gibson szerint a holokauszt egy rakás lószar” In: Népszabadság, 2012. ápr. 12.;)

⁴⁵ Bial (106.p) például a *Yentl*-vel kapcsolatban felhossa, hogy annak kritikai fogadtatása ugyanaz volt, mint a *Hege-dűs a háztetőn*: az ítések szerint nem kell ahhoz zsidónak lenni, hogy az ember értse és szeresse a filmet.

⁴⁶ Ennek a filmnek Barbra Streisand nem csupán főszereplője, hanem rendezője is.

film készítési korában, a tágabb értelemben vett társadalomtól szeparáltan élő zsidó közösségek életébe engedett betekintést.

Azáltal, hogy a *Yentl* voltaképpen egy JAP (amennyiben Yentl egyáltalán nem tud főzni és semmilyen házimunkát ellátni) és a JUD (amennyiben Yentl tanulni akar és fiúnak álcázza magát) korabeli karakterét vetíti vissza a múltba, valójában inkább a 70-80-as évek zsidó női sztereotípiáját ábrázolja, mint a 20. század elejei orosz zsidóság identitásképét. Yentl nem kérdőjelezi meg a zsidó hagyományokat, hanem az adott közegben csak férfiaknak megengedhető módon szeretne élni.⁴⁷ A *Yentl* összességében leginkább egy egyszerű szerelmi háromszög-történet – amelyben Yentl mindenkit csak boldoggá szeretne tenni, de végül mindenkit szerencsétlenné tesz.

A többi felsorolt film közös dramaturgiai vonása, hogy a haszid közösségek életét azok kívülállókkal létesített kapcsolatainak történetei ürügyén ismerteti meg.⁴⁸

A megismerés során a szereplők, például *A kiválasztottban* a cáddik rebbe és a cionista professzor fia, vagy az *Idegen közöttünkben* a nyomozónő és a haszid család kölcsönösen megismerik egymás kultúráját, és abban egyaránt találnak számukra új értékeket, ugyanakkor érthetetlen vagy elfogadhatatlannak látszó szabályokat is, olykor pedig a kezdetben nagynak tűnő különbségekről kiderül, hogy valójában meglepő azonosságok.⁴⁹

Mivel mindkét fél kezdetben teljesen tájékozatlan a másik világában, az első találkozások alkalmával ez kölcsönös lenézéssel jár. *A gyilkossági csoportban* és az *Idegen közöttünkben* szerep-

⁴⁷ Yentl tisztában van azzal, hogy a férfiak pusztán a családayát és a háziasszonyt látják a nőkben, ám azzal is, hogy ezen feladataik ellátását (különösen a gyerekszülést és nevelést) még a Talmudnál is fontosabbnak tekintik, vagyis nem becsülik le őket, csak nem éppen vitapartnerként gondolnak rájuk. Yentl zavarát nem ezen felfogás helytelenítése okozza, hanem hogy észreveszi, ő nem tud mindehhez olyan elfogadással viszonyulni, ahogy a korabeli nők, emiatt viszont a környezet nem tarthatja nőnek, hiszen nem nőként viselkedik. Így ellent kell mondanunk Bialnak (104-106.p), aki szerint a film az identitás instabilitásáról szól, véleményünk szerint a film inkább a nemi identitás kérdését elemzi, mint a zsidó identitását.

⁴⁸ *A kiválasztott* egy haszid és egy „American Jew” fiú között szövődő barátság története (a film Chaim Potok azonos című, 1967-es regényének feldolgozása). (Erens 378.p) *A gyilkossági csoportban* és az *Idegen közöttünkben* egy-egy nyomozó egy gyilkosság felderítése kapcsán kerül kapcsolatba az ortodox közösséggel, a nyomozó maga csak az előbbi filmben zsidó. A *Pi* történetében pedig egy szintén zsidó matematikus bizonyos kabbalisztikus elméletek okán vonja magára az ortodox közösség figyelmét.

⁴⁹ Az *Idegen közöttünk* rendőrnője nem érti, hogyan fogadhatják el ilyen egyszerűen a haszidok például a megszerzett házasságokat, és miért csinálják azt, amit előírnak nekik. A rebbe lánya szerint azonban a nyomozónő is csak azért lett rendőr, mert már az apja is az volt, vagyis lényegében ő is azt csinálja, amit a családja elvár tőle. Ebben a tekintetben a főszereplő a két különbözőnek tűnő világ azonosságára figyel fel.

lő rendőr meggyőződése, hogy ők ismerik az életet, annak a törvényeit,⁵⁰ ami a saját világukra igaz is lehet, az ortodoxia azonban gyökeresen eltérő módon működik. *A gyilkossági csoport* nyomozója munkája közben egy zsidó könyvtárban találja magát, ahol egy haszid héber nyelvű szöveget tesz elé. Mivel a férfi nem tud héberül, nem tudja azt elolvasni, amit a haszid teljes értetlenséggel fogad: hogyan lehet, hogy a nyomozó zsidó, és mégsem tud héberül?



Találkozás az ortodox zsidósággal az *Idegen közöttünk* (balra) és a *The Chosen* (jobbra) c. filmben

A kívülálló a haszidok megismeréséből általában a valós érzelmek és az emberi kapcsolatok fontosságáról és mibenlétéről tanul sokat, ezek a saját világukból már elveszett értéknek és rendkívül vonzónak tűnnek. Az *Idegen közöttünkben* a férfi-nő kapcsolat, *A kiválasztottban* a szülő-gyerek (főleg az apa-fiú)⁵¹, *A gyilkossági csoportban* általában a családi viszonyok elgondolásának alapjai vannak nagy hatással a kívülállóra. Mindezek fényében felszínesnek és jelentéktelen eseményektől zsúfoltnak érzik saját világukat és addigi életüket. Eközben a kívülálló számára

⁵⁰ Az *Idegen közöttünk* nyomozónője azt hiszi, hogy a gyémántkereskedésből eltűnt haszid fiú egyszerűen lelépett a gyémántokkal, és nem érti, a rebbe szerint ez miért képtelenség. (Később kiderül, a fiút meggyilkolták.)

⁵¹ A professzor és a rebbe fiának meglehetősen hasonló az apjához való viszonya: mindkét apa egyértelműen a rájongásig szereti zseniálisnak tartott gyermekét, ugyanakkor egyikük sem képes a fiával érdemben kommunikálni, normálisnak nevezhető kapcsolatot teremteni. Mindkettejük a munkájával és a hatalmas felelősségeivel van elfoglalva, és olykor észre sem veszik, ha saját gyerekeknek lenne szüksége rájuk.

Azonban ezen helyzet fenntartására a cáddiknak van magyarázata, mikor elengedi fiát a világi egyetemre, elmondja neki, hogy azért kellett ilyen távolsággal kezelje, hogy megtanítsa érezni, különben túlzottan okos fia egyszerűen mindenkinél felsőbbrendűnek érezte volna magát. A rebbe valójában alig várja, hogy érzelmileg visszafogadhassa a fiát.

egyszerre tűnik úgy, hogy a haszidok mindent tudnak az élet értelméről, ugyanakkor tökéletesen tájékozatlanok az élet dolgairól.⁵²

Amennyiben a zsidó kultúrával való találkozás zsidó szereplőt érint – *A gyilkossági csoportban*, *A kiválasztottban* és a *Piben* – az identitásválság még súlyosabb (bár megjelenik a nem zsidó kívülállóknál is), mivel a szereplő rájön, hogy ha nem ismeri a zsidó kultúrát, akkor nem tudja magát meghatározni, végső soron nem tudja, ő maga mitől zsidó, holott annak tartja magát, és az is szeretne lenni. Persze ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a hagyományokat már elhagyott családból származó zsidók (és főleg a nem zsidó ilyen szereplők) betérnek, de sokat igyekeznek átvenni a megismert kultúrából saját életükbe. Főleg attól motiválva, hogy befoltozzák azokat a lyukakat és hiányokat, amelyeket abban éreznek.⁵³

A kiválasztottban a cionista fiú azt fontolgatja, hogy rabbi lesz, *A gyilkossági csoport* nyomozója a zsidó közösség megismerése során döbben rá, hogy nincs valódi identitása, és a zsidó közösség minden olyan értékben, amelyet saját életében is fontosnak tartana jobban működik, mint az ő élete;⁵⁴ az *Idegen közöttünk* nyomozónője főleg az emberi kapcsolatainak változtat jelentősen, és egészen új értékrenddel kezd új életet.

A haszid kultúra a filmekben abban a tekintetben mindenképp teljesebbnek tűnik, hogy egyértelmű értékrendet és stabil vonatkoztatási pontot ad tagjainak, amely a kívülálló szemében fontos értéknek tűnik fel.

Érdekes módon még a haszid szereplők hagyományokon alapuló zsidó identitásához is hozzátesz a Holocaust. *A kiválasztottban* a cáddik és a cionista professzor egyaránt úgy látja, a zsidóság azért élte túl a Holocaustot, hogy megőrizze és ápolja értékes és különleges kultúráját, azaz ma-

⁵² *A kiválasztottban* a cionista fiú, az *Idegen közöttünkben* a nyomozónő egyaránt elcsodálkozik például azon, hogy a haszid kultúra milyen érzelmes és sokat ad a táncra és zenére, ugyanakkor nem ismerik Benny Goodmant vagy éppen Madonnát.

⁵³ *A gyilkossági csoport* nyomozója a zsidó közösséget megismerve jön rá, hogy a rendőri közösség nem fogadja be őt teljesen, vagy legalábbis ezt ő így éli meg. Minden bevetésen, minden megmozdulásnál ő az, aki előre megy – szó szerint és átvitt értelemben is –, vagyis a legnagyobb kockázatot vállalja. A zsidó közösséget megismerve döbben rá, hogy ez azért van, mert úgy érzi, neki bizonyítania kell. Zsidóként kívülállónak érzi magát, folyamatosan arra törekszik, hogy nem zsidó kollégái elégedettek legyenek vele.

⁵⁴ A kezdetben kissé antiszemita nyomozó – nem érti például, hogy egy gazdag zsidó család miért engedte az idős nagymamát egy rossz környéken egy cukorkaboltban dolgozni, ahol meggyilkolták – nyomozása során rájön, hogy a zsidó közösség sokkal stabilabb értékrend alapján működik, mint az ő világa. Ennek a közösségnek a tagjai a II. világháború során és Izrael megalapításáért sokkal komolyabb áldozatokat vállaltak, hősiesebbek voltak és sokkal szervezettebbek, összetartóbbak, mint az a rendőri munkaközösség, amellyel ő eddig azonosult és identitása alapjainak tartott.

gát a zsidóságot. Az *Idegen közöttünkben* a rendőrnő onnantól kezdi érdemben komolyan venni a zsidó élet szabályait, hogy megtudja: a rebbe Auschwitzban volt.

A felsorolt filmek alapján az ortodox zsidóság a kívülálló számára egy, a világból már kiveszni látszó értékrend mellett még a világ (és a vallás, talán az élet) misztikus értelmét is ismerő, titkos tanításokat és kutatásokat folytató csoportnak is tűnik. Elsősorban a kabbala a misztikus tudás forrása az *Idegen közöttünkben*, *A gyilkossági csoport* és a *Pi*⁵⁵ című filmekben (bár lényegében ilyesfajta tudás megszerzése motiválja Yentlt is). Általában amint a kívülálló szereplő kicsit megismerkedik a kabbala logikai rendszerével, az már nem tűnik annyira misztikusnak, viszont minden esetben lenyűgözi őt.

A filmekben tehát a haszid csoportok életébe bepillantást nyerő idegen (nem zsidó, vagy olykor éppen zsidó, csak nem ortodox zsidó) a betekintés által megismeri az ortodox közösségeket, és azokon belül továbbra is ugyanazt tapasztalja, mint a korábbi filmekben. Az ortodox zsidóság most is érdekes, különleges és sokszor misztikus színezetű törvények között élő, szerető és összetartó közösség, amely számos olyan értékkel bír, amelyek kiveszni látszanak a modern társadalmi életből, ugyanakkor megmentésre érdemesek.

A zsidóságot egyfajta egzotikumként ábrázoló filmek tehát azt a képzetet erősítik a nézőben, hogy a zsidóság egy több ezer éve fennmaradt, fontos és tartalmas kulturális érték.

⁵⁵ A *Pi* történetében egy (egyébként zsidó) férfi lassan és biztosan beleőrül abba a következtetésébe, hogy szerinte a világ lényege egy 216 számjegyből álló szám, és hogy hogyan tudja megtalálni ezt a számot. Mivel ezt a számot a kabbalával foglalkozó ortodox zsidók Isten valódi nevének tekintik, a tőzsdeügynökök pedig valamiféle mágikus, a tőzsdeárfolyamokat előre meghatározó számnak, a férfi különféle csoportok keresztüzébe kerül.

1.3 The Believer

A *The Believer* (A hitetlen, 2001), minden bizonnyal a zsidó identitáskeresés egyik legbizarrabb történetét elmesélő, igaz történeten alapuló alkotás.⁵⁶ Daniel Balint, a fiatal és rendkívül okos, vallásos neveltetésű zsidó fiú hithű neonácivá válásának történetét a film nem annyira elbeszélteni akarja – bár az kétségkívül elég egyedi eset –, mint inkább bizonyos filozófiai kérdések megvitatására vállalkozik. Danny teljes mértékben elvi alapokon lesz zsidóként antiszemita, ismeri a zsidó vallást, tud héberül, jesivába járt, ahol komoly Tóra-értelmezési vitákat folytatott. A film nem személyes élettörténetének bizonyos eseményeiből vagy az őt ért valamiféle hatásokból vezeti le megváltozását, hanem azt mutatja be, ahogy Danny filozófiai logikával építi fel éppen a zsidóságból a zsidógyűlöletet. (Ezért vált alakja a zsidó öngyűlölet egyik példájává.)

A zsidógyűlölet felépítésében pedig Danny éppen olyan kérdéseket feszeget, amelyeket fentebb a Holocaust témáját feldolgozó filmekkel kapcsolatban, az általános értelemben vett társadalom zsidóságról és zsidóknak feltett kérdéseiként vetettünk fel.

Danny filozófiájában az Akéda (Izsák feláldozásának története) központi jelentőségű, társaival ellentétben azt nem a hit példázatának, hanem a kiválasztott néppel önkényesen kegyetlenkedő Isten ábrázolásának tartja. Szerinte a kiválasztott nép lelkületével komoly problémák vannak, amennyiben a zsidók született áldozatok, gyakorlatilag nem tesznek semmit saját védelmük érdekében, kérdésfeltevés és kétely nélkül, tehát nem túl értelmes hozzáállással hajtják végre Istenük parancsolatait.⁵⁷ Itt lényegében Danny ugyanazt a két kérdést veti fel, amelyet fentebb a Soá és az ortodox zsidóság esetében láttunk: miért nem próbáltak a zsidók tenni valamit a náci elnyomással szemben, és miért nem akarnak másfajta, felvilágosultabb életet élni, mint amit a vallás előír nekik?

Mint fentebb láttuk, a Holocaust-filmek és az ortodoxiával foglalkozó filmek megadják a maguk választ ezekre a kérdésekre, méghozzá oly módon, hogy a zsidó kultúrát végül megőrzésre érdemes értéknek tételezik fel. Danny személyes tragédiája abban áll, hogy habár végighalad azon

⁵⁶ A film alapjául Dan Burros története szolgált, aki vallásos neveltetésű zsidóként az Amerikai Náci Párt tagja és elhivatott neonáci lett. Burros 28 éves korában, miután a New York Times riportere, John McCandish Philips egy cikkében leleplezte zsidóságát, 1965. okt. 31-én öngyilkosságot követett el.

⁵⁷ lásd: Martin

az úton, amelyen a fenti meglátáshoz lehet eljutni, azonban közben bizonyos szempontból elbukik.

Danny barátaival egy kóser étteremben a személyzetet egy elég elvont vallási kérdéssel provokálja: ha a csirke nem ad tejet, akkor az miért számít húsnak, és a tejes ételeket felszolgáló étteremben miért nem szolgálják fel neki. Amikor azok nem tudnak annál több érvet felhozni, mint hogy mert ez vallási előírás, és egyszerűen nem lehet, logikus magyarázatot követel tőlük. A pincérek szerint ehhez a kérdéshez nem lehet logikával viszonyulni, egyszerűen elfogadják, hogy így van, amit viszont Danny egyszerű butaságnak tételez.⁵⁸ Miután az étteremben verekedést provokált, a bíróság arra ítéli a csapatot, hogy Holocaust-túlélőkkel beszélgessenek. A túlélők által elmondottak csak tovább erősítik Danny azon elgondolását, hogy a zsidók született áldozatok, akik lényegében önként vonultak a gázkamrába. Nem azért, mert fizikailag tehetetlenek, hanem mert személyiségük ezt diktálja: kegyetlen Istenük akaratának kételyek nélküli végrehajtását.⁵⁹



David Balint, a neonácivá vált vallásos neveltetésű zsidó fiú (Ryan Gosling) a *The Believer* c. filmben

⁵⁸ Danny szerint a parancsolatok ilyen kritikátlan elfogadása nem különbözik egy fasiszta hozzáállásától.

⁵⁹ Az egyik túlélő elmeséli, ahogy végig kellett néznie három éves kisfiának egy náci katona általi felkoncolását. Danny dühöng a történet hallatán, szerinte adott helyzetben a zsidónak minimum neki kellett volna esni a német katonának, és meghalni, hiszen ezzel a múlttal amúgy is élőhalott. A vádra, miszerint nem voltak bátrak, egy idős, Holocaust-túlélő asszony azzal reagál, hogy Dannynek egyszerűen nem áll módjában megérteni az akkori európai zsidóság életét, mostani látásmódját vetíti ki korábbi, teljesen más helyzetben lévő emberekre. Szerinte Európa társadalma oly módon volt manipulálva, hogy megtörjék az ember akaratát, és ennek következtében meglehetősen sok igen bátor és okos zsidó ember vonult ellenállás nélkül a gázkamrákba. Éppen ez maga a Holocaust borzalma. (A történetekre Danny egyik társa Holocaust-tagadással válaszol, Danny azonban leintí, mondván, hogy a neonácik számára Hitler éppen azért hős, mert 6 millió zsidó elpusztítását meg tudta szervezni.)

Danny szemében tehát a zsidók legnagyobb bűne a kétkedés és a kérdésfeltevés hiánya és az ebből fakadó tudatlanság, aminek következtében folyamatosan áldozattá válnak. Danny nem akar áldozat lenni, és mivel ez számára egyet jelent a zsidósággal, az áldozat-sorsot csak zsidósága megtagadásával kerülheti el. Ez a vágy lényegében teljesen érthető, sőt teljesen azonos a Holocaust utáni zsidóság vágyával. Azonban mint fentebb láttuk, a zsidóság éppen a Holocaust élményét és az ortodox hagyományok újbóli felfedezését volt képes olyan értéké transzformálni, amely alapvetően zsidóként határozza meg őket, de immár nem áldozat, hanem hős zsidóként, egy olyan kultúra tagjaiként, amelyre büszkék lehetnek.

A kérdés az, hogy Dannynek ez miért nem sikerül? Vélhetően, mert Danny túlzottan okos, és mindenre logikus választ akar találni, elsősorban arra, amire nem lehet.

A megértés megfelelő útját a film Carla, Danny barátnője történetében mutatja meg. Carla a neonáci csoportban ismeri meg Dannyt, és lenyűgözi, hogy a fiú mennyit tud az „ellenségről”, olyannyira, hogy megkéri a fiút, tanítsa meg héberül. Miután meggyaláznak egy zsinagógát, ahonnan Danny elhozza a szintén meggyalázott Tórát – maga sem érti, hogy miért, de a szent iratot nem tudja otthagyni, hazaviszi és megpróbálja megragasztani –, a lány elkezd azt tanulmányozni és elolvasni. Carla több hitvitát is lefolytat Dannyvel. Az egyik során arra a megállapításra jut, hogy amennyiben a zsidóság Istenét sem megnevezni, sem ábrázolni, sem látni nem lehet, nincs lényegi különbség azzal, mintha ez az Isten nem is létezne. Eközben mégis elkezd gyakorolni a zsidó vallási szokásokat, és Jom Kipurkor azzal várja otthon Dannyt, hogy elmennek a zsinagógába. Danny gúnyolódással felel: hiszen korábban a lány megállapította, hogy a zsidóság Istene nem létezik. Carla válasza: Isten azt parancsolta, hogy ilyenkor imádkozni kell, akár létezik, akár nem.

Carla a zsidóság és a Tóra tanulmányozása közben kierkegaardi módon értette meg az Akéda történetét, vele megtörtént az, ami Dannyvel nem, a tudásból egy ponton túl „ugrott” a hitbe.⁶⁰ A zsinagógába akkor is el kell menni, a vallási törvényeket akkor is be kell tartani, ha nincs Isten. Carla számára a zsidó vallás arról szól, hogy akkor is van Isten, ha nincsen, és ezzel igen magas filozófiai szinten éli meg a valódi hitet.

Eközben Danny nem csak a vallásból levezetett, hanem az antiszemita zsidó összeesküvés-elméletek logikája alapján is arra a következtetésre jut, hogy a zsidók az abszolút semmit akarják,

⁶⁰ lásd: S. Kierkegaard: *Félelem és reszketés* (Európa könyvkiadó, Budapest, 1986.) 292 p.

nem csak Istent vonták ki a világból, hanem lényegében teljesen kihúzták az ember alól a talajt.⁶¹ A zsidó tudósok – Marx, Freud és Einstein – azáltal, hogy kitalálták az osztályharcot, a tudatlant és a relativitást, felbomlasztották a társadalomban, az emberi pszichében és a világban uralkodó rendet, és ezzel az emberiséget a semmibe taszították. Ebből arra a meggyőződésre jut, hogy a zsidóságot lényegében a megkülönböztetés határozza meg, vagyis éppen a náci teszti lehetővé folyamatos támadásaikkal, hogy a zsidóság mint olyan létezzen,⁶² ezért arról szónokol egy náci gyűlésen, hogy a zsidókat a teljes befogadással lehetne megsemmisíteni, addig nem fog menni az eltüntetésük, amíg ők maguk teszik lehetővé, hogy áldozattá váljanak.

Danny a zsidó vallásból, majd antiszemita elméletekből levezetett logikája először egy általa vállalhatatlan áldozat-zsidó identitáshoz, majd pedig a zsidó identitás teljes felszámolásához, tehát az identitás megsemmisítéséhez vezet.⁶³

A fiú logika útján nem jutott el a hithez, és a hit helyett a semmibe ugrik. Ezért nem képes a zsidóság az Akédában ábrázolt, a Holocaustban elszenvedett sorsában vagy a vallási törvényekben nem az áldozatot, hanem a túlélőt, a hőst, a mindennek felett álló értéket, így magát Istent látni.⁶⁴

A fiú egyébként végig érzi, hogy nincs igaza, hogy valahol hibás az érvelése, vannak dolgok, amelyekre antiszemita eszméi ellenére sem képes,⁶⁵ és ez külön válságba taszítja. Nem tudja elviselni az azáltal okozott feszültséget, hogy sem teljes mértékben zsidó, sem teljes mértékben náci nem tud lenni. Logikája oda vezet, hogy ha van Isten, és értelmetlen törvényeket hoz, akkor az ember elfogadja, hogy az élete értelmetlen, ha ezeket követi; ha nincs Isten, és kételkedünk, akkor kiderül, hogy nincsenek alapvető értékek és irányvonalak a létezésben, és az élet hiábavalóságával szembesülünk.⁶⁶ Ezzel megpecsételi saját sorsát, végül saját merényletének válik önkén-

⁶¹ Martin 127.p

⁶² Ez igen hasonlatos vélekedés Sartre-nak a III./1.1 fejezetben, az *Úri becsületszó* c. film kapcsán idézett megállapításához.

⁶³ Martin 128.p

⁶⁴ Ezért bár a film magyar címe (*A hitetlen*) éppen az ellenkezőjét jelenti az eredetinek (*A hívő*), az meglehetősen pontos.

⁶⁵ Antiszemita meggyőződése ellenére nem képes a zsinagógában a Tórát meggyalázni, meggyilkolni egy cionista aktivistát, és végül figyelmezteti az imádkozó közösséget a bima alatt elrejtett bombára.

⁶⁶ Martin (128-129.p) itt Thomas Nagel abszurditás-fogalmára hivatkozik, amelynek alapján, ha valaki egyszerre szembesül azzal, hogy értelmetlen az élet és közben azzal, hogy ő maga szükségképpen élni kénytelen egy ilyen életet, az az abszurdal találja szemben magát.

tes (és egyetlen) áldozatává, így szimbolikusan egy olyan Izsák sorsát teljesíti be, aki egy hitetlen Ábrahám fia.⁶⁷



David Balint, a neonácivá vált vallásos neveltetésű zsidó fiú (Ryan Gosling) a *The Believer* c. filmben

⁶⁷ Az ünnepkor mindenáron ő akar felolvasni a Tórából (amit egykori közössége meg is enged neki), mert tudja, hogy az emelvény alatt előző éjszaka bombát rejtettek el. A robbanás előtt mégis figyelmezteti az imádkozókat, akik sértetlenül kimenekülnek, ő maga azonban az emelvényen marad.

2. A megtalált identitás

„- *What was on the bread?*
 - *Luncheon meat. I've never had of it.*
 - *Not belloni, not salami?*
 - *No, luncheon meat with mayonnaise and milk. Everything was white.*
 - *They must not be Jewish. They are the other kind.*
Couple of years later I began to realize, that the other kind was about 99% of the world. I went to school thinking everyone was Jewish. Now I know almost no one is Jewish.”⁶⁸
 /Liberty Heights, 1999/

A fentiekben azt láttuk, ahogy a filmvásznon lassan, de biztosan egy újfajta zsidó identitás épült, amelynek elemeit a zsidó karakterek részben a múlt elemei közt keresgéljük össze. Másrésről olyan zsidó karaktereket láthatunk a korszak filmjeiben, akik ezt az új identitást nem nagyon kell már, hogy keressék, azt nagyjából megtalálták, a múltjukban, önmagukban és a jelenükben (ezáltal persze a jövőjükre nézvést is). Ez a megtalált identitás annyira egyértelmű sztereotípiává vált, hogy lényegében önálló életre kelt, amelynek következtében adott filmekben megfigyelhetünk egy-egy olyan szereplőt, akit minden különösebb erre történő utalás nélkül a néző zsidónak tekint.

Bial ennek okát abban látja, hogy a „zsidóként viselkedő” („*acting Jewish*”) karaktert az azt „zsidóként olvasó” („*reading Jewish*”) néző zsidónak fogja fel, tehát anélkül, hogy ezt bármilyen külső vagy belső jel indokolná, már ha a néző szocializált ennek a kódrendszernek a dekódolására.⁶⁹ Ennek eredményeként a zsidóság most már teljes mértékben választás kérdése lehet: a fil-

⁶⁸ [„- *Mi volt a kenyéren?*

- *Löncshús. Sosem hallottam róla.*

- *Nem belloni, nem szalámi?*

- *Nem, löncshús majonézzel és tejjel. Minden fehér volt.*

- *Biztosan nem zsidók. Olyan másfélék.*

Pár évvel később kezdtem megérteni, hogy a világ 99%-ban másfélékből áll. Amikor iskolás lettem, azt hittem mindenki zsidó. Mostanra már tudom, szinte senki sem zsidó.”

(A filmben a fentieket egy fiatal férfi meséli el a gyerekkorára emlékezve. A párbeszédet kisiskolásként folytatta az anyjával, miután egy osztálytársánál töltött délutánról hazaérkezett. A nem zsidó barátjánál uzsonnát is kapott. A másik család nemcsak más vallású, kicsit jobb módon élő család is.)

⁶⁹ „*The double coded indicators of Jewishness as embodied by the performances in question are visible to anyone who knows how to decode them.*” [„*A zsidóság kétszeresen kódolt, a kérdéses előadásokban megtestesülő mutatói láthatóak bárkinek, aki tudja, hogyan kell dekódolni azokat.*] (Bial 138.p)

men az a szereplő válhat zsidóvá, akit az alkotók annak akarnak láttatni, és akit a közönség annak akar látni.

2.1 A hétköznapi zsidó - a múltban megtalált identitás -

*„An old nigger and an old Jew woman takin' off down the road together... that is one sorry sight!”*⁷⁰

/Driving Miss Daisy, 1989/

Nagyjából 1980 után az amerikai filmgyártás alkotói mintha egyszerre ráeszmélnének, hogy az USA-ban legalább száz éve élnek zsidók. Ezalatt az idő alatt nagyjából ugyanaz történt velük, mint a többi bevándorló etnikummal, lassan amerikaivá váltak. Egyszerre az ő történetük is elbeszélhetővé lett, azok már nem elsősorban a zsidó vonatkozásukban voltak érdekesek, hanem mint amerikai történetek.

Bial szerint a zsidóság általános társadalmi elfogadottsága az USA-ban az 1980-90-es évekre gyakorlatilag teljesen általánossá és eddig sosem tapasztalt mértékűvé vált,⁷¹ aminek következtében a filmekben a közönség már mellékes jelentéstulajdonítás nélkül fogadta el a zsidó karaktereket.

Ezáltal az amerikai filmtörténetben először jelentek meg olyan alkotások, amelyeknek ugyan részben vagy teljesen zsidók a főszereplői, de a történet nem a zsidóságról szól, etnikai hovatartozásuk csak árnyalja a jellemrajzukat, de nem határozza meg a film cselekményét. Vagyis lényegében az alább tárgyalt filmek főszereplői lehetnének oroszok, írek, akármilyen más, Amerikában élő kisebbség. A zsidó karakterek először lehetnek azért zsidók, mert valóban azok voltak,⁷² vagy csak úgy, mellékesen azok.

Az utóbbi esetben nyilván egyfajta, a köztudatban a zsidósághoz kötődő sztereotípiá szerinti a zsidó karakter jellemábrázolása, ugyanakkor ezt ebben az időben a filmek már mint forgató-

⁷⁰ [„Egy öreg nigger meg egy zsidó vénasszony együtt az úton... ilyet se pipáltam még!”] (Gonda Miklós fordítása alapján)

⁷¹ Bial 195 p.

⁷² Mint az igaz történet alapján készült *Daniel és Woodstock a kertemben*, vagy a zsidó származású rendező saját visszaemlékezésein alapuló *A rádió aranykora* (Woody Allen) és *Liberty Heights* (Barry Levinson) c. film esetében. A *Daniel* egy zsidó házaspárról szól, akiket a Szovjetunióknak folytatott kémkedés vádjával ítélték halálra, pontosabban a fiukról, aki megpróbálja kideríteni, hogy a szülei valóban bűnösök voltak-e (ezt egyébként a mai napig nem lehet biztosan tudni). A film azonban nem tételez fel semmilyen összefüggést a pár zsidósága és kommunista eszméi, valamint elítélésük és antiszemita vonatkozások között. (Erens 385.p)

könyvrírói lehetőséget alkalmazzák és alkalmazhatják is, nincsen a szereplő zsidóságának negatív vagy hangsúlyos felhangja.

Ahogy a filmek felelevenítik a zsidó családok amerikai történetét, a 19. század végétől eljutnak a jelenig, az első, bevándorló generáción keresztül a harmadik, az unokák generációjáig. Mivel ez a három generáció időben annyira közel áll, hogy ismerik egymást, és szinte mindegyik itt tárgyalt film dramaturgiai alapja a visszaemlékezés, ezért mindegyik filmben több generáción átívelő történetet látunk.

A nagyszülők generációjáig nyúl vissza a *Once Upon a Time in America* (*Volt egyszer egy Amerika*, 1984), a *Driving Miss Daisy* (*Miss Daisy sofőrje*, 1989), az *Avalon* (1990), a *Goodfellas* (*Nagymenők*, 1990), *Miller's Crossing* (*A halál keresztútján*, 1990) és a *Taking Woodstock* (*Woodstock a kertemben*, 2009).

A második és a harmadik generációról szól a *My Favourite Year* (*Legkedvesebb évem*, 1982), a *Daniel* (1983), a *Broadway Danny Rose* (1984), a *Radio Days* (*A rádió aranykora*, 1987), a *School Ties* (*Vágyak csapdájában*, 1992), és a *Liberty Heights* (*Szabad a szerelem*, 1999)⁷³ című film.

Mint azt az előző fejezetben láttuk, az amerikai filmgyártás elkezdte visszamenőlegesen bepótolni azt a hiányt, amelyet a II. világháború előtt, a gengszterfilmek zsidó szereplőit illetően hagyott. A *Volt egyszer egy Amerika* teljes egészében a zsidó maffiának szentelt eposz, míg a *Nagymenők* és *A halál keresztútján* az ír és az olasz maffia összezőrdüléseiről szól, amelybe azonban belekeveredik egy-egy zsidó szereplő is.⁷⁴

Eltekintve attól, hogy a filmek főszereplői a jó vagy a rossz oldalon állnak-e, az első generációról és annak identitásáról a korábbiakhoz nagyon hasonló képet állítanak fel ezek a filmek. A *Volt egyszer egy Amerika*, a *Miss Daisy sofőrje*, az *Avalon* és a *Woodstock a kertemben* című filmben egyaránt megemlítik a bevándorlók kemény munkáját, nélkülözését, és hogy ezzel megalapozzák

⁷³ Az *Avalon* és a *Liberty Heights* Barry Levinson (zsidó származású) filmrendező saját életrajzán és családja történetén alapuló, úgynevezett Baltimore-tetralógiájának része. (A másik két film: *Diner*, 1982, *Tin Men*, 1987. A tetralógiai filmjeit Magyarországon nem mutatták be, bár a rendező 1987-től, a *Jó reggelt*, *Vietnám* és a *Rain Man – Esőember* c. filmjei bemutatója óta hazánkban is nagy népszerűségnek örvend.)

⁷⁴ A *Liberty Heightsban* a szülők generációja szintén illegális szerencsejátékból tartja el a családját, ez a film azonban döntően a kamaszgyerekeikről, nem az ő tevékenységükről szól.

a családjuk amerikai jövőjét.⁷⁵ A *Volt egyszer egy Amerikában* látjuk is, hogy milyen körülmények között és hogyan élnek a bevándorlók, és éppen ez az, ami gyerekeiket, a második generációt – ebben az esetben a bűnözés eszközével – egy jobb élet megteremtésére motiválja.

Az első generáció életének ezt a részét általában visszaemlékezéseiből tudjuk meg, elmesélik gyerekeiknek, hogy emlékeztessék őket, honnan kezdte a család. A szülők már messze nem fenyegetőznek például kitagadással, ezekben a filmekben az első generáció maga sem igen tartja a zsidó vallási szokásokat,⁷⁶ de azért méltatlankodnak a gyerekek szerintük túlzott amerikanizálódásán.⁷⁷ Emellett alapvetően megértőek és támogatóak gyerekeik törekvései iránt, csak nem szeretnék, ha azok megfedkeznenek a múlttól. Főleg, mert a vallás elhagyásánál sokkal inkább az fáj nekik, hogy úgy érzik, széthullik a családjuk. A vallás legalább olyan szintű megtartása, hogy nem kötnek vegyesházasságot, vagy legalább nem ünnepelnek keresztény ünnepeket, és hogy megtartják az eredeti (bár Amerikában rosszul hangzó) nevet, az első generációnak egyet jelent a családdal.⁷⁸

A család összetartása, főleg a gyerekek (elsősorban a fiaik) maguk mellé láncolására a felsorolt filmekben sem riadnak vissza az édesanyák az érzelmi zsarolás eszközétől. Ezt a legmerészebben a *Woodstock a kertemben* főszereplőjének anyja teszi, aki csődbe jutott vidéki hoteljében azzal tartja maga mellett a fiát, hogy a munkája szükséges a szülők nehézkes talpon maradásához. A

⁷⁵ A *Miss Daisy sofőrjében* Miss Daisy többször felemlíti, hogy a családja mennyire szegény volt, és honnan kezdtek el megalapozni azt a vagyont, amely idős korára megadatott neki, az *Avalon* refrénként visszatérő motívuma a nagypapa elbeszélése arról, hogyan érkezett meg a Függetlenség napjának ünnepén Baltimore-ba, és 4 testvérével, hogyan kezdtek itt új életet; a *Woodstock a kertemben* főszereplőjének anyja arra hivatkozik, hogy a pogromok elől menekülve gyalog jött Oroszországból.

⁷⁶ Érdekes módon a legvallásosabbak a *Volt egyszer egy Amerika* szereplői. A film nagyrészt a 20-as években és szinte végig a Lower East Side-on (Manhattan, New York) játszódik. Minden zsidó ünnepen kiürül a környék, bezárnak a boltok, mert mindenki a zsinagógában van. De pl. Miss Daisy, a *Miss Daisy sofőre* főszereplője is minden héten elviteti magát sofőrjével a zsinagógába, és a *Liberty Heightsban* is a nagymama hánytorgatja fel leginkább a családnak – döntően a második és a harmadik generációról szóló filmben –, hogy eltávolodtak a vallástól.

⁷⁷ Az *Avalon* főszereplője arra tesz megjegyzéseket, hogy gyerekei megváltoztatták a nevüket (a Krichinskyt egyik fia Kirkre, a másik Kaye-re rövidítette), ugyanakkor kizárólag amerikai ünnepeket – különös tekintettel a Hálaadásra – tartanak meg. Miss Daisy azon élcelődik, hogy (szintén zsidó) menyé az amerikai kertvárosok szokásainak megfelelően milyen karácsonyi égődíszítést kerített a családi házuk kertjébe és falaira. A *Nagymenőkben* a zsidó lány anyjának szinte nem is merik megmondani, hogy választottja ír katolikus, a pár első randevúján az anya első kérdése a fiúhoz az, hogy ugye legalább félig zsidó? (A fiú válasza: „It's just the good half” – „Aha, a jobbik felem az.”)

⁷⁸ A legjobban az *Avalon* főszereplőjének fáj, hogy az évek előrehaladtával – és egy látványos megsértődés következtében – testvéreivel kötött szövetsége felbomlik, pedig ez alapozta meg a család Amerikai életét és ezzel gyerekei és unokái is eltávolodnak egymástól. Csak a családi kötelék tartja össze *A halál keresztútján* két zsidó karakterét is, és bár nem vérszerinti, de nagyon hasonló a kötődés a *Volt egyszer egy Amerika* gengszter-galerijének tagjai között is. Ez utóbbi filmben a banda egykori vezére, Noodles (Nudli – Robert De Niro) visszaemlékezéséből tudjuk meg „családjá” széthullásának történetét.

magányosan élő Miss Daisy (Jessica Tandy) a *Miss Daisy sofőrje* című filmben pedig önállóságnak álcázott elesettséggel köti magához gyermekét, és azt minden lehetséges ürüggyel azonnal magához rendeli telefonon.



A zsidó múlt egyben amerikai múlt is (balra: *Volt egyszer egy Amerika*, jobbra: *Miss Daisy sofőrje*)

A zsidó identitás kérdéskörében mindkét asszony fontos egy-egy tekintetben. A *Woodstock a kertemben* látható idős zsidó nő férjét és fiát mogorva terrorizálással irányítja, ennek ellenére a fiú kérdésére az apjához, hogyan bírta ki az anyját 40 éven keresztül, a férfi annyit válaszol: szeretem. A család felett halmozódnak a lejárt hitelek és kifizetetlen számlák,⁷⁹ ráadásul minden ez ügyben érkező, akár jóindulatúan megfogalmazott kérést az asszony azonnal antiszemita támadásnak tekint. Később azonban kiderül, kisebb vagyont gyűjtött össze az évek alatt, messze elegendőt a hotel fenntartásához és egy színvonalas nyugdíjas élethez. A kérdésre, hogy a pénz meglétét miért nem árulta el a családjának, csak annyit tud válaszolni: félttem.

Ugyan azt pontosan nem tudjuk meg, hogy mitől, de azt, hogy a bevándorló generáció fiatal éveiben még „más volt a világ”, azt a *Miss Daisy sofőrjében* (és lényegében az összes többi fent említett filmben) is láthatjuk. Miss Daisy is mintha időnként szégyellné a vagyonát, nem szereti, ha a sofőrje a zsinagóga előtt parkol, felvágásnak érzi, ha látják, hogy milyen autóval, kicsoda vár rá, összességében nem szeret feltűnést kelteni, ám leginkább azt nem szereti, ahogy menyee a fekete cselédekkel bánik. A *Miss Daisy sofőrje* sokkal inkább szól a feketék helyzetéről és annak változásáról nagyjából 1950-70 között. A hölgy zsidóságának a filmben ebben a viszonylatban van jelentősége, bár ő maga is úgy nőtt fel, hogy az afroamerikaiakra (neveltetése és szocializáci-

⁷⁹ Ennek a helyzetnek a megoldására találja ki a fiú, hogy a Woodstockból kitiltott fesztivál megrendezésére bérbe adja a hotel mellett lévő tejgazdaságnak egyébként szintén zsidó tulajdonban lévő legelőjét. (A film Elliot Tiber, 2007-ben megjelent, *Taking Woodstock: A True Story of a Riot, a Concert, and a Life* c. visszaemlékezésén alapszik.)

ója folytán) szolgálóként tekint,⁸⁰ a zsinagógáját ért bombamerénylet kapcsán ráébred fekete sofőrjével való sorsközösségére. A film nagyrészt arról szól, hogy még egy olyan embernek is, aki tudja, mi az a megkülönböztetés, és a rasszizmus halvány gondolata sem érintette meg, mennyire nehéz a saját magán is érvényesülő társadalmi beidegződéseken változtatnia.⁸¹

Kevéssé általánosságban, de a zsidóság feketékkel való viszonyára utalásszerűen több film is kitér. Egyrészt a múltat felidéző történetek hasonlóságokat vélnek felfedezni az afroamerikaiak és a zsidók amerikai sorsa és társadalmi elfogadottsága között,⁸² másrészt a rasszista felhangú megnyilvánulásoktól – főleg a zsidók első és második generációja esetében – a zsidó karakterek sem mentesek.⁸³

A múltról mesélő filmek ezzel együtt természetesen nem kerülhetik el a II. világháború után is megnyilvánuló antiszemitizmus ábrázolását sem,⁸⁴ ezt azonban szintén leginkább az első és a második generáció veszi fel, vagy veszi egyáltalán támadásnak, a harmadik generáció – mint azt lentebb látni fogjuk – már vagy egyszerűen túllép ezen, vagy másképp reagál rá.

⁸⁰ A fekete férfi viszont ugyanezen okokból „gazdaként” tekint a zsidókra, önmagára szolgálóként, de emellett ő is egy tanult sztereotípiából indul ki, amikor jelentkezik a munkára és elmondja, hogy a zsidókat mindenki sóhernak tartja, de neki az előző munkaadója is az volt, és szeret nekik dolgozni.

⁸¹ A film visszatérő motívuma az egy időben, de külön elköltött étkezések. Az asszony egyszerűen nem tud egy asztalhoz ülni szolgálójával, még akkor sem, amikor már csak ketten élnek a házban, és meglehetősen idősek. Ezt a helyzetet valójában nem tudatosan tartják fenn, sem a fekete sofőrnek, sem a zsidó asszonynak nem jut eszébe a lehetősége sem, hogy együtt ehetnének, miközben mindketten magányosak. A film utolsó jelenetében az idősek otthonában élő, elgyámoltalanodott 97 éves asszonyt az asztalnál mellette ülő 81 éves egykori sofőrje (és egyetlen barátja) úgy eteti a hálaadásnap sümennnyel, mint egy kisgyereket.

(A film 4 Oscar-díjjal kitüntetett alkotás, megkapta többek között a legjobb filmnek, legjobb női alakításnak és legjobb adaptált forgatókönyvnek járó elismerést. A film Alfred Uhry 1987-es színdarabjának adaptációja.)

⁸² A *Liberty Heights* kamasz főszereplője az immár integrált iskolai osztályában randizni kezd egy fekete lánnyal, akivel kölcsönösen megismerve egymás kultúráját rájönnek azok lényegi azonosságára (különösen a zene és a stand-up komikusok tekintetében). (Egy-egy barátjukkal kísérve négyen elmennek egy James Brown koncertre, ahol a két zsidó fiú teszi ki a teljes fehér közönséget.) A kamaszoknak egyébként a neveltetése, a társadalmi szintje és az életpályája is közel áll egymáshoz.

⁸³ Bár a második generáció a vegyes házasságokkal már sokkal megengedőbb, a feketékkel folytatott kapcsolatot megengedhetetlennek tartják *A rádió aranykora* és a *Liberty Heights* c. filmben. (Az utóbbiban a fekete családfő is hasonlóan érez, bár nem egyértelmű, hogy lánya udvarlóját azért nézi rossz szemmel, mert az fehér, vagy mert zsidó, valószínűleg bármelyik elégséges indok neki.) Ez utóbbi filmben a szülők illegális szerencsejátékából élő generációja is kapcsolatba lép a feketékkel. Az üzleti kapcsolat kelletlenül és kényszerből jön létre, és lényegében a feketékkel kötött üzlet okozza a zsidók bukását; bár értelmi fölényük az üzlettárs felett és ebből adódó lenézésük nyilvánvaló a filmben.

⁸⁴ Amikor a városka lakóiban tudatosul, hogy – akkor még úgy hiszik, csak párezer – hippifog hozzájuk érkezni, azonnal támadni kezdik a fesztiválnak helyet adó családot, és ezt azonnal antiszemita alapon teszik a *Woodstock a kertemben* c. filmben. (A település lakói egyébként korábban engedélyezték a könnyűzenei fesztivál megrendezését, bár tagadhatatlanul nem voltak tisztában annak méreteivel – igaz, akkor még a szervezők sem.) Egy antiszemita indíttatású zsinagógarobbantás fontos elem a *Miss Daisy sofőrje* c. filmben, és érik ilyen jellegű atrocitások a *School Ties* és a *Liberty Heights* kamaszait is, amelyekre adott reakciójukról a továbbiakban lesz szó.

A fenti filmek tanúsága szerint a második generáció ugyanazt szeretné, amit a korábbi filmekben is láthattunk: amerikaivá lenni, sokkal több pénzt keresni, sokkal jobban élni, mint nélkülöző szülei, és ennek érdekében vegyes házasságot köt és nevet változtat; valamint amint megteheti, jobb környékre költözik. Sőt, ha ez az út könnyebben és gyorsabban járható, akkor a bűnözéstől sem riad vissza. A *Volt egyszer egy Amerika* tanúsága szerint a zsidó gyerekekből éppen olyan úton válik gengszter, mint az *Avalonban* meglehetősen sikeres műszaki cikk-kereskedő. Az üzlet sikerét a második generáció azzal alapozza meg, hogy okos, legalábbis úgy tűnik, ötletesebb, mint a kortársaik.⁸⁵

A jó üzleti érzék és a csavaros észjárás vitathatatlanul a zsidó sztereotípia része, de persze a fenti filmek szerint sem következik egyértelműen a zsidóságból. A sikeres üzletemberek (vagy bűnözők) talán éppen így viselkednének, ha írek vagy olaszok lennének. Ez többek között abból is látszik, hogy végül is az *Avalonban* és a három gengszterfilmben a sikeres párosok és szövetségek felbomlanak, a tagok között személyes ellentétek alakulnak ki, eltérő céljaik lesznek és – legalábbis a bűnözők – végül egymást is átverik.

Azt, hogy az okosság összefügg a zsidó sztereotípiával, jól mutatja a *Nagymenők* bűnözőfeléségének személyisége. A hölgy meglehetősen rosszul érzi magát a hozzá képest igen alacsony értelmi színvonalú olasz maffiafeleségek körében. A zsidó feleség – bűnözés kérdéséről teljesen függetlenül – hasonló gonddal is küzd, mint az előző fejezetekben látott, nem zsidó fiúkkal kapcsolatot kezdő lányok: férje értelmi képességeit és társadalmi osztályát tekintve nem való hozzá, inkább úgy gondol rá (például a védelmi pénz beszédese vagy a drogcsempészet miatt) mint kétkezi munkásra. Alapvető esetben egy ilyen foglalkozású fiút elutasítana, ám a férje biztosította gazdagság miatt túleszi magát ezen a problémán, és végül maga is aktív bűnözőként végzi.

A második generáció nagyobb szerepet kap *A rádió aranykora*, a *Daniel* és a *Liberty Heights* című filmekben. Az érezhető rajtuk, hogy valamiféle, a szüleik generációja felé kifejezendő tisztes-

⁸⁵ A *Volt egyszer egy Amerika* főszereplői már gyerekkorukban kifejezetten tudományos ismereteken alapuló ötlettel „forradalmasítják” az alkoholsempészt, *A halál keresztútján* női zsidó szereplője igen hatékony manipulátor, főleg testvére érdekében, aki szintén elég ügyesen lavírozik egyszerű bukmékerként az ír és az olasz maffia vezetősége között, az *Avalon* testvérpárja mindenkinél előbb ismeri fel a televíziókészülék jelentőségét, és kapcsolódik be egy virágzó üzletágba. A *Nagymenők* maffiafelesége végül maga is sikeres drog- és fegyverkereskedővé válik, míg a *Miss Daisy sofőrében* Miss Daisy fia igen jól menő (és legális) textilüzemet működtet, a *Woodstock a kertemben* főszereplője pedig meglátván a lehetőséget egy „hontalan” fesztivál befogadásában, gyakorlatilag az évszázad legjelentősebb könnyűzenei rendezvénye bevételének egy részét kaparintja meg.

ségből, netán büntudatból még igyekeznek a zsidóságukat vallási vagy hagyományokban megnyilvánuló formákban kifejezni,⁸⁶ de ahhoz már messze nem úgy kötődnek, mint a bevándorlók.

A második és persze főleg a harmadik generáció már többé-kevésbé boldog amerikaiként éli a világát. A zsidóság lényegében csak akkor jelent számukra bármit is, ha akarják.

A második generáció középosztálybeli és olykor szerény, de kényelmes életet teremtett a harmadik generációs gyermekeinek *A rádió aranykora*, a *Daniel*, a *Liberty Heights* és a *My Favourite Year* című film tanúsága szerint. A családi életük sokszor olasz temperamentumossággal és látványos jelenetekkel tarkított, és éppen olyan sokféle lehet, mint a nem zsidó családok belső viszonyai. *A rádió aranykorában* a családtagok nem tartják sokra egymást,⁸⁷ míg a *Danielben* és a *Liberty Heightsban* a gyerekekkel sokat foglalkozó, azokat felnőttként kezelő szülőket láthatunk. A *School Ties* elején az édesapa könnyek között engedi el fiát az előkelő bentlakásos középiskolába, ahová sportösztöndíjat nyert, és ahonnan a Harvardra vezet az út, hogy ezen lehetőség révén olyan életet élhessen, amilyen csak a bevándorlók harmadik generációjának adatik meg (jó esetben).⁸⁸

A második és a harmadik generáció családi életét (is) ábrázoló filmekben a II. világháború előtti vígjátékok etnikai alapú humorát láthatjuk ismét megjelenni.⁸⁹

A *Broadway Danny Rose*, a *My Favourite Year*, a *School Ties* és a *Liberty Heights* harmadik generációs férfi karakterei – ahogy az előző korszak filmjeiben is láthattunk – nem zsidó lányo-

⁸⁶ *A rádió aranykorában* a családfő igyekszik például az engesztelésnap-i böjtöt megtartani, azonban, amikor a vallási szokások megtörése ürügyén átviharzik a (szintén zsidó) szomszédba, hogy ott jelenetet rendezzen, az akciója végül egy közös lakomázásba fullad. Az ünnepek megtartása a *School Tiesban* is még annyira fontos a családfőnek, hogy felhívja a fiát a bentlakásos iskolában: legalább Ros Hasanakor menjen zsinagógába. (A fia egyébként *A dzsesszénekes* helyzetéhez hasonló választás elé kerül: az aznap rendezett focimeccsen mindenképp részt kell vennie, teljesen keresztény környezete nem foglalkozik zsidó ünnepekkel. Végül este, a meccs után, jobb híján, az iskola kápolnájában mondja el a zsidó imákat.)

A *My Favourite Year* főszereplőjének az édesanyja minden adandó alkalommal felhánytorgatja, hogy fia Benjamin Steinberg-ről Benjy Stone-ra változtatta a nevét. (A fiút csak az vigasztalja kissé, hogy mint azt megtudja tőle, a gondjaira bízott egykori, ír származású filmsztár is ugyanígy járt el saját esetében.)

⁸⁷ *A rádió aranykorában* a szülők közti viszony eléggé lenéző, (az asszony inkább a házasságban, mint logikus életközösségben hisz, nem a szerelemben), valamint az apa azt is hangoztatja, hogy szerinte a fia nem normális, és nem viszi semmire. *A rádió aranykora* éppen arról szól, hogy a média (ebben az esetben a rádióműsorok) hogyan idegenítették el egymástól a családokat, és minimalizálták le (ebben az esetben) a rádióhallgatásra a családi életet.

⁸⁸ Ebben a filmben a zsidó fiú szüleinek hozzáállása éles ellentétben van az osztálytársai férfi felmenőjével, akik miután generációkra visszamenőleg kitűnő tanulmányi- és sporteredményekkel végeztek a Harvardon, fiaikat megnyomorító és időnként szó szerint az örületbe vagy a halálba kergető elvárásokat támasztanak.

⁸⁹ A legjobban ez a *My Favourite Year* azon jelenetében látszik, amikor sztárvendégét a főszereplő fiú egy vacsora erejéig hazaviszi a zsidónegyedben lakó édesanyjához. Ez a film kifejezetten épít az etnikai humorra is, mivel az ír és zsidó sztereotípiának megfelelően viselkedő főszereplők részben éppen ennek köszönhető tulajdonságaik következtében kerülnek folyamatosan vígjátéki szituációkba.

kat, olykor társadalmi státuszban magasan felettük álló, elérhetetlennek tűnő keresztényeket szemelnek ki maguknak. A kapcsolatot ennek a generációnak sikerül is tető alá hozni, azonban többnyire ezúttal is az derül ki, hogy mégsem ilyen nőt szeretnének.⁹⁰

A harmadik generáció zsidói esetében a zsidóság vallási előírásokból vagy adott hagyományokból bizonyos személyiségjellemzők halmazává lényegült át. Bár a zsidó még mindig okos, nem feltétlenül jó üzletember is egyben. A *Broadway Danny Rose* és a *My Favourite Year* főszereplője egyaránt a show-business világában próbál kisebb-nagyobb küzdelmek árán megélni és érvényesülni, de örökös másodhegedűs marad. Azonban úgy tűnik, ezt annyira nem bánják, mintha nekik ez a relatív sikertelenség lenne a lételejük.

A fiatal generáció meglepő tulajdonságának bizonyul a folyamatos és gyötrő büntudat – ezzel küzd Danny Rose (Woody Allen) a *Broadway Danny Rose*-ban, a címszereplő a *Danielben* (Timothy Hutton), Benjamin (Mark Linn-Baker) a *My Favourite Yearben* és David (Brendan Fraser) a *School Tiesban* –, bár erre nincs igazán kézzelfogható okuk és ezért a büntudat idővel állandó szorongássá szelődül.⁹¹ A korábbi generációknál ez az érzés mintha az antiszemita támadások és főleg a Holocaust következtében kialakult áldozat-identitás érzelmi vonatkozása lenne, a harmadik generáció idejére, mint láttuk ez az identitás a túlélő, a hős identitásával változott, ez a generáció már nem mint zsidó, hanem mint ember szorong.

A *School Tiesban* és a *Liberty Heightsban* látható, harmadik generációs fiatal fiúk ugyan olykor kicsit visszasan viszonyulnak a zsidóságukhoz, nem feltétlenül helyezik előtérbe azt, de amikor ebben a vonatkozásban éri őket atrocitás, akkor egyrészt azt azonnal megtorolják, másrészt annak semmilyen módon nem válnak áldozatává, a hős-mivoltuk és a zsidó büszkeségük érvényesül.⁹²

⁹⁰ Egyaránt komolyan csalódik a *School Ties* és a *Liberty Heights* kamasza. Miután az előbbiről kiderül, hogy zsidó, a WASP lány választottja azonnal elfordul tőle, fel sem merül benne a lehetőség, hogy az érzelmeire hallgasson a barátnői és főleg az anyja rosszallásával szemben. (Éppen úgy viselkedik, mint az *Uri becsületszó* Kathyje.) Az utóbbi filmben Van (Adrien Brody), amikor hosszú küzdelem és minden nehézség leküzdése után megkaphatna a komornyikok és szobalányok között, egy lovardával rendelkező gyakorlatilag kastélyban élő szőke hercegnőt, annak hirtelen összeomlásából rájön, a lány valójában mennyire rosszul érzi magát a kívülről olyan tetszetős helyzetében, de ami még nagyobb baj, a lelki világa egyszerűen sivár.

⁹¹ Danny Rose büntudatát olyasféle dolgok táplálják, mint pl. az, hogy nem hisz Istenben, Davidét pedig hogy a teljesen keresztény iskolai környezetben sem a kóser étkezést, sem a fontosabb zsidó ünnepeket nem tudja tartani. Daniel szülei feltáratlan múltja és húga pszichés problémái miatt emésztí magát, holott tevőlegesen egyikre sem tud hatással lenni, míg Benjy büntudatának az oka, hogy azt hiszi, szégyelli származását, névváltoztatását és a környéket, ahol felnőtt (Brooklyn), holott egy ponton kiderül, ez valójában nem így van.

⁹² Mindkét film az 50-es években játszódik, és jól mutatja az USA-ban még ekkor is érvényesülő antiszemitizmus mértékét. Mindkét filmben láthatunk olyan momentumot, amikor egy zsidó fiú, társai megjegyzéseiből megtudván, hogy azok leplezetlenül antiszemiták, elleplezi zsidóságát (a *School Ties* főszereplője a ruhái között elrejtí addig büszkén viselt Dávid-csillag medálját, a *Liberty Heights* egyik kamasza pedig svédnek hazudja magát). Ugyanakkor

Mindkét filmben egy-egy zsidó szereplőt, persze ártatlanul, a WASP osztálytársaik bűnbaknak kiáltanak ki, ám a helyzetből mindkét esetben jól tudnak kijönni.⁹³ Hozzá kell tennünk, egyik filmben sem tekinthető teljesen antiszemita indítatásának a támadás, sokkal inkább a zsidó fiúkat vélhetően „újfiú” mivoltukban egyfajta beavatási szertartásnak vetik alá a *Liberty Heightsban*, míg a *School Ties* főszereplője pusztán megjelenésével és gyorsan elért sikereivel, nálánál jobb teljesítménnyel férfiasságában és vezető szerepében sérti az addigi osztályelsőt. Így ez utóbbinak nem oka, csak egy lehetősége, hogy a fiú zsidóságát is felhasználja iskolai karrierje elvágására.⁹⁴

A *Liberty Heights* fiataljai átlényegített identitásuktól és zsidó büszkeségtől hajtva egészen odáig merészkednek, hogy az antiszemitizmust egyszerűen átlépik. Bár a helyi strand kapujára ki van függesztve egy tábla, miszerint zsidóknak, kutya- és feketéknek tilos a belépés, a három fiú egyszerűen leszereli a táblát, besétál a strandra, és a mellkasukra pirossal festett hatalmas J, E és W betűkkel egymás mellett fekszenek ki napozni.

A harmadik generáció teljes megérkezését az amerikai társadalomba talán a *Liberty Heights* azon jelenete mutatja a legjobban, amelyben az egyik zsidó fiú egy Halloween-partira Hitlernek öltözik. Igaz, szülei így nem engedik ki a házból, az ötlet viszont megmutatja, hogy a zsidó identitástudat olyan szintet ért el, abban az értékek annyira a helyükre kerültek, hogy az már lehetővé teszi az iróniát. A zsidó karakternek lehetősége van önmagával tisztába kerülni és feldolgozni a

mindkét filmben a lezsidózást azonnal kemény ütésekkel viszonyozzák, így erővel bizonyítva, hogy büszkéek zsidóságukra, és arra vonatkozóan senki sem tehet megjegyzéseket.

⁹³ A *Liberty Heightsban* egy fiú rosszul végződő csínytevése miatt bíróság elé kerül, és bár rengetegen voltak jelen, csak mert nem közülük valók, a többiek a zsidó srácokat nevezik meg szemtanúként. A fiúk azonban ügyes trükkel (nem hajlandók megesküdni arra, hogy igazat mondanak, aminek következtében nem lehet figyelembe venni a tanúvallomásukat) kijátsszák magukat a helyzetből, és ezzel a WASP fiúban szövetségesre találnak.

A *School Tiesban* David szintén lehetetlen helyzetbe kerül: úgy tűnik, ő az egyetlen tanúja, hogy az osztályelső pusztított egy vizsgán. A puska elvesztése miatt az osztály lebukik, a tanár gondolkodási időt ad nekik, hogy valaki felvállalja a tettet, különben az egész osztályt megbuktatja. A valódi tettes Davidet kiáltja ki bűnösnek, amitől – mivel ketten állítják, hogy látták az esetet, és ők egymásra mutogatnak – patthelyzet alakul ki. David azt kéri az osztálytársaitól, hogy üljenek össze (a két érintett nélkül), és döntsék el, hogy ki szerintük a bűnös, és kinek kell feladnia magát. A fiúk a zsidó Davidet választják, a döntésükben a zsidósága is szempont, de leginkább az, hogy azt elhallgatta előlük. (Miután az iskolában újonc David számára pár nap alatt kiderült, hogy a fiúk itt antiszemiták, és azt képzelik, egy ilyen iskolába be sem kerülhet egy zsidó, David úgy döntött, nem rontja beilleszkedési esélyeit ezzel az információval.) Mint kiderül azonban, volt egy harmadik tanúja is az esetnek, aki az iskolavezetés előtt kiment az éppen nem a saját bűnét bevallani készülő zsidó fiút.

⁹⁴ A filmben a zsidó főszereplőt támadó fiú vélhetően nem igazi meggyőződésből, inkább neveltetésből és a társadalmi osztályára jellemző módon antiszemita. A konkrét helyzetben azonban ennél jobban számít neki, hogy az iskolába újonnan érkező zsidó David pár hónap alatt lekörözi őt tanulási eredmények tekintetében, megnyer helyette egy futballmeccset (ráadásul úgy, hogy csúfos tehetetlenségének a WASP fiú apja, egész családja és barátnője is szemtanúja) és ezek következtében még a barátnője is átpártol a zsidó fiúhoz.

maga számára a saját belső identitását, amely folyamatnak – mint azt a továbbiakban látni fogjuk – immár a néző is tanúja lehet.



Zsidó fiatalok „merénylete” a helyi strand ellen, melyről a feketékkel és a kutyákkal együtt ki vannak tiltva (*Liberty Heights*)

2.2 A zsidó zsidó - az önmagában megtalált identitás -

„I'm 12 years old. I run into the synagogue. I ask the rabbi the meaning of life. He tells me the meaning of life, but he tells it to me in Hebrew. I don't understand Hebrew. Then he wants me to charge \$600 for Hebrew lessons.”⁹⁵
/Zelig, 1983/

Az identitás újraépítésének és átalakításának első lépése a múlt feltárása, értékelése és elfogadása. Ezután azonban az egyénnek a saját személyiségével, vágyaival, motivációival kell tisztában lennie ahhoz, hogy meg tudja válaszolni a kérdést: ki is ő. Az 1980-2010 közötti időszakban készült, zsidó karaktereket is felvonultató filmek egy részében ezek a szereplők öndefiniálásra töreksenek, önmagukat keresik.

A *Zelig* című film kaméleonemberének identitásválságát a kutatók hajlamosak a zsidóságra értelmezni és a film történetében a zsidóság asszimilációs vágyának végletesen (ettől humorosan) ábrázolt szimbólumát látni.⁹⁶ Véleményünk szerint azonban Leonard Zelig (Woody Allen) esete a *Zelig* című filmben a zsidóságtól független, alapvetően emberi vágyat, a mások elfogadására, szeretetének elnyerésére, a valahová tartozásra irányuló törekvést jeleníti meg. Annál is inkább, mert Zelig átváltozásaiban a főszereplő zsidó származása egyáltalán nem meghatározó szempont. A film az identitás vállalásának lehetőségét általánosságban propagálja, nem a zsidóság beilleszkedési törekvéseiről szól.

Zelig leginkább normális emberi kapcsolatokat szeretne kialakítani és ápolni (még ha kevés sikerrel is), az önmaga identitásával kapcsolatban szintén önmagának feltett kérdései és lelki vizsgálata azért zajlik, hogy boldog párkapcsolatot tudjon kialakítani és megélni. Ez motiválja önvizsgálatra – a *Zelig* (1983) mellett – a *Crossing Delancey* (1988), a *Torch Song Trilogy* (Kakkutozás, 1988) és a *Miami Rhapsody* (*Miami rapszódia*, 1995) című filmek zsidó szereplőit is.

⁹⁵ [„12 éves vagyok. Rohanok a zsinagógába. Megkérdezem a rabbitól mi az élet értelme. Megmondja nekem az élet értelmét, de héberül mondja. Nem tudok héberül. Erre ő 600 dollárt akar héber leckéért.”]

(A film főszereplője itt az egyik álmát meséli el hipnózis hatása alatt.)

⁹⁶ Meg kell jegyeznünk, a dokumentumfilmnek álcázott játékfilmben egy szakértői vélemény is elhangzik Irving Howe-tól arról, hogy Zelig az amerikai zsidó tapasztalatnak megfelelően végletesen be akar illeszkedni. Azonban éppen ezzel a képességgel válik egyedivé és kelt igen nagy feltűnést. (Erens 386.p)

Nem a kapcsolatai, inkább saját sorsa és abban saját szerepének megértése érdekében tesz fel magának súlyos erkölcsi kérdéseket a *Hannah and her Sisters* (*Hannah és nővérei*, 1986), a *Carlito's Way* (*Carlito útja*, 1993), a *Bullet* (*Önpusztítók*, 1996), a *Crimes and Misdemeanors* (*Bűnök és vétkek*, 1989) és az *A Serious Man* (*Egy komoly ember*, 2009) zsidó szereplője.

A *Crossing Delanceyben*, *Torch Song Trilogyban* és a *Miami Rhapsodyban* fontos szerep jut az előző generációknak is, mert azok – általában merő jó szándéktól vezérelve – akarva vagy akaratlanul olyan elvárásokat támasztanak (ezúttal elsősorban párkapcsolati és családalapítási téren, nem karrierszempontból), amelyeknek való megfelelési vágytól indítva a gyerekek komoly önvizsgálatot kell tartsanak. Ezzel a feladattal küzd Isabelle Grossman (Amy Irving) a *Crossing Delanceyben*, Gwyn Macus (Sarah Jessica Parker) a *Miami Rhapsodyban* és Arnold Beckoff (Harvey Fierstein) a *Torch Song Trilogyban*. Sokszor a szülők által állított identitáskép ellentétbe kerül a következő generáció által választott, megélt és szeretett identitással, és ezzel nehezen feloldható helyzet alakul ki. A szülők a gyerekeik magánéletének és érzelmeinek véleményezésével olyan területen keltenek büntudatot utódaikban, ahol valójában egy vállalt identitás van.⁹⁷

Eközben a szülők közt lévő kapcsolat nagyrészt követendő, sőt irigylésre méltó példát kínál a gyerekeknek. Gwyn és Arnold (igaz, ő egy fiúval) éppen olyan mély kötődést és szeretetet keres egy kapcsolatban, amilyen a szüleinek sok évtizedes házasságukban megadatott. A gyerekek tehát egyrészt nagyra tartják szüleik értékrendjét, másrészt azok mégis büntudatot okoznak nekik azzal, ha ennek saját életükben nem tudnak megfelelni. A *Torch Song Trilogy* és a *Miami Rhapsody* szereplőiben az a lehetőség is felmerül, hogy az így keletkező feszült viszonyoknak valójában nem egy érzelmi, hanem egy egyszerű kommunikációs hiba az oka, Arnold anyja elzárkózik az igazán nyílt beszélgetéstől, és Gwyn is hiába tud sokat anyjáról, az információi inkább tettekről, mint érzelmekről szólnak.

⁹⁷ Isabelle, Gwyn és Arnold hiába mondja (nagy)anyjának, hogy sikeres, szereti a munkáját, elismerik a szakmájában, és főleg hogy teljes életet él, a házasság a mama értékrendje szerint –, amelyben a magány betegségnek számít – a felsoroltaknál sokkal fontosabb. Míg Isabelle nagyanyja mindent megtesz, hogy összehozza először a zsidó házasságközvetítővel, majd az általa felhajtott férfival a lányt, addig Gwyn és Arnold anyja csak rendszeres szemrehányással, szóban nyomasztja gyermekét a család szükségességével. (Arnold homoszexuális férfi, ezt családja teljesen elfogadja, de ettől még édesanyja elvárná tőle, hogy felesége és gyereke legyen, mert szerinte ez így helyes. Lényegében ezzel a fiú ugyanolyan érzelmi helyzetbe kerül, amilyenben más filmekben lányok vannak.)

Emellett azonban az idősebb generációk részben hamisítatlan „jiddise mámeként” viselkednek, és túlgondoskodják gyermekeiket,⁹⁸ azokat érzelmileg próbálják magukhoz kötni, és bár semmilyen vallásos megnyilvánulást nem várnak el, magát a zsidóság megtartását fontosnak tartják.⁹⁹

Leonard Zeliget a filmben pszichológusa így jellemzi: „*He is guarded and suspicious. There is something appealing about him too. He is quick-witted energetic. Perhaps it is he is very helpless that moves me.*”¹⁰⁰

Nagyjából ugyanez mondható el az itt tárgyalt filmek összes zsidó szereplőjével kapcsolatban: olykor gyanakvóak és óvatosak (valószínűleg az egykori áldozat-zsidó-identitás kései maradványa okán), viszont tehetségesek, okosak és energikusak (az új, túlélő-, illetve hős-identitás kialakítása következtében). Azaz egyszerre erősek, határozottak és törekvők, miközben kételkedők és bátortalanok, így sokszor döntésképtelenek.¹⁰¹

A filmek főszereplői a kapcsolataikban továbbra is vagy WASP-okkal, vagy társadalmi szempontból éppen annyira lehetetlen, de zsidóval létesítendő kapcsolattal küzdenek. A *Crossing Delanceyban* Isabelle elsősorban azért nem veszi komolyan a házasság-közvető által felkínált (zsidó) férfival való kapcsolat lehetőségét, mert az még most is a Lower East Side-on él és tart fent egy savanyúság-boltot, miközben ő maga már New York belvárosában sikeres könyvkiadóként tevékenykedik. A *Torch Song Trilogy* homoszexuális főszereplője igazi városi ember, esténként egy bárban nőimitátorként lép fel, és még mély érzelmei mellett is képtelen hosszú távon megmaradni a vidéki farmon az ottani cowboyéletet kedvelő szerelmével. A *Miami Rhapsodyban* Gwyn húgának házassága rövid úton tönkremegy, amikor a mindennapok gyakorlatában realizálják, hogy a hivatásos sportoló nem azért szeretne komoly sérülések árán nagyobb összegeket ke-

⁹⁸ A *Crossing Delanceyban* és *Torch Song Trilogyban* egyaránt a nagymama és a szülők folyamatosan pénzt dugdosnak felnőtt és teljes mértékben önellátó, sőt a szülőknél jobban élő gyerekeik zsebébe. Az utóbbi filmben a főszereplő férfi édesanyja sportot űz abból, hogy váratlanul betoppan a lakásában, mindig csak egy percre, de ahhoz elég időre, hogy szóvá tegye a szerinte ott uralkodó rendetlenséget és koszt.

⁹⁹ Talán a legironikusabb példa erre a *Torch Song Trilogyban* látható: a középkorú férfi bemutatja új, kb. 15 évvel fiatalabb párját az édesanyjának, aki sem az azonos nemű, sem a korkülönbségen nem háborodik fel, csak azon, hogy a választott srác nem zsidó. A *Hannah és nővéreiben*, amikor a kételkedő zsidó szereplő azzal áll elő a szüleinek, hogy más vallásokat is ki szeretne próbálni, a szülők egyszerűen nem is értik, hogy miért nem jó fiuknak a zsidóság és hogyan lehet kétkedni ilyen kérdésekben.

¹⁰⁰ [„Gyanakvó és megfontolt. De van benne valami nagyon vonzó is. Jól vág az esze és határozott. Talán a gyámság talansága az, amivel hatással van rám.”]

¹⁰¹ Zelig az azonosulásban olyannyira csapongó, hogy alkalmasint ortodox rabbivá változik, míg máskor náci lesz belőle. Isabelle a kulturális elit fényűző sznobzsága és a Lower East Side-i összkomfortos puritánsága között örlődik, míg Gwyn a családjában fellelhető összes házasságot tanulmányozás tárgyává teszi, hogy eldöntse, elfogadja-e barátja lánykérését.

resni, hogy azt JAP felesége drága fehérneműre szórja el. (A lány neveltetéséből és társadalmi helyzetéből adódóan nem is érti, mit ért a férje azalatt, hogy nem biztos, hogy mindig lesz ekkora keresete.)

A kapcsolatok, döntések és választások okozta szorongás persze végül vagy úgy dől el, hogy a zsidó karakter engedi az érzelmeit győzni a racionalitása felett – ezt teszi például Zelig a *Zeligben* és Isabelle a *Crossing Delanceyban* –, vagy úgy, hogy inkább a racionális meglátásuknak (talán a valódi, maguk elől is letagadott érzelmüknek) engedelmesskednek – mint Arnold a *Torch Song Trilogyban* és Gwyn a *Miami Rhapsodyban*.

A párkapcsolati válság megoldásánál általánosabb problémával küzd néhány másik zsidó szereplő. Komoly egzisztenciális problémája akad Golyónak (Mickey Rourke), az *Önpusztítók* és Judah Rosenthalnak (Martin Landau) a *Bűnök és vétkek* főszereplőjének. Mindketten valóban büntettet követtek el, azonban míg Golyó azt választja, hogy tönkrement az élete és azon nem lehet már változtatni, addig Judah egyszerűen (és büntetés nélkül) túlteszi magát a dolgon.¹⁰² Lényegében mindkettejük esetében arról van szó, hogy hogyan dolgozzák fel a bűntudatot, illetve pontosan miért is van (vagy nincs) bűntudatuk.

Golyónak nem az elkövetett bűncselekmények, hanem testvérei sorsa felett van bűntudata, ahogy egyébként a szüleinek mindhárom fiuk felett. Bár ezt rajta kívül senki sem gondolja így, mégis úgy tűnik, Golyó felelősnek érzi magát, hogy nem sikerült sem magát, sem a családját kijuttatni a rossz életkörülményeik közül, ezért eldöntötte, hogy – neki magának legalábbis – nincs jövője.¹⁰³

Golyó karakterében a mi szempontunkból erős zsidó identitástudata a legérdekesebb,¹⁰⁴ ennek azonban sem az áldozat- (amelynek megfelelné, hogy egy ír helyett vállalja a börtönt), sem a hős- (amelynek megfelelné, hogy a környék köztisztviselőnek örvendő gengsztere) zsidó-identitáshoz

¹⁰² Golyó egyértelműen bűnöző, főleg droggal kereskedik, de kisebb rablásoktól sem riad vissza, ugyanakkor egy másik (ír katolikus) fiú helyett bevállalva egy bűntényt került börtönbe. Judah, miután szeretője felborítani szándékozott megszokott és kedvelt életét, bérgyilkost fogadott a nő megölésére. Mivel a rendőrség nem bukkan a nyomára, csak a lelkiismeretével kell elszámolnia.

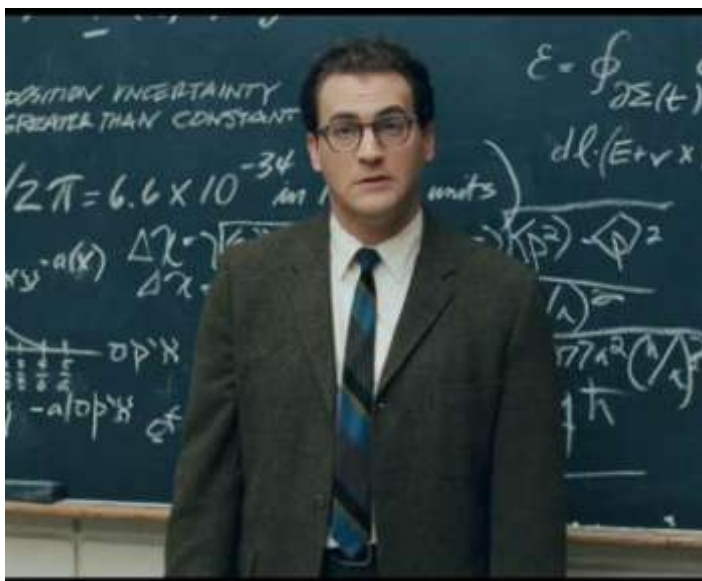
¹⁰³ A három fiú közül a legidősebb háborúban töltött katonaeveiből bomlott elmével tért vissza, Golyó előtt ígéretes sportkarrier állt, amelyet a börtönbüntetés derékba tört, a legfiatalabb tehetséges festő, ám jelen körülmények között ezt a tehetségét csak épületek falán élheti ki. A család Brooklyn legrosszabb környékén él, ahol a fiatalok előtt a bűnöző életmód kínálja az egyetlen perspektívát, Golyó kénytelen szembenézni azzal, hogy ő sem tudott kitörni innen.

¹⁰⁴ Golyó úgy hordja magán a zsidó jelképeket, mint a keresztényeket vagy az antiszemitákat szokás: hatalmas arany Dávid-csillagot hord a nyakában, kettőt pedig a mellkasára tetováltatott.

nincs köze. Golyó valószínűleg azért hangsúlyozza a zsidóságát, mert ő is valamilyen szeretne lenni az ír, olasz és főleg fekete srácok között.

Judah a *Bűnök és vétkekben* a lehető legellentétesebb társadalmi helyzetben és státuszban van, és a bűncselekmény elkövetése kapcsán egyfajta erkölcsi probléma elé kerül. Életét már gyerekkorától végigkíséri a kérdés, hogy az etika isteni vagy emberi kreálmány-e.¹⁰⁵ Ha isteni, akkor a bűnösöknek bűnhődni kell, ezért Judah azt is teszi, egészen, amíg rá nem jön, hogy nem az Isten bünteti őt, hanem ő bünteti saját magát, és ezzel a felismeréssel kilép a bűntudatból, és ezzel együtt ugyan az emberi etikából is, de a továbbiakban ismét nyugodt és boldog ember lehet. Ez a döntés az ő esetében sem következik a zsidó identitásból, legfeljebb annak ehhez annyi köze van, amennyiben a zsidó történelmi tapasztalat azt mutatja, hogy az etikából való kilépés lehetséges.

Judah és Golyó tehát valójában önmaga felett hoz ítéletet, vagy éppen feloldozást, és ezzel megválasztják további életüket (vagy halálukat), eközben azonban a zsidóságuk nem kérdőjeleződik meg, és nem lépnek ki annak keretei közül.



Az identitásukat és egyben zsidóságuk mibenlétét kereső főhősök az *Önpusztítók* (balra; Mickey Rourke) és az *Egy komoly ember* (jobbra; Michael Stuhlbarg) c. filmekben

Konkrét okkal vagy ok nélkül, de a *Carlito útjának* zsidó ügyvédje, Kleinfeld (Sean Penn), a *Hannah és nővérei* egyik szereplője, Mickey (Woody Allen) és Larry Gopnik (Michael

¹⁰⁵ Gyerekkorában sokszor tanúja volt, ahogy a családja hasonló kérdéseken vitatkozik. A rokonság egyik részének álláspontját, miszerint az etikát az ember teremti, tehát abból ki is lehet lépni, a Holocaust bizonyítja, amelynek során szerintük a 6 millió embert lehetett megölni következmények nélkül.

Stuhlbarg) az *Egy komoly emberben* egyszerre csak kétkedni kezd. Nem zsidó identitásában, hanem életmódbeli, sőt lételméleti kérdésekben, azaz nem azt a kérdést teszik fel, hogy ők maguk kicsodák, hanem egyenesen az emberi élet mibenlétére kérdeznak rá.¹⁰⁶

Miközben Mickey válaszolni igyekszik a magának feltett, szorongató kérdésre – miszerint mi is az életének az értelme –, nagyon hasonló folyamaton esik át, mint *A hitetlen* című film Carlaja. Először úgy gondolja, nem tud tovább élni, ha nincs Isten, és bizonyítékokat szeretne találni annak léteire;¹⁰⁷ miután nem talál, elhatározza, hogy egy Isten nélküli világban nem akar élni; végül azonban arra a felismerésre jut, hogy élet akkor is van, és akkor is élhető, ha nincs Isten.

Ez utóbbi felismerés valószínűleg megváltaná az *Egy komoly ember* főszereplőjét, Larry azonban csak értetlen szemlélője és elszenvedője mindannak, ami vele történik. A férfi gyakorlatilag Jób könyvében leírtakhoz hasonló eseménysorozaton megy keresztül, amelyben megállíthatatlanul követik egymást furcsábbnál furcsább sorcsapások, amelyek teljesen tönkreteszik őt. Larrynek magyarázat kell, és mivel hithű és a szokásokat is tartó zsidó,¹⁰⁸ azt elsősorban a rabbinál, másodsorban a zsidó filozófiában szeretné megtalálni. A rendező Coen testvérek munkásságához méltó módon fekete humorral előadott próbálkozásai során azonban semmilyen értékelhető válasz nem érkezik.¹⁰⁹ Az *Egy komoly emberben* a sors folyama feltartóztathatatlan, de ami még rosszabb, megérthetetlen és megmagyarázhatatlan, egyszerűen az élet csak ilyen, és úgy kell élni, ahogy van.

¹⁰⁶ Kleinfeld egyszerre elkezdni hinni, hogy miután évtizedekig volt maffia-ügyvéd, most már ő is gengszter, azt teheti, amit egy gengszter, és ettől rövid úton minden tönkremegy, és mindenki meghal. Mickeyn hipochondriája folytán – egy túlgondolt orvosi vizsgálat következtében – eluralkodik a halálfélelem, amitől addig nagy lelkesedéssel folytatott életét a továbbiakban jelentéktelennek és értelmetlennek látja. Larry élete pedig egy napon összeomlik, pontosabban egy adott napon – miután rájön, hogy minden másképp van, mint ahogy ő hitte – ráeszmél, hogy az élete már egy ideje darabokban van, csak ő nem tudott róla.

¹⁰⁷ Először a szüleinél érdeklődik, de ők nem tudják erre a kérdésre a zsidóság válaszait adni, mert a zsidóságon belül értelmezhetetlen az efajta kérdésfeltevés, nem értik, például miért ne lenne Isten és miért lenne ellentmondás Isten és a náciizmus egyidejű létezése között? Mickey a keresztényeknél és a Krisna tudatú hívőknél sem jár nagyobb sikerrel.

¹⁰⁸ Larry és családja a 60-as évek Amerikájának középosztálybeli, kertvárosi zsidóságához tartozik, nagyrészt tartják a vallást, zsinagógába járnak, a fiúknak barmicvója lesz, tudnak héberül, és Larry felesége a váláshoz gett-et követel.

¹⁰⁹ Larry kétszer próbál bejutni a közösség vezető rabbijához, hogy élete fordulataival kapcsolatban értékelhető tanácsot kapjon, azonban egyszer sem sikerül vele beszélnie. Két másik rabbival viszont igen, akik hatására az először azt kezdi gondolni, hogy a sorcsapásokat rosszul fogja fel, valójában pl. az, hogy a felesége el akar tőle válni, nem probléma, hanem egy új élet lehetősége. Aztán azt hiszi, Isten valamit üzeni neki ezen eseményeken keresztül, a másik rabbival való beszélgetés azonban oda vezet, hogy ez vagy így van, vagy nem, és az embernek jogában áll dönteni, hogy mit vél jelnek (és minek a jelének), és mit nem. Larry azt hiszi, a főrabbitól igazi választ kapott volna, a néző azonban tudja – Larry fiának a barmicvója után a főrabbi történet, meglehetősen egyoldalú beszélgetéséből –, hogy a Jefferson Airplane *Somebody to Love* c. számának rosszul idézett kezdősorainál többet ő sem tud mondani. (Bár a filmet lehet úgy is elemezni, hogy éppen a dalszöveg adja meg – a történethez kapcsolható voltával – a választ, amely nagyjából abban állna, amire Larry rájön: Isten magában a létben, a történetben van, amelynek úgy kell lennie, ahogy van, legfeljebb az egyén szempontjából nem feltétlenül érthető, hogy miért.)

Az etika, Isten vagy a sors léte megkérdőjeleződik Golyó, Judah, Mickey és Larry számára, hol azt tudják bizonyossággal állítani, hogy van, hol azt, hogy nincs, de egyik változat sem kérdőjelezi meg zsidó identitásukat. A közös felismerésük nem a hit vagy a hitetlenség, hanem annak meglátása, hogy egyrészt nem minden az, aminek látszik, másrészt pedig minden lehet az és olyan, amilyennek hisszük azt. Az utóbbi eset azzal a teherrel jár, hogy magunknak kell dönteni a sorsunk felett, amit Golyó, Mickey és Judah meg is tesznek, Larry döntését nem tudja meg a néző. Mindez azonban általános filozófiai, és nem a zsidó identitást érintő kérdés, bár a szereplők a maguk válaszát zsidó alapokon (is) adják meg. A zsidóság számukra, úgy látszik, már sem etnikummal, sem hagyománnyal, sem vallással, sem hittel nem függ össze, sőt talán már bizonyos személyiségvonásokkal sem, egyszerűen csak van.

2.3 Az amerikai zsidó - a jelenben megtalált identitás -

„Claire: - *This book said to me, let's celebrate the birth of our Lord Jesus Christ with yarn. Now, Bobbie, we realize, you're probably feeling a bit uncomfortable with this week's book, because you are... what's the word I'm looking for?*

Others: - New?

- Scared?

- Cranky?

- Jewish.

Bobbie: - *Same thing.*”¹¹⁰

/The Stepford Wives, 2004/

„Philip Roth imagined a Jew 'without Judaism, without Zionism, without Jewishness... just the object itself, like a glass or an apple.’”¹¹¹ – Roth vágya legalábbis az amerikai játékfilmben nagyjából a 2000-es évekre valóra vált. Az ezredforduló után készültek olyan filmek, amelyekben egy-egy karakter egyszerűen nem zsidó vonatkozásában zsidó, ám mégis a néző tudomására hozzák, hogy az.

Ez azt jelenti, hogy bizonyos személyiségjellemzőket, bizonyos módon viselkedő embereket, bizonyos dolgokhoz értő embereket a filmkészítők és a nézők zsidónak tekintenek. Jonathan Boyarin szavaival élve létrejött egyfajta „critical post-Judaism”, amelyben már nem a zsidóság története vagy vallása határozza meg azt, hanem pusztán a „léte” (nem a létezése, hanem az, hogy van, folyamatosan a jelenben): „the way of being Jewish, otherwise than being.”¹¹² Azaz ha a forgatókönyv szerint adott jellemvonású és viselkedésű (sőt, sokszor kinézetű) szereplő kel életre,

¹¹⁰ [„Claire: - *Ez a könyv arra tanított, hogy ünnepeljük Jézus Krisztus születését teljes szívünkkel. Jaj, Bobbie, nyilván kényelmetlen neked az ehetséges könyvbemutató, hiszen te egy... Milyen szót is keresek?*

Többiek: - *Újonc?*

- *Ijedt?*

- *Különc?*

- *Zsidó.*

Bobbie: - *Ugyanaz.*”] (ford.: Csányi Zita)

[Ebben a jelenetben a kertvárosi feleségek könyvklubjában a karácsonyi sütemények recepteskönyvének bemutatására kerül sor. A fentiek elhangzása után megnyugtatták Bobbiet, hogy a könyv Hanukára is tartalmaz recepteket, a karácsonyi műsorban pedig rá osztják a rénszarvas szerepét.]

¹¹¹ [„Philip Roth egy olyan zsidót képzelt el, aki 'judaizmus nélkül való, cionizmus nélkül való, zsidóság nélkül való... csak önmaga, mint egy pohár vagy egy alma.’”] Hoberman – Shandler 203.p

¹¹² [„a zsidóként való lét, másképpen, mint a lét”] (Bial 195 p.)

akkor ő lesz a zsidó szereplő. David Zurawik szerint egy kisebbség médiareprezentációja csökkenti a velük kapcsolatos sztereotípiák erősségét egy társadalomban, Bial szerint azonban ez a zsidósággal nem így történt.¹¹³ Talán azért nem, mert a fenti logikából az következik, hogy – legálábbis az amerikai játékfilmekben – a sztereotípiák tehát előbb jelenik meg, mint a karakter konkrétan zsidóságra utaló cselekedetei, vonásai.

Az első film, amely így próbálja használni a zsidó karaktert (tegyük hozzá: sikerrel), az *Independence Day* (*A Függetlenség napja*, 1996).

Ebben a filmben az USA talán legfontosabb ünnepén egy zsidó híradástechnikai szakértő, egy fekete vadászgéppilóta és egy WASP (az amerikai elnök) összefog, hogy megmentse az emberiséget. Az érdekes hierarchiába rendeződő trió (az ész, az erő és a pozíció) természetesen sikerrel jár, mindhárom etnikum hozzájárulása elengedhetetlen ebben.¹¹⁴ A zsidó férfi (David Levinson – Jeff Goldblum) igen jó a szakmájában, azonban nem túl elismert, kicsit tesze-tosza, közel sem karrierista, bár minden tehetsége meglenne hozzá, de nem elég erőszakos, és bár szeretnivaló és kedves, ezen mulyasága okán a felesége elhagyta, amit nem tud kiheverni. Mindezekből adódóan az elismerés és elfogadás, de leginkább a megfelelés vágya hajtja és kergeti bele egy elég extrém küldetésbe, amely viszont sikerrel jár. Valójában a film utolsó harmadában derül ki róla, hogy zsidó – akkor is az apjáról –, de addigra a néző már azonosította a sztereotípiát, ez a fajta karakter mint zsidó karakter önálló életre kelt.



A fekete vadászgéppilóta és a zsidó híradástechnikus megmenti a világot *A Függetlenség napja* c. filmben (Will Smith és Jeff Goldblum)

¹¹³ Bial 10.p

¹¹⁴ Daniel Itzkovitz ebben a szerepleosztásban azt is látni véli, hogy a zsidóság (mivel a feketék és a WASP-ok mellett egyenértékű szerepet kapnak) kitüntetett jelentőségű az amerikai társadalomban. [Itzkovitz 2006., 235.p] (lásd még: *Bigger Than Life* 155.p)

Ez a zsidó figura később elsősorban vígjátékokban bukkan fel, adott típusú vígjátékoknak ez a fajta karakter a mozgatórugója, és több szempontból is erősen köthető a II. világháború előtti filmgyártás zsidó karaktereihez, tulajdonképpen Chaplin késői leszármazottairól, egyfajta poszt-modern slemilről van szó.¹¹⁵ A vígjátékbeli zsidó karakter az esetek többségében 25-45 év közötti férfi, aki szakmájában igen jó (bármilyen legyen is az, bár többnyire értelmiségi foglalkozása van), azonban vagy a munkája közben vagy magánéletében kapcsolatba kerül egy nem zsidóval (általában írrel, feketével vagy olasszal), aki kizökkenti a megszokott menetéből az életét. A zsidó fiú elsődleges motivációja ilyenkor a túlélés, a másodlagos azonban a megfelelni vágyás, vagyis annak teljesítése, amit a nem zsidó (úgy képzel, a teljes társadalom) elvár tőle, ennek jegyében a feladatot tehát el kell végezni. A feladat a világ megmentésétől bűncselekmények elkövetésén át a pszichiátriai kezelésen keresztül az örökösen visszatérő problémáig, a WASP nő megszerzéséig terjedhet.

A zsidó férfi tehát bizonytalan az értékeiben (a zsidó identitásában nem, csak abban, hogy képes megfelelni az egyébként önmaga állította elvárásoknak), és ennek következtében a nem zsidó magabiztos tudatosságához képest elég határozatlanul és esetlenül közlekedik a problémában. Ezen ügyetlensége, amely tehát a fentiek miatt összeköthető zsidóságával, a humor forrása a vígjátékokban.

Mivel a fenti karakter kinézetre is egy sémára jár (az esetek nagy részében sötét hajú, sötét szemű, jó felépítésű, ámde elég alacsony, sokszor kapkodó és fizikailag nem éppen csúcsformában lévő, de éppen így szerethető figuráról van szó), ezért a nézők hajlamosak a sémának megfelelő színészek által játszott minden (a sémának megfelelő) karaktert zsidónak tekinteni.

Így lett általános vélekedés, hogy mind Jason Biggs, mind pedig az általa alakított Jim Levenstein az *American Pie* (*Amerikai pite*, 1999-2012 között 4 mozifilm) sorozatban zsidó, holt erre konkrét utalás nincs a filmekben. A Biggs „jelenségben” a legérdekesebb az, hogy maga Jason Biggs sem zsidó,¹¹⁶ tehát a karakter sem a színésztől, sem a forgatókönyvből nem kapja zsidóságát, az egyszerűen magából a megjelenített sztereotípiából jön.¹¹⁷

¹¹⁵ Itzkovitz 2006., 241.p

¹¹⁶ lásd: Pfeifferman, Naomi: *A Nice Not-Jewish Boy*, 2001. ápr. 9. www.jewishjournal.com (További példát lásd: I./3. fejezetben.)

¹¹⁷ Ugyanezen az alapon zsidónak tekinthető Dave Buznik (Adam Sandler) az *Anger Management* (*Ki nevel a végén?*, 2003) és Reuben Feffer (Ben Stiller) az *Along Came Polly* (*Derült égből Polly*, 2004) c. filmekben. [Itzkovitz 2006., 241.p]

Éppen ezért, bár az ugyanilyen karaktert megjelenítő, következőkben tárgyalt filmek főszereplői zsidó származású színészek – Billy Crystal, Adam Sandler és Ben Stiller –, és a filmekből a karakter zsidósága történik is utalás, mivel a filmvásznon úgy tűnik, a zsidó karakter önálló életre kelt, voltaképpen egyik sem lenne feltétel ahhoz, hogy a közönség azt zsidónak tekintse.

A fent leírt zsidó karaktert láthatjuk az *Analyze This* (*Csak egy kis pánik*, 1999) és folytatása, az *Analyze That* (*Még egy kis pánik*, 2002) című Billy Crystal-, valamint a *Meet the Parents* (*Apádra ütök*, 2000), a *Meet the Fockers* (*Vejedre ütök*, 2004) és a *Little Fockers* (*Utódomra ütök*, 2010) című Ben Stiller-trilógiában, valamint az *50 First Dates* (*Az 50 első randi*, 2004) című Adam Sandler-filmben. Továbbá egy női karakter is ebbe a típusba tartozik: Bette Midler a *The Stepford Wives* (*A stepfordi feleségek*, 2004) című alkotásban.

A fentebb leírt tulajdonságok közül ezeknek a filmeknek a zsidó szereplőiben a legerősebb és ezáltal a leginkább közös vonás a megfelelési vágy. A „Pánik” filmek pszichológusa leginkább a saját apjának, a „Focker-trilógia” főhőse a leendő apósának, *A stepfordi feleségekben* a zsidó asszony úgy általában a társadalomnak szeretne megfelelni, beilleszkedni és elnyerni az elfogadásukat és a szeretetüket.¹¹⁸ Az *50 első randi* zsidó főszereplője jellemző feladatot választ: az amnéziás nő naponta ismétlődő és teljesen reménytelen meghódítása által gyakorlatilag magát a megfelelést, mint feladatot választja, hiszen olyan helyzetbe hozza magát, hogy folyamatosan ezt kelljen ismételnie.¹¹⁹

Ebből megsejthetjük, hogy ez a jellemvonás kettős: miközben látszólag a személy minden erejével teljesíteni igyekszik azokat az elvárásokat, amelyeket (szerinte) a környezete támaszt felé, éppen ezáltal tudja kifejezni és megélni azt is, hogy ő eltér, más valamiben, mint a környezete. Valójában tehát nem megfelelni szeretne, hanem azt, hogy úgy fogadják el, amilyen. Másképp

¹¹⁸ A *Csak egy kis pánik* és a *Még egy kis pánik* pszichológusa (Billy Crystal) nálánál sokkal nevesebb pszichológus apjának próbál megfelelni, aki meglehetősen ridegen és tartózkodóan nevelte őt: úgy tűnik, saját maga annyira fontos önmagának, hogy még fia (második) esküvőjére sem megy el egy dedikálás miatt. Az *Apádra ütök*, *Vejedre ütök* és *Utódomra ütök* filmben Gay Focker (Ben Stiller), miután a vágyott nőt megszerezte, már csak annak apját szeretné „meghódítani”, ő azonban még akkor is nehéz esetnek számít, amikor már az ifjú párnak (a harmadik részben) gyerkei vannak. *A stepfordi feleségekben* Bobbie Markowitz (Bette Midler) a tökéletesen idillikus amerikai kertvárosi környezetben szeretné megtalálni a helyét, ha már az eddig városi környezetben nem találta.

¹¹⁹ A filmben a nőcsábász Henry Roth (Adam Sandler) egy olyan lányt szemel ki magának, aki rövid távú memóriavesztésben szenved, aminek következtében reggel felkelvén nem emlékszik az előző nap eseményeire. Az állapotot egy autóbaleset váltotta ki nála, annak napja lényegében a lány utolsó napjává vált, az azóta eltelt napok történéseire nem emlékszik. Mivel így semmi új dolgot nem tud megtanulni, Henrynek minden nap újra meg kell ismerkednie vele, és újra hatással kell lennie rá.

megfogalmazva: nem olyan akar lenni, mint a többiek, vagy amit (szerinte) azok elvárnak tőle, hanem közéjük akar tartozni, különbözőként.¹²⁰

Az ír, olasz, fekete vagy bármilyen más környezet és a zsidó karakter közötti ezen feloldhatatlannak tűnő ellentét, az ellentmondás által okozott feszültség a vígjátékok dramaturgiai mozgatórugója. A különbözőként való beilleszkedést erőteljesen próbálgatja *A stepfordi feleségek* zsidó szereplője, de ez neki sem a személyiségéből, sem a film témájából adódóan nem megy.¹²¹ Nem úgy, mint a „*Focker-trilógia*” második részében felbukkanó zsidó házaspárnak. A *Vejedre ütők* című filmben találkozhatunk – pontosabban a zsidó fiú által választott ír lány szülei találkozhatnak – a zsidó fiú szüleivel (Roz és Bernie Focker – Barbra Streisand, Dustin Hoffman), akik már valóban túl vannak a megfelelési vágyon.



Zsidó család a *Vejedre ütők* c. filmben (Ben Stiller, Dustin Hoffman, Barbra Streisand)

A házaspár minden képzeletet felülmúl, nem félnek az érzelmeiket kifejezni, semmilyen titkuk nincs egymás vagy a gyerekük előtt, a fiukat úgy szeretik és fogadják el, amilyen, nem támasztanak felé semmilyen elvárást, és minden jelentéktelen eredményére mérhetetlenül büszkék.¹²² Igyekeznek a fiuk azon kérését teljesíteni, hogy megfeleljenek a választott lány apjának, azonban ez személyiségükből, identitásukból adódóan lehetetlen. Hangsúlyozott különbözőségükkel akar-

¹²⁰ Itzkovitz megfogalmazásában: a zsidó karakter nem asszimilálódni akar, hanem az USA multikulturalitásának részévé, alapjává válni. [Itzkovitz 2006., 236.p]

¹²¹ Az asszony mérhetetlenül rendetlen és semmilyen házimunkát nem végez, ami anélkül is lehetetlenné tenné, hogy elfogadják a tökéletes és csak a látszatra adó amerikai kertvárosi környezetben, ha történetesen ez a film nem a tökéletes (robotizált) feleségek városáról szólna.

¹²² A ház egy külön falát szentelték pl. a gyermekük helyi szintű versenyeken elért 6. és 9. helyezésétől megemlékező érmeknek. Miközben az édesanya gyakorlatilag semmilyen házimunkához nem ért, minden részletre kiterjedő, felcícomázott fotóalbumot vezet fia életéről.

nak a családba tartozni, és lehengető temperamentumukkal először csak fellazítják az igen karót nyelt és szigorú szabályok szerint élő ex-ügynök nászurukat (fiuk apósát, Robert De Niro), aztán sikerrel megfordítják az alaphelyzetet, és még ők fogadják be őt.¹²³

A Ben Stiller „*Focker-trilógiában*” és *Az 50 első randiban* felismerhetjük az eddig már sokszor látott forgatókönyv-sablont: a zsidó fiú egy nem zsidó lányt szeretne megszerezni, neki bizonyítani, vele elfogadtatni magát,¹²⁴ miközben sem vallás, sem társadalmi osztály, sem foglalkozás tekintetében nem illenek össze.¹²⁵ Ugyanakkor, ha jobban belegondolunk, egyik filmben sem a lányt kell meghódítani, ezen mindkét fiú túl van (még ha Henry Rothnak ezt folyton újra kell is kezdeni). *Az 50 első randiban* a fiú valójában a lány betegségét akarja legyőzni; a „*Focker-trilógiában*” pedig a lány családjának, elsősorban az apjának kell megfelelni, őt kell „meghódítani”.

Másrésről a „*Focker-trilógiában*” a század elejei vígjátékalap, (a gyerekek szerelme és házassága okán kitörő) zsidó-ír családi konfliktus kerül ismét terítékre a hollywoodi forgatókönyvírásban.¹²⁶ Daniel Itzkovitz szerint ezzel voltaképpen a filmgyártás visszaérkezett a kiindulási ponthoz. Szerintünk azonban jóval meghaladja azt. Ami kezdetben egy vélt vagy valós etnikai sajátosságokra alapozott sztereotípiát volt, egy olyan identitás, ami mögött kívülről, a környezet által meghatározott jellemzők állnak, és amelynek tulajdonosa asszimilálódni akart a társadalomban (eltüntetni ezeket a különbözőségeket); az mostanra egy belülről megalapozott identitássá vált, ami mögül eltűntek az etnikai sajátosságok, és amit a személy integrálni szeretne a társadalomba (különbözőként elfogadtatni).

1994-ben Adam Sandler a *Saturday Night Live* című tévéműsorban először adta elő a *The Chanukah Song*¹²⁷ című szerzeményét, amelynek szövege zsidó származású sztárok nevének felsorolásából, és ezen tényállás körüli tréfálkozásból áll. Társadalomszociológiai szempontból ez

¹²³ A harmadik rész végén a zsidó házaspár egy kipát ad neki ajándékba Karácsonyra (!), és diadalmasan kijelentik: kiderítették, hogy a férfi 1/23-ad részben zsidó, ennek megfelelően a továbbiakban Jack helyett Jacobnak fogják szólítani.

¹²⁴ Itzkovitz 2006., 238.p

¹²⁵ A „*Focker*” filmek ezt a tényállást egy szereplő beiktatásával hangsúlyozottan kiemelik: rendre felbukkan a lány korábbi vőlegénye, a lány apja által rendkívül nagyra becsült fiú, aki minden lehetséges tulajdonságában szöges ellentéte a zsidó srácnak. A rivális szőke, kék szemű, keresztény, diplomás, sikeres a munkájában és rendkívül gazdag, valamint még mindig imádja a lányt, akivel együtt nőttek fel. A leendő após szemében tehát ő a tökéletes vő, a néző szemében pedig a tökéletes pár a lánynak a mindezen erényeket nélkülöző zsidó fiúval szemben lévén, hogy a szőke fiú mellett úgy látszik, a zsidó fiúban és lányban semmi közös nincs.

¹²⁶ Itzkovitz 2006., 249.p

¹²⁷ [„*Hanuka dal*”]

azt jelenti, hogy az ilyesféle viccelődés a 90-es évekre lehetségessé vált.¹²⁸ Az olyan művészek, mint Adam Sandler zsidó identitástudata nem kívülről meghatározott (nem azért zsidó, mert annak tartják), ennek megfelelően nem is ingatag és nem is számít többet tabutémának. Ez az újfajta zsidó identitás belülről meghatározott stabil értékrendet jelent, amelyen akár ironizálni is lehet, ezt az identitás hordozója nem tekinti sértésnek, sőt inkább büszkeségét növeli tovább.

A *Keeping the Faith* (*Ég velünk*, 2000), a *The Hebrew Hammer* (*Héber pöröly*, 2003) és a *You Don't Mess with the Zohan* (*Ne szórakozz Zohannal*, 2008) című filmek azt mutatják, hogy az amerikai társadalomban a zsidó identitás, a zsidó sztereotípia társadalmi mértékben eljutott egy ilyen stabilitási szintre. Ha ez nem így lenne, akkor ez a három film, de legalábbis az utóbbi kettő, felérne egy 19. század végi, antijudaista gúnyrajzzal.¹²⁹



Gyerekkori barátság egy rabbi és egy katolikus pap között az *Ég velünk* c. filmben (Ben Stiller és Edward Norton)

Bizonyos tekintetben ezek a filmek sem térnek el a már ismert sablonoktól, a *Ne szórakozs Zohannal* története gyökereiben nem más, mint egy New York-i etnikai humorral építkező vígjáték. Az *Ég velünk* ugyan egy rabbi, egy ír katolikus pap és egy nem zsidó nő között kialakuló szerelmi háromszögről szól, de ha a történetnek azon vonatkozásait nézzük, hogy végül is egy zsidó férfi kerül kapcsolatba egy nem zsidó nővel, vetélytársa pedig egy ír férfi, akkor megint a már látott forgatókönyvírói alaphelyzetre ismerünk.

¹²⁸ Hoberman – Shandler 203.p

¹²⁹ Állításunkat mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a *Héber pöröly* c. filmet, félvén politikai inkorrekttségétől, német nyelvterületeken nem mutatták be (tegyük hozzá: Magyarországon sem). (Bigger Than Life 182.p)

Fontosabb azonban, hogy az *Ég velünk* fiatal rabbija (Jack Schram - Ben Stiller), azáltal, hogy egyszerre szeretne megfelelni a hitközség vezetőségének és az anyjának, elfogadtatni magát a közösséggel, mégis új színeket vinni a zsidó vallási és közösségi életbe, miközben feleségül vesz egy nem zsidó nőt és megtartja gyerekkori író barátját, oly módon, hogy közben mindennek zsidó identitása adja az alapját, akkor itt egy olyan hős zsidót látunk, aki már egyenesen szuperhős. Az ugyanolyan, mint a *Héber pöröly* főhőse, Mordechai (Adam Goldberg) és a *Ne szórakozz Zohannal* Zohanja (Adam Sandler). A két utóbbi szereplőnek nem kisebb feladat adatik, mint egyenesen a zsidó identitás megmentése vagy megőrzése New York olvasztótégelyében.¹³⁰ A cél – a különféle etnikumok békés és boldogok együttélése – érdekében mindhárom férfinak össze kell fogni legalább egy másik veszélyeztetett etnikummal,¹³¹ amely szövetség természetesen sikerrel is jár. A feladat tehát nem az, hogy mások elfogadják a zsidóságot, hanem a zsidóság (és minden más etnikum) fejlett és erős identitásának képviselője. Végül soron mindannyiuknak bízni kell saját magában is, saját képességeiben, eszében és erejében, valamint szűkebb (családi) és tágabb (a közösség) zsidó környezete elfogadásában (a nem zsidó környezettől nem várnak elfogadást, csak együttműködést).¹³²

Mindhárom férfit gyerekkorától erős zsidó identításban nevelték, nem kételkedtek abban, nem akarták elhagyni azt, alapvetően büszkék rá, ennek megfelelően – és a szatirikus vígjátéki elemeknek köszönhetően – ők azok a karakterek, akik végletesen ki is nyilvánítják azt. Éppen ez a végletesség az, ami már-már túlmegy a jó ízlés határán, mivel az ilyen műfajú filmek – a *Héber pöröly* lényegében egy blaxploitation paródia¹³³ – éppen ebből építenek humort, ugyanakkor ez azt jelenti, hogy a zsidóságot végletesen kifigurázott sztereotípiaként ábrázolják, mondhatnánk,

¹³⁰ Mordechait arra kéri fel a Zsidó Tanács, hogy mentse meg a Hanuka ünnepét az új Mikulástól, aki azt (és minden más, Karácsonyon kívül létező vallási ünnepet) el akar törölni a Föld színéről. Zohan ugyan azért utazik New Yorkba, hogy feladva fáradtságos Moszad-ügynök hivatását fodrászként kezdjen új életet, végül mégis be kell vetnie ügynöki képességeit, hogy megmentse a zsidó és arab üzletekkel zsúfolt utcát az épülő bevásárlóközpont antiszemita tulajdonosának terrorjától.

¹³¹ Jack az író katolikus pappal, Mordechai a feketékkel, Zohan az arabokkal kötött szövetségben lehet csak sikeres.

¹³² Jacknak bízni kell abban, hogy a közösség el fogja fogadni nem zsidó, de betérő barátnőjét, mert szeretik annyira a rabbijukat, hogy a boldogsága érdekében elfogadják ezt a döntését. Mordechainak azt kell elhinni, hogy valóban lehet egy ortodox zsidó is szuperhős, nem csak az áldozat szerepét osztották rá, és ehhez minden képessége meg is van. Zohan meglehetősen magabiztos a nem zsidó világ felé, ugyanakkor nehezen bízik abban, hogy a szülei is támogatni fogják céljai elérésében, mert a fiuk boldogsága lehet fontosabb nekik, mint a szakmájának az elismertsége.

¹³³ A blaxploitation az exploitation filmműfaj egy adott etnikumra specializált fajtája. Az exploitation filmek alacsony költségvetéssel és még alacsonyabb művészi színvonalon elkészített filmek, úgynevezett „B kategóriás” alkotások, amelyek éppen ezért valamilyen szélsőségesen megjelenített elemmel akarnak sikert elérni (általában ez az erőszak és a szex). A blaxploitation filmek ezen belül fekete szereplőkkel, fekete, városi környezetben játszódó filmek, amelyekben a karakterábrázolás teljes egészében a fekete sztereotípiára épül. A *Héber pöröly* voltaképpen a Jewsploitation alműfaj megalapító filmje. (lásd: Dreisinger)

hogy sértő módon, de nem érzi a közönség ezt a fajta humort antiszemitának.¹³⁴ Talán azért nem, mert nem csak a zsidó karakter ilyen végletes ezekben a filmekben, minden etnikum hasonló mértékben eltúlzott és nevetség tárgyává tett.

Nem csak a főszereplők esetében, hanem például a szülők, sőt a zsidó nők ábrázolásában is hasonlóan végletes elemekkel élnek ezek a filmek. Mindhárom fiú édesanyja egy hamisítatlan „jiddise máme”, aki azon túl, hogy túlgondoskodóan neveli a gyermekét, folyamatosan számon kéri tőle az eddig elmarad házasságot (egy helyes zsidó lánnyal természetesen¹³⁵), és persze az érzelmi zsarolás eszközétől sem riad vissza. Az édesanyáknak ezen túl még az is nagyon fontos, hogy fiuknak rendes szakmája legyen, ami alatt azt értik, hogy olyan, amivel el lehet dicsekedni a barátnőiknek. Az édesanya – illetve Jack esetében az egész hitközség – maga akarja elrendezni fia sorsát, például azzal, hogy a háta mögött randikat beszél meg, és szövetségeket köt menyének kiszemelt fiatal lányokkal. Eközben az édesanyának valóban nem lehet megfelelni, Mordechai és Zohan hiába menti meg a teljes zsidó közösséget, a Hanukát és voltaképpen magát a világot, anyukáját ez nem akadályozza meg abban, hogy továbbra is a barátnői gyerekeinek eredményeit hánytorgassa fel neki.



Zsidó szuperhős (Adam Goldberg a *Héber pöröly* c. filmben)

¹³⁴ A *Héber pöröly* valóban a legszélsőségesebben használja fel a zsidósággal kapcsolatos sztereotípiákat és antiszemita elképzeléseket, például a Mordechait felkérő Zsidó Tanács olyan zsidó szervezetek vezetőiből áll, mint a Nemzetközi Zsidó Média-összeesküvés ügyvivője. A titkos zsidó szervezetek központjának beléptető rendszere lényegében a belépő zsidóságát ellenőrzi, azt, hogy mennyiben felel meg a zsidó (antiszemita) sztereotípiának, a szupertitkos zsidó szuperfegyverről pedig kiderül, hogy nem más, mint maga a Zsidó Büntudat.

¹³⁵ Az *Ég velünk* rabbijának anyja évek óta nem áll szóba idősebb fiával, mert az egy sikszét vett feleségül.

A *Héber pöröly* cselekményének egy adott pontján az antiszemita Mikulás hatékony támadást intéz a zsidó gyerekek identitástudata ellen, Mordechai a média eszközével vág vissza: olyan filmeket osztogat a gyerekeknek, amelyben a zsidóságot pozitívan és kíváncsnak tüntetik fel a főszereplő karakterek. Az identitás építésének eszköze ebben a fékevesztett paródiában ezen a ponton a *Hegedűs a háztetőn*, a *Yentl* és *A kiválasztott* című filmek, amelyeket Mordechai a kosija csomagtartójából mint valami tiltott szert osztogat.

A *Héber pöröly* ezzel a jelenettel összefoglalja és egyben le is zárja hosszúra nyúlt eszmefuttatásunkat: görbe tükröt tart magának a zsidó identitás ábrázolásának a filmen, hol máshol, mint egy filmjelenetben. Ez az igazán önmagára talált, önmagával tisztában levő, a múltjával és a jelenével rendben lévő öntudat, amely nem csak azt a zsidót ismeri és vállalja, aki valójában, akinek hiszi magát, és aki szeretne lenni, hanem azt is, aki mások szeretnék, hogy legyen, és akinek mások hiszik őt.

3. Összegzés: Az „amerikai zsidó”

Az 1980-2010 közötti időszak amerikai filmjeiben a zsidóság ábrázolásának tekintetében egy lassú, de biztos változás figyelhető meg, amelynek folyamatában a mi szempontunkból a *Schindler listája* című film látszik a legfontosabb mérföldkönek.

A múlt – főleg a Holocaust – eseményeinek feldolgozása során a *Schindler listája* azáltal, hogy az áldozatok helyett a túlélőkre koncentrál, a zsidó szereplők áldozat-mivoltukban leképeződött identitástudatát a túlélő identitásává transzformálja. A túlélő – a túlélés miatti – büntudatát pedig az ellenálló hős identitásává teszi. Mint láttuk, a hős- és a zsidóságra büszke identitástudat megjelenése nem előzmények nélkül való, valójában az amerikai filmgyártás hosszú folyamat során jutott el erre a pontra, azonban a *Schindler listája* döntően járult hozzá nem csak a büszkén vállalt zsidó öntudat kialakításához, hanem ezáltal a zsidó identitástudat általános társadalmi értelemben vett (nem csak a zsidókra értelmezett) stabilitásának, értékrendjének megalapozásához. Mivel a filmek által a Holocaust témája és a zsidó túlélő erkölcsi helyzete ábrázolhatóvá, ezáltal feldolgozottá, kibeszéltté vált, a náci elkövetőkkel foglalkozó filmeknek már nem azzal a céllal kellett elkészülniük, hogy a Holocaustot rajtuk keresztül mutassák be; ehelyett fontos – és sokszor általános érvényű – erkölcsi kérdéseket vethettek fel.

A stabil zsidó identitástudat társadalmi kialakításához eközben nagyban hozzájárultak az ortodox zsidóság életét, a zsidó vallási hagyományt és ismereteket bemutató filmek. Az alkotások egy-egy kívülálló szemén keresztül mutatják meg ezt a világot a nézőnek, felvetve annak kételyeit – például az ennyire szabályozott élet és a szabad akarat kérdésének boncolgatásával –, ugyanakkor megmutatva az általa felfedezett értékeket (különösen az emberi kapcsolatok területén).

A 90-es évek végére tehát a játékfilmekben egy olyan stabil zsidó identitástudat alakul ki, amelynek alapját egyrészt a Holocaust túlélése, másrészt a megőrzésre érdemes zsidó hagyomány adja. Mindkettő érték, amelyre az identitás hordozója büszkén tekint.

Valamint olyan érték, amely érdemben járult hozzá az USA multikulturalitásához, ezért több, mint száz éves története elmesélhető. Így megjelennek az amerikai filmtörténetben azok az alkotások, amelyek az amerikai zsidóság történetét mesélik el az első, bevándorló generációtól napjaink harmadik, sőt negyedik, ötödik leszármazott generációjáig, ennek során pedig elmesélik a zsidó identitás változásának történetét. A filmekben láthatjuk, ahogy az első generáció bevándor-

ló-identitása leginkább abban nyilvánul meg, hogy azt az asszimiláció során szeretnék levetkőzni, majd pedig az antiszemitizmus erősödésével elrejtteni. A második generáció a Holocaust után küzd a büntudattal és az áldozat-identitásával, és legfőbb törekvése az amerikanizálódás. Az ő gyerekeik számára azonban a zsidóság már nem társul szégyenérzettel, a megkülönböztetés, a kirekesztettség és a Soá történelmi élménye (még ha családjuk nem élte is át) éppen annak bizonyítékává válik számukra, hogy a zsidóság olyan érték, amely minden körülmények között fennmarad, ezért azt büszkén lehet vállalni, és nem letagadni, vagy eltüntetni kell, hanem elfogadtatni a környezettel.

A 20. század végi zsidóságnak – legalábbis a filmvásznon – a zsidósága már nem vallás, neveltetés, hit vagy hagyomány kérdése, inkább adott személyiségvonások összessége. Mivel ez gyakorlatilag egy sztereotípiát jelent, az akár önálló életre is kelhet, és maga a konkrét zsidó egyszerűen kiléphet mögüle, pontosabban a néző szempontjából többé nem fontos, hogy ténylegesen mögötte áll-e. Ezzel lényegében arra a következtetésre jutottunk, hogy a filmvásznon egyfajta zsidó sztereotípiát önálló életre kelt, ami azt jelenti, hogy már nem annak a milyensége, csak a létezése érdekes.

Mivel a sztereotípiát ily módon önállósult, és nem kell, hogy mögötte ember legyen, szabadon lereagálható, hiszen az a reakció nem érinti az embert. Így persze nem állítunk mást, mint hogy az antiszemitizmus célpontja egy sztereotípiát, nem egy személyt, azonban itt más a helyzet, mert mivel a sztereotípiát szélsőségességében irracionális, a támadását is irracionálisnak tünteti fel. Így lehet, ez a zsidó sztereotípiát kinevetteti önmagát, egyúttal azonban az antiszemitizmust is kinevetteti, irracionális agyrémnek tünteti fel, pontosan azért, hogy nem érvel ellene, hanem a legváratlanabb pontokon ad igazat neki. (Hogy visszautaljunk Bialra: ehhez persze szükséges egy olyan fejlett, az adott társadalomban általánosan elfogadott és érvényesülő értékrend, amely által ezt a fajta kódolt üzenetet a befogadó dekódolni tudja.)

A zsidó tehát a filmvásznon önállóan létezik, ha úgy tetszik, önállóként és zsidóként kapott létjogosultságot. Az ilyen identitást viselő karakter nem akar többé asszimilálódni, nem akar más-milyen vagy a többiekhez hasonló lenni, éppen ellenkezőleg, olyan akar maradni, amilyen – sőt, időnként még olyanabb –, és azt akarja, hogy a környezet ilyennek fogadja el. Ez – legalábbis a filmvásznon – az amerikai társadalomban megtörténni látszik: a zsidóság – legalábbis a játékfilmek zsidó karakterei – úgy integrálódtak az amerikai kultúrába és társadalomba, hogy nem kellett asszimilálódniuk. Erős és stabil identitástudatuk a zsidóság egyetemes történetén és hagyománya-

in alapul, anélkül, hogy azokból bármit gyakorolniuk – egyáltalán ismerniük – kellene, és egy olyan biztos értékrendet kínál, amely még az antiszemitizmus lába alól is képes kihúzni a talajt... és amely elfogadott és megbecsült része Amerika multikulturalitásának.

Konklúzió

Az amerikai játékfilmekben, azon elméleti háttér előtt és mindvégig annak tudatában, hogy a játékfilmek a társadalomban élő, zsidóságról alkotott képzetet, sztereotípiát mindig a készítésük idejében jellemző politikai, társadalmi, kulturális és gazdasági irányvonalak, tendenciák és érdekek mentén „ábrázolja ki” (valamint vissza is hat azokra), de eközben annak is az ismeretében, hogy ezen tendenciák ábrázolására a filmalkotások képesek, a zsidóság identitástudat-ábrázolásában az alábbi változást figyelhettük meg.

A filmtörténet kezdetén az amerikai játékfilmekben egy etnikai alapon (főleg az európai üldözések, elnyomatás és a zsidó vallási hagyomány által) meghatározott, bevándorló-identitást tulajdonítottak a zsidóságnak. A bevándorló vágya – a lehetőségek és a szabadság országában – az „Amerikai Álom” megvalósítása volt, vagyis elsősorban az asszimiláció, esetleg oly módon, hogy miközben teljesen integrálódik a befogadó társadalomba, megtarthassa zsidóságának értékeit (a hátrányos megkülönböztetés nélkül). A *The Jazz Singer* című film legalábbis ennek lehetőségével kecsegtetett.

Az antiszemitizmus erősödése, a II. világháború (és abban az USA által betöltött szerep) és főleg a Holocaust együttesen a II. világháború utáni évtizedekben a zsidóság ábrázolását tabuvá tette a filmvászonon. (Az antiszemitizmus témáját és működését feldolgozó és ábrázoló filmek, mint például a *Gentleman's Agreement* is lényegében zsidó szereplők nélkül mutatták be a problémát.)

Később a zsidóság a Holocaust áldozataként definiálva térhetett vissza a vászonra, és mint ilyennek, identitása számos negatív képzzettel – bűnbak-szereppel, naivitással, a túlélő büntudatával, sőt szégyenével – társult az olyan filmekben, mint például a *The Pawnbroker*. Ugyanakkor az antiszemitizmus kérdéskörének filmes feldolgozása megmutatta azt is, hogy a zsidó identitás nem „levetkőzhető”, az asszimiláció társadalmi szempontból lehetetlen.

A 60-as évek egyenjogúsító és érdekképviselési mozgalmi, de legfőképpen Izrael megalapítása (amelyben az USA támogató szerepet játszott) új lehetőséget adtak a zsidó identitás átértelmezésére, de legfőképpen vállalására. Ennek következtében a zsidó identitástudat új erőre kapván, az asszimilációra igényt nem tartva, erős és büszke öntudatként jelent meg a vászonon. A nagyszabá-

sú (és nagy sikerű) történelmi témájú filmek a múltra kivetítve ábrázolták ezt az öntudatot, ebben a tekintetben a *Ben Hur* és az *Exodus* ugyanarról szól.

A 90-es évekre lehetővé vált a Holocaust valóságának ábrázolása, a múlt és a zsidó áldozat-identitáskép feldolgozása, ebben a *Schindler's List* című filmet meghatározónak tekinthetjük. Ez a folyamat az áldozat-identitástudatot a túlélő identitásává, a büntudatot pedig büszkeséggé alakította át. Az így kialakuló, a múlt eseményein és a zsidó hagyományon álló erős és stabil zsidó identitástudat alkalmassá vált arra, hogy a 20. század elején elképzelt lehetőséget valóra váltsa: a zsidóságot önmaga és az amerikai társadalom egy, az USA multikulturalitásának fontos, sőt elengedhetetlen részét képező, büszkén vállalható értékének tünteti fel, ahogy azt például az *Independence Day* című filmben láthatjuk. Azaz az asszimiláció és a zsidóság elhagyása helyett, az amerikai zsidók zsidóságuk megtartása mellett képesek integrálódni a társadalomba.

Röviden megfogalmazva: az amerikai játékfilmekben a zsidók először megpróbáltak amerikaiakká válni, majd amikor ez lehetetlennek bizonyult, megpróbáltak zsidóvá válni, amikor azonban ez meg túlzásnak bizonyult, és amikor fel tudták dolgozni (ők maguk és az amerikai társadalom is) a múltjukat és zsidóságuk belső és külső jelentéseit, képesekké váltak amerikai zsidókká válni.

A kezdeti bevándorló-identitás először az áldozat és a hős, majd később a túlélő és a hős, végül pedig az amerikai zsidó identitásává változott. Ezen identitástudatok mögött először az etnikai, vallási értékrend, majd a Holocaust történelmi eseménye, ezután a túlélés és a hagyomány, végül pedig a mindezeket a személyiségbe integráló egyén áll.

Jelen disszertáció befejezésekor az így kialakuló zsidó identitástudat az amerikai filmekben alapvetően értéként tűnik fel. Mivel azonban értekezésünket azzal kezdtük, hogy a „Hollywood Jewish Question” a filmtörténettel egy idős diszciplína és máig végigkísérte azt, természetesen nincs okunk azt feltételezni, hogy a folyamat ezzel a végére ért.

Amint azt az Előszóban megállapítottam, és ahogy az Utószóban olvasható idézet mondja, a jelen (a világ és önmagunk) csak a múlt fényében ismerhető meg. Ennek a „*merev kutakodásnak*”¹ a végén jelen sorok írója számára a kezdetben feltett kérdéssel kapcsolatban – milyenek a zsidó

¹ „*rigid search*” – az *Everything is Illuminated* c. film főhősének szóhasználata saját kutatásával kapcsolatban.

karakterek a 2000-es évek amerikai játékfilmjeiben, és hogyan váltak ilyenné? – a múlt fényében „*minden megvilágosodott*”.²

Eközben természetesen tudatában van annak, hogy a fentebb vizsgált, 100 éves folyamat semmilyen tekintetben nem ér most úgy véget, mint ez a dolgozat.

² „*Everything is Illuminated*” – utalás egy filmcímre (*Minden világgal*).

Utószó

*“I have reflected many times upon our rigid search.
It has shown me that everything is illuminated in the light of the past. It is always along the side
of us, on the inside looking out. Like you say, inside out.
Jonfen, in this way, I will always be along the side of your life. And you will always be along the
side of mine.
Our families will be with us, and our families’ families.
Your grandfather. And perhaps, in some way, my grandfather as well.
It is possible I will never know why Grandfather did this to himself. Perhaps he wished to bury
his life along the side of his past. But I must tell you Jonfen, in this moment, he seems, as if for
the first time in his life contented to be where he was.
Jonfen, I am sending you this because we have shared something to exist for.
And of course, in case anyone comes searching.”¹
/Everything is Illuminated, 2005/*

¹ [„Gyakran felidéződött bennem a kutakodásunk. Megmutatta nekem, hogy csak a múlt fényében válhat minden világossá. A múlt mindig itt van velünk, belül, de kifelé néz. Ahogy te mondtad, ki van fordítva. Jonathan, ilyenén módon én mindig ott leszek a te életedben, és te mindig itt leszel az enyémben. A családjaink velünk élnek, akárcsak a családjaink családjai. A nagyapád, és talán valamilyen módon az én nagyapám is. Lehetséges, hogy soha nem fogom megtudni, a nagyapám miért tette ezt magával. Talán el akarta temetni az életét, a múltjával együtt. De el kell mondanom, Jonathan, abban a pillanatban úgy tűnt, mintha először az élete folyamán megbékélt volna az életével. Jonathan, azért küldöm el ezt neked, mert együtt vettünk részt valamiben, ami értelmet ad az életnek. És azért is, ha esetleg valaki fel akarna kutatni.”]

Filmjegyzék

A linkek a youtube.com weblapon elérhető, többnyire eredeti nyelvű, teljes filmekre vezetnek.

1. Phillips Smalley – Lois Weber: The Jew's Christmas (1913)
2. Frank Powell: Children of the Ghetto (1915)
3. Charles Giblyn: Civilization's Child (1916)
4. Edwin August: The Yellow Passport (1916)
5. Herbert Blaché: The Peddler (1917)
6. William Parke: The Yellow Ticket (1918)
7. [Frank Borzage: Humoresque](#) (1920)
8. E. Mason Hopper: Hungry Hearts (1922)
9. Clarence Badger: Potash and Perlmutter (1923); Alfred Green: In Hollywood With Potash and Perlmutter (1924); Henry King: Partners Again (1926)
10. [Cecil B. DeMille: The Ten Commandments](#) (1923)
11. Sidney Olcott: Salome of the Tenements (1925)
12. Fred Niblo: Ben Hur (1925)
13. Edward Sloman: His People (1925)
14. Harry Pollard: The Cohens and Kellys (1926), Vin Moore: The Cohens and Kellys in Africa (1931), William James Craft : The Cohens and Kellys in Atlantic City (1929), John Francis Dillon: The Cohens and Kellys in Hollywood (1932) , George Stevens: The Cohens and Kellys in Trouble (1933), William Beaudine: The Cohens and the Kellys in Paris (1928), William James Craft: The Cohens and the Kellys in Scotland (1930)
15. [Cecil B. DeMille: The King of Kings](#) (1927)
16. Edward Sloman: Surrender (1927)
17. Arvid E. Gilstrom: Clancy's Kosher Wedding (1927)
18. Victor Fleming: Abie's Irish Rose (1928)
19. Alan Crosland: The Jazz Singer (1927) (A dzsesszének)
20. Frank Capra: The Younger Generation (1929)
21. Alfred E. Green: Disraeli (1929)
22. Edward Sloman: The Kibitzer (1930)
23. [King Vidor: Street Scene](#) (1931)
24. Raoul Walsh: The Yellow Ticket (1931)
25. Mervyn LeRoy: The Heart of New York (1932)

26. [Christy Cabanne: Hearts of Humanity](#) (1932)
27. Gregory La Cava: Symphony of Six Million (1932)
28. [Alfred Werker: The House of the Rothschild](#) (1934)
29. William Dieterle: The Life of Emile Zola (1937)
30. [Charles Chaplin: The Great Dictator](#) (1940) (A diktátor)
31. Frank Borzage: The Mortal Storm (1940)
32. Ernst Lubitsch: To Be or Not to Be (1942)
33. Fred Zinnemann: The Seventh Cross (1944) (A hetedik kereszt)
34. Vincent Sherman: Mr. Skeffington (1944)
35. [Leslie Fenton: Tomorrow the World!](#) (1944)
36. [Orson Welles: The Stranger](#) (1946) (Az óra körbejár)
37. [Alfred E. Green: The Jolson Story](#) (1946)
38. A. Edward Sutherland: Abie's Irish Rose (1946)
39. Elia Kazan: Gentleman's Agreement (1947) (Úri becsületszó)
40. Edward Dmytryk: Crossfire (1947) (Keresztút)
41. [Fred Zinnemann: The Search](#) (1948)
42. [Henry Levin: Jolson Sings Again](#) (1949)
43. Cecil B. DeMille: Samson and Delilah (1949)
44. [Walter Hart: Molly \(The Goldbergs\)](#) (1950)
45. [Henry King: David and Bathsheba](#) (1952)
46. Richard Thorpe: Ivanhoe (1952)
47. Edward Dmytryk: The Juggler (1953)
48. Alfred E. Green: The Eddie Cantor Story (1953)
49. Michael Curtiz: The Jazz Singer (1953)
50. [Henry Koster: Good Morning, Miss Dove](#) (1955)
51. Max Nosseck: Singing in the Dark (1956)
52. Valentine Davies: The Benny Goodman Story (1956)
53. Cecil B. DeMille: The Ten Commandments (1956)
54. Mervyn LeRoy: Home Before Dark (1958) (Sötétedés előtt)
55. [Irving Rapper: Marjorie Morningstar](#) (1958)
56. Edward Dmytryk: The Young Lions (1958) (Oroszlánkölykök)
57. George Stevens: The Diary of Anne Frank (1959)
58. William Wyler: Ben Hur (1959)

59. [Richard Fleischer: Compulsion](#) (1959)
60. Daniel Mann: The Last Angry Man (1959)
61. [Delbert Mann: Middle of the Night](#) (1959) (Az éj sötétje)
62. [Otto Preminger: Exodus](#) (1960)
63. [Raoul Walsh: Esther and the King](#) (1960)
64. Delbert Mann: The Dark at the Top of the Stairs (1960)
65. [Stanley Kramer: Judgment at Nuremberg](#) (1961) (Ítélet Nürnbergben)
66. Mervyn LeRoy: A Majority of One (1961)
67. R. G. Springsteen: Operation Eichmann (1961)
68. Sidney Lumet: The Pawnbroker (1964) (A zálogos)
69. Stanley Kramer: Ship of Fools (1965) (Bolondok hajója)
70. [Melville Shavelson: Cast a Giant Shadow](#) (1966) (Az óriás árnyéka)
71. Carl Reiner: Enter Laughing (1967)
72. Mel Brooks: The Producers (1967) (Producerek)
73. Sidney Lumet: Bye Bye Braverman (1968)
74. Larry Peerce: Goodbye, Columbus (1969)
75. Fred Coe: Me, Natalie (1969)
76. Carl Reiner: Where's Poppa? (1970)
77. Norman Jewison: Fiddler on the Roof (1971) (Hegedűs a háztetőn)
78. Bob Fosse: Cabaret (1972) (Kabaré)
79. [Elaine May: The Heartbreak Kid](#) (1972)
80. Ernest Lehman: Portnoy's Complaint (1972)
81. Sydney Pollack: The Way We Were (1973) (Ilyenek voltunk)
82. Francis Ford Coppola: The Godfather, Part II. (1974) (Keresztapa II.)
83. [Ted Kotcheff: The Apprenticeship of Duddy Kravitz](#) (1974)
84. Mel Brooks: Blazing Saddles (1974) (Fényes nyergek)
85. Joan Micklin Silver: Hester Street (1975) (Hester utca)
86. Menahem Golan: Lepke (1975)
87. Sidney J. Furie: Sheila Levine Is Dead and Living in New York (1975)
88. John Schlesinger: Marathon Man (1976) (Maraton életre-halálra)
89. Martin Ritt: The Front (1976) (A jónevű senki avagy a stróman)
90. Paul Mazursky: Next Stop, Greenwich Village (1976) (Következő megálló: Greenwich Village)

91. [Woody Allen: Annie Hall](#) (1977)
92. Fred Zinnemann: Julia (1977)
93. Jeremy Paul Kagan: The Big Fix (1978) (A nagy umbulda)
94. Robert Aldrich: The Frisco Kid (1979) (San Franciscó-i kölyök - Rabbi a vadnyugaton)
95. Richard Fleischer: The Jazz Singer (1980)
96. Sidney Lumet: Just Tell Me What You Want (1980) (Amit szemed, szád kíván)
97. Howard Zieff: Private Benjamin (1980) (Benjamin közlegény)
98. Jeremy Paul Kagan: The Chosen (1981)
99. Alan J. Pakula: Sophie's Choice (1982) (Sophie választása)
100. Richard Benjamin: My Favourite Year (1982) (Legkedvesebb évem)
101. Alan Johnson: To Be or Not to Be (1983) (Lenni vagy nem lenni)
102. Barbra Streisand: Yentl (1983)
103. Woody Allen: Zelig (1983)
104. Sidney Lumet: Daniel (1983)
105. Woody Allen: Broadway Danny Rose (1984)
106. Sergio Leone: Once Upon a Time in America (1984) (Volt egyszer egy Amerika)
107. Woody Allen: Hannah and her Sisters (1986) (Hannah és nővérei)
108. Woody Allen: Radio Days (1987) (A rádió aranykora)
109. [Joan Micklin Silver: Crossing Delancey](#) (1988)
110. Paul Bogart: Torch Song Trilogy (1988) (Kakukktojás)
111. Martin Scorsese: The Last Temptation of Christ (1988) (Krisztus utolsó megkísértése)
112. [Costa-Gavras: Music Box](#) (1989)
113. Bruce Beresford: Driving Miss Daisy (1989) (Miss Daisy sofőrje)
114. Barry Levinson: Avalon (1990)
115. Martin Scorsese: Goodfellas (1990) (Nagymenők)
116. Joel Coen: Miller's Crossing (1990) (A halál keresztútján)
117. David Mamet: Homicide (1991) (A gyilkossági csoport)
118. [Sidney Lumet: A Stranger Among Us](#) (1992) (Idegen közöttünk)
119. Robert Mandel: School Ties (1992) (Vágyak csapdájában)
120. Steven Spielberg: Schindler's List (1993) (Schindler listája)
121. Brian De Palma: Carlito's Way (1993) (Carlito útja)
122. David Frankel: Miami Rhapsody (1995) (Miami rapszódia)
123. Roland Emmerich: Independence Day (1996) (A Függetlenség napja)

124. [Keith Gordon: Mother Night](#) (1996) (Éj anyánk)
125. Julien Temple: Bullet (1996) (Önpusztítók)
126. Bryan Singer: Apt Pupil (1998) (Az eminens)
127. [Peter Kassovitz: Jacob the Liar](#) (1999) (Hazudós Jakab)
128. Harold Ramis: Analyze This (1999) (Csak egy kis pánik)
129. Barry Levinson: Liberty Heights (1999) (Szabad a szerelem)
130. [Jay Roach: Meet the Parents](#) (2000) (Apádra ütök)
131. Edward Norton: Keeping the Faith (2000) (Ég velünk)
132. [Jon Avnet: Uprising](#) (2001) (Lázadás)
133. [Henry Bean: The Believer](#) (2001) (A hitetlen)
134. Harold Ramis: Analyze That (2002) (Még egy kis pánik)
135. Jonathan Kesselman: The Hebrew Hammer (2003) (Héber pöröly)
136. Mel Gibson: The Passion of the Christ (2004) (A Passió)
137. [Jay Roach: Meet the Fockers](#) (2004) (Vejedre ütök)
138. Peter Segal: 50 First Dates (2004) (Az 50 első randi)
139. Frank Oz: The Stepford Wives (2004) (A stepfordi feleségek)
140. Liev Schreiber: Everything is Illuminated (2005) (Minden vilángol)
141. Edward Zwick: Defiance (2008) (Ellenállók)
142. Mark Herman: The Boy in the Striped Pyjamas (2008) (A csíkos pizsamás fiú)
143. [Stephen Daldry: The Reader](#) (2008) (A felolvasó)
144. Dennis Dugan: You Don't Mess with the Zohan (2008) (Ne szórakozz Zohannal)
145. Woody Allen: Crimes and Misdemeanors (1989) (Bűnök és vétkek)
146. Darren Aronofsky: Pi (2008)
147. Quentin Tarantino: Inglorious Bastards (2009) (Becstelen Brigantyk)
148. [Ang Lee: Taking Woodstock](#) (2009) (Woodstock a kertemben)
149. Ethan és Joel Coen: A Serious Man (2009) (Egy komoly ember)
150. Paul Weitz: Little Fockers (2010) (Utódomra ütök)

Irodalomjegyzék

1. Agee, James: Agee on Film. The James Agee Trust, New York, 1958.
2. American Film Institute: Catalog of Feature Films. www.afi.com
3. American Film Institute Catalog. Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1997.
4. Antler, Joyce (ed.): Talking Back. Images of Jewish Women in American Popular Culture. University Press of New England, Hanover, 1998.
5. Arnheim, Rudolf: A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája. Gondolat kiadó, Budapest, 1979.
6. Balázs Béla: A látható ember. A film szelleme. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
7. Balio, Tino: Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939. Scribner: Macmillan, New York, 1993.
8. Balio, Tino (ed.): The American Film Industry. University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1985.
9. Bartov, Omer: The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust. Indiana University Press, Bloomington, 2005.
10. Bazin, André: Mi a film? Osiris Kiadó, Budapest, 1995.
11. Baron, Lawrence: The Holocaust and American Public Memory, 1945-1960. In: Holocaust and Genocide Studies 17.1 (2003) 62-88.p
12. Berger, Peter L. – Luckmann, Thomas: A valóság társadalmi felépítése: tudásszociológiai értekezés. József Eötvös Műhely Kiadó, Budapest, 1998.
13. Berrin, Danielle: Coming out. The New Jewish Presence. In: Bigger Than Life. 100 Years of Hollywood – A Jewish Experience. Exhibition: Jewish Museum Vienna, Vienna, 2012. 168-173.p
14. Biale, David: Eros and the Jews: From Biblical Israel to Contemporary America. University of California Press, 1992.
15. Bial, Henry: Acting Jewish: Negotiating Ethnicity on the American Stage and Screen. The University of Michigan Press, USA, 2005.
16. Bigger Than Life. 100 Years of Hollywood – A Jewish Experience. Exhibition: Jewish Museum Vienna, Vienna, 2012.
17. Brenner, Lisa Silberman: Blackface as Religious Expression. [online] In Cross Currents, 2003 ősz (53./3.)
18. Bloom, Nate: Celebrity Jews. [online] Jewish News Weekly. 2003.12.12.
(http://www.jewishsf.com/content/2-0 /module/displaystory/story_id/1493/edition_id/16 /format/html/displaystory.html)

19. Botstein, Leon: Hollywood and the Birth of Audiovisual America. In: *Bigger Than Life. 100 Years of Hollywood – A Jewish Experience*. Exhibition: Jewish Museum Vienna, Vienna, 2012. 22-29.p
20. Brook, Vincent: *Something Ain't Kosher Here: The Rise of the 'Jewish' Sitcom*. Rutgers University Press, New Jersey, 2003.
21. Brook, Vincent (ed.): *You should see yourself: Jewish identity in postmodern American culture*. Rutgers University Press, New Jersey, 2006.
22. Bowser, Eileen: *The transformation of cinema, 1907-1915*. University of California Press, USA, 1994.
23. Buck, Christopher G.: *Religious Myths and Visions of America: How Minority Faiths Redefined America's World Role*. Praeger Publishers, Westport, 2009.
24. Carr, Steven Alan: *Hollywood and Anti-Semitism: A cultural history up to World War II*. Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
25. Chaplin, Charlie: *Életem. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008*.
26. Ciment, Michael: *Kazan on Kazan. Cinema One Series*, Secker and Warburg, London, 1973.
27. Cohen, Elliot E.: *Letter to the Movie-Makers: The Film Drama as a Social Force*. In: *Commentary*, August, 1947.
28. Cohen, Elliot E.: *Mr. Zanuck's "Gentleman's Agreement"*. In: *Commentary* 5 (January, 1948). 51-56.p
29. Cohen, Richard I.: *Jewish icons. Art and Society in Modern Europe*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998.
30. Coser, Lewis A.: *Masters of sociological thought: ideas in historical and social context*. Waveland Press, Long Grove, 2003.
31. Crafton, Donald: *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926-1931*. University of California Press, USA, 1999.
32. Da Vinci, Leonardo: *Válogatott írások*. Typotex, Budapest, 2002.
33. Dreisinger, Baz: *The "Jewsploitation" craze*. [online] 2003.dec.23. (http://www.salon.com/2003/12/23/hebrew_hammer/)
34. Decherney, Peter: *Hollywood and the Culture Elite. How the movies became American*. Columbia University Press, New York, 2004.
35. Diner, Hasia R.: *Jews in America*. Oxford University Press, New York, 1999.
36. Doneson, Judith E.: *The Holocaust in American film*. Syracuse University Press, New York, 2002.
37. Eco, Umberto: *Nyitott mű. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998*.
38. Erens, Patricia: *The Jew in American Cinema*. Indiana University Press, Bloomington, 1984.
39. Erikson, Erik H.: *Identity and the life cycle*. W. W. Norton, London, 1994.

40. Erős Ferenc (szerk.): Megismerés, előítélet, identitás. Új Mandátum Könyvkiadó, Wesley János Lelkészképző Főiskola, Budapest, 1998.
41. Eisenstein, Sz. M.: Válogatott tanulmányok. Áron Kiadó, Budapest, 1998.
42. Everson, William K.: American Silent Film. Oxford University Press, New York, 1978.
43. Foucault, Michel: A szavak és a dolgok. Osiris Kiadó, Budapest, 2000.
44. Friedman, Lester D. – Dresser, David: American Jewish Filmmakers. University of Illinois, USA, 1993.
45. Friedman, Lester D.: The Jewish Image in American Film. Citadel Press, 1987.
46. Friedman, Lester D.: Hollywood's image of the Jew. Ungar Publishing Co., New York, 1982.
47. Friedman, Lester D. (ed.): Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema. University of Illinois Press, 1991.
48. Friedman, Norman L.: Jews in Hollywood, 1930-1950. Projecting America. [online] In: Judaism A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought, 19, fall 1970. Digitális változat: www.myjewishlearning.com
49. Gabler, Neal: An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood. Crown, New York, 1988.
50. Gregor, Ulrich – Patalas, Enno: A film világtörténete. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1966.
51. Goffman, Erving: A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1981.
52. Goldstein, Judith S.: Inventing Great Neck: Jewish identity and the American dream. Rutgers University Press, New Jersey, 2006.
53. Gombrich, Ernst Hans Josef: Művészet és illúzió: a képi ábrázolás pszichológiája. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1972.
54. Griffith, Richard: The movies: The Sixty-year Story of the World of Hollywood and Its Effect on America, from Pre-Nickelodeon days to the Present. Simon-Schuster, New York, 1957.
55. Hanak-Lettner, Werner: Stars, or the Strict Code of the Movie Paradise. In: Bigger Than Life. 100 Years of Hollywood – A Jewish Experience. Exhibition: Jewish Museum Vienna, Vienna, 2012. 56-61.p
56. Hansen, Miriam: Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Harvard University Press, 1994.
57. Hauser Arnold: A művészet szociológiája. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1982.
58. Hebb, Donald O.: A pszichológia alapkérdései. Gondolat – Trivium, Budapest, 1994.
59. Herman, Jan. A Talent for Trouble: The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler. New York: Da Capo Press, 1997.
60. Hoberman, J. - Shandler, Jeffrey: Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting. The Jewish Museum, Princeton University Press, New York, 2003.

61. Horányi Özséb (szerk.): A vizuális kultúra szerepe a társadalmi fejlődésben és az életmód alakulásában. MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottsága, Budapest, 1980.
62. Itzkovitz, Daniel: New York, New York. Woody Allen's Jewish Metropolis. In: *Bigger Than Life. 100 Years of Hollywood – A Jewish Experience*. Exhibition: Jewish Museum Vienna, Vienna, 2012. 162-167.p
63. Itzkovitz, Daniel: They All Are Jews. In: Brook, Vincent (ed.): *You should see yourself: Jewish identity in postmodern American culture*. Rutgers University Press, New Jersey, 2006. 230-251.p
64. Jacobs, Lewis: World War II and the American Film. [online] In: *Cinema Journal* Vol. 7, (Winter, 1967-1968), 1-21.p, University of Texas Press
65. Jewish Virtual Library, <http://www.jewishvirtuallibrary.org>
66. Jones, Ward E. – Vice, Samantha (ed.): *Ethics at the cinema*. Oxford University Press, New York, 2011.
67. Kierkegaard, Søren: *Félelem és reszketés*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.
68. Koszarski, Richard: *An evening's entertainment: the age of the silent feature picture, 1915-1928*. University of California Press, USA, 1994.
69. Kugelmass, Jack (ed.): *Key Texts in American Jewish Culture*. Rutgers University Press, 2003.
70. Landsberg, Alison: America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy. [online] In: *New German Critique* 71. (Spring/Summer 1997), 63-86.p
71. Langdon, Jennifer E.: *Caught in the Crossfire: Adrian Scott and the Politics of Americanism in 1940s Hollywood*. Columbia University Press, 2008.
72. Lebow, Alisa S.: *First Person Jewish*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.
73. Lester, Paul Martin – Ross, Susan Dente: *Images that Injure. Pictorial Stereotypes in the Media*. Praeger Publishers, Westport, 2003.
74. Lévi-Strauss, Claude (1): *Myth and Meaning*. Routledge, London, 2001.
75. Lévi-Strauss, Claude (2): *Strukturális antropológia I.-II.* Osiris Kiadó, Budapest, 2001.
76. Lipstadt, Deborah E.: America and the Memory of the Holocaust, 1950-1965. In: *Modern Judaism*, Vol. 16, No. 3 (Oct., 1996), 195-214.p, Oxford University Press
77. Loshitzky, Yosefa (ed.): *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list*. Indiana University Press, Bloomington, 1997.
78. Macseret, Alekszandr: *Film és valóság*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1973.
79. Magyar Bálint: *Az amerikai film*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1974.
80. Mahar, Karen Ward: *Women Filmmakers in Early Hollywood*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 2008.
81. Mannheim Károly: *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai tanulmányok*. Atlantisz könyvkiadó, Budapest, 1995.

82. Mannheim Károly: Tudásszociológiai tanulmányok. Osiris kiadó, Budapest, 2000.
83. Maquet, Jacques: Az esztétikai tapasztalat: a vizuális művészetek - antropológus szemmel. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003.
84. Martin, Tom: Reason, Absurdity, and Anti-Semitism in The Believer. [online] In: E. Jones, Ward – Vice, Samantha (ed.): Ethics at the Cinema. Oxford Scholarship Online. January, 2011.
85. May, Lary L. – May, Elaine Tyler: Why Jewish Movie Moguls: An Exploration in American Culture. American Jewish History 72. nr. 1. (Sept., 1982) 6-25.p
86. Mayr, Brigitte – Omasta, Michael: Homeless in Hollywood: Casting Casablanca. Warner Bros. and the European Film Exile. In: Bigger Than Life. 100 Years of Hollywood – A Jewish Experience. Exhibition: Jewish Museum Vienna, Vienna, 2012. 102-109.p
87. McLuhan, Marshall: A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte. Trezor kiadó, Budapest, 2001.
88. McLuhan, Marshall: Understanding Media: the extensions of man. Penguin Books Ltd., New York, 1964.
89. Merritt, Russell: Nickelodeon Theaters, 1905-1914: Building an Audience for the Movies. In: Balio, Tino (ed.): The American Film Industry. University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1985. 83-102.p
90. Metz, Christian: Metafora / metonímia, avagy a képzeletbeli referens. In: Filmspirál 4. 2.-56., Filmspirál 5. 2.-43., Filmspirál 6. 2-27.p
91. Mérő László: Az elvek csapodár természete. Tericum Könyvkiadó, Budapest, 2008.
92. Moore, Deborah Dash: Exodus: Real to Reel to Real. In: Hoberman, J. - Shandler, Jeffrey: Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting. The Jewish Museum, Princeton University Press, New York, 2003. 207-219.p
93. Németh János István: A kultúra üzenete 1.0 MMI Mikszáth Kiadó, Budapest, 1997.
94. Novick, Peter: The Holocaust in American Life. Houghton-Mifflin Trade and Reference, New York, 1999.
95. Paietta, Ann Catherine: Saints, Clergy, and Other Religious Figures on Film and Television, 1895-2003. McFarland & Co., 2005.
96. Parish, James Robert – Taylor, Allen (ed.): The Encyclopaedia of Ethnic Groups in Hollywood. Facts On Files, Inc., New York, 2003.
97. Pápai Zsolt: A dzsesszénekes. [online] In: Filmvilág 2008. 1. szám
98. Pataki Ferenc: Az én és a társadalmi azonosságtudat. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982.
99. Pearl, Jonathan and Judith: The Chosen Image: Television's Portrayal of Jewish Themes and Characters. McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson, 1999.
100. Popkin, Henry: The Vanishing Jew of Our Popular Culture: The Little Man Who Is No Longer There. [online] In: Commentary, 14., Nr. 1. (July 1952), 46-55.p

101. Progrebin, Abigail: Stars of David: Prominent Jews Talk About Being Jewish. Crown Publishing Group, 2007.
102. Rivo, Sharon Pucker: Projected Images: Jewish Women in Early American and Yiddish Film. In: Antler, Joyce (ed.): Talking Back. Images of Jewish Women in American Popular Culture. University Press of New England, Hanover, 1998. 30-52.p
103. Rogin, Michael: Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice. In: Critical Inquiry, Vol. 18., No. 3. (Spring, 1992), 417-453.p
104. Rosen, Irwin C.: The Effect of the Motion Picture "Gentleman's Agreement" on Attitudes Toward Jews. In: The Journal of Psychology, Vol.: 26. Issue 2., 1948. 525-536.p
105. Roskó Gábor – Turán Tamás: Képfogyatkozás. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004.
106. Rosten, Leo Calvin: Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers. Harcourt, Brace and Company, 1941.
107. Roth, Cecil: Jewish Art. An Illustrated History. Massadah – P.E.C. Press Ltd., Tel Aviv, 1961.
108. Roth, Philip: Imagining Jew. In The New York Review of Books. 1974. okt. 3. 22-28.p
109. Rubin, Rachel – Melnick, Jeffrey: Immigration and American Popular Culture. An Introduction. New York University Press, USA, 2006.
110. Sartre, Jean-Paul: Elmékedések a zsidókérdésről. Göncöl Kiadó, Budapest, 1954.
111. Schary, Dore: Letter from a Movie-Maker. In: Commentary, Oct., 1947.
112. Schöpflin György: Az identitás dilemmái: kultúra, állam, globalizáció. Gödöllő, Attraktor, 2004.
113. Selznick, David O.: Memo from David O. Selznick. The Viking Press, New York, 1972.
114. Shandler, Jeffrey: While America Watches. Televising the Holocaust. Oxford University Press, New York, 1999.
115. Singer, Ben: Nickelodeon boom in Manhattan. In: Hoberman, J. - Shandler, Jeffrey: Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting. The Jewish Museum, Princeton University Press, New York, 2003. 23-27.p
116. Sklar, Robert: Movie-Made America. A social history of American movies. Random House, New York, 1975.
117. Slobin, Mark: Putting blackface in its place. In: Hoberman, J. - Shandler, Jeffrey: Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting. The Jewish Museum, Princeton University Press, New York, 2003. 93-100.p
118. Sperber, Dan: A kultúra magyarázata. Osiris kiadó, Budapest, 2001.
119. Staller Tamás: Zsidóság és filozófia. Logos kiadó, Budapest, 2006.
120. Stamberg, Joel: The Jazz Singer. [online] [www.myjewishlearning.com](http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Film/American_and_European/The_Jazz_Singer.shtml)
(http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Film/American_and_European/The_Jazz_Singer.shtml)
121. Szilágyi Gábor: elemi KÉPTAN elemei. Magyar Filmintézet, Budapest, 1999.

122. Tablet Magazine: A new read on Jewish life. www.tabletmag.com
123. Tännsjö, Torbjörn: Sophie's Choice. [online] In: E. Jones, Ward – Vice, Samantha (ed.): Ethics at the Cinema. Oxford Scholarship Online. January, 2011.
124. The National Center for Jewish Film, www.jewishfilm.org
125. The New York Times: Movies. www.nytimes.com
126. Thompson, Kristin – Bordwell, David: A film története. Palatinus kiadó, Budapest, 2007.
127. Torchin, Leshu: Hollywood and the Holocaust (1940s-1970s). An American History. In: Bigger Than Life. 100 Years of Hollywood – A Jewish Experience. Exhibition: Jewish Museum Vienna, Vienna, 2012. 130-135.p
128. Ungárné Dr. Komoly Judit: A zsidó azonosságtudat alakulása a XX. században. (<http://orzse.hu/resp/komoly-debrecen2003.htm>)
129. Weber, Donald: Goldberg variations: the achievements of Gertrude Berg. In: Hoberman, J. - Shandler, Jeffrey: Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting. The Jewish Museum, Princeton University Press, New York, 2003. 113-123.p
130. Wessely Anna (szerk.): A kultúra szociológiája. Osiris kiadó, Budapest, 2003.
131. Wettstein, Howard (ed.): Diasporas and exiles: varieties of Jewish identity. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2002.
132. Zelizer, Barbie: Every Once in a While: Schindler's List and the Shaping of History. In: Loshitzky, Yosefa (ed.): Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list. Indiana University Press, Bloomington, 1997. 18-40.p
133. Zincenko, V. P.: A vizuális kép kialakulása: A vizuális rendszer működésének kutatása. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977.
134. Zolnay Vilmos: A művészetek eredete. Holnap Kiadó, Budapest, 2001.

Filmcímmutató

A címmutató a filmek eredeti címénél tartalmazza az oldalszámokat, amelyeken azonban az adott film magyar címén is szerepelhet.

1

12 Angry Men, 42

5

50 First Dates, 207, 209

A, Á

A braziliai fiúk, lásd: *The Boys from Brazil*
A cirkusz, 29
A csikos pizsamás fiú, lásd: *The Boy in the Striped Pyjamas*
A diktátor, lásd: *The Great Dictator*
A dzsesszénekes, lásd: *The Jazz Singer*
A felolvasó, lásd: *The Reader*
A Függetlenség napja, lásd: *Independence Day*
A gyilkossági csoport, lásd: *Homicide*
A halál keresztútján, lásd: *Miller's Crossing*
A hetedik kereszt, lásd: *The Seventh Cross*
A hitetlen, lásd: *The Believer*
A jőnevű senki avagy a stróman, lásd: *The Front*
A kiválasztott, lásd: *The Chosen*
A Majority of One, 124, 130
A nagy Lebowsky, 30
A nagy umbulda, lásd: *The Big Fix*
A Passió, lásd: *The Passion of the Christ*
A rádió aranykora, lásd: *Radio Days*
A Serious Man, 6, 198, 201, 202
A stepfordi feleségek, lásd: *The Stepford Wives*
A Stranger Among Us, 175, 176, 177, 178, 179, 180
A zálogos, lásd: *The Pawnbroker*
Abie's Irish Rose (1928), 53, 55, 58, 59
Abie's Irish Rose (1946), 53, 107, 108
Along Came Polly, 206
American Pie, 30, 206
Amerikai pite, lásd: *American Pie*
Amit szemed, szád kíván, lásd: *Just Tell Me What You Want*
Analyze That, 207
Analyze This, 207
Anger Management, 206
Annie Hall, 122, **149-152**
Apádra ütök, lásd: *Meet the Parents*
Apt Pupil, 163, 173, 174
Avalon, 188, 189, 192
Az 50 első randi, lásd: *50 First Dates*
Az éj sötétje, lásd: *Middle of the Night*
Az élet szép, lásd: *La vita é bella*
Az eminens, lásd: *Apt Pupil*
Az óra körbejár, lásd: *The Stranger*
Az óriás árnyéka, lásd: *Cast a Giant Shadow*

B

Batman Returns, 43
Batman visszatér, lásd: *Batman Returns*
Becstelen Brigantyk, lásd: *Inglorious Bastards*
Ben Hur (1925), 70, 71, 72, 77
Ben Hur (1953), 113, 114, 116, 117, 218
Benjamin közlegény, lásd: *Private Benjamin*
Biborszín, lásd: *The Color Purple*

Blazing Saddles, 156
Bolondok hajója, lásd: *Ship of Fools*
Broadway Danny Rose, 188, 194
Bullet, 198, 200, 201
Bűnök és vétkek, lásd: *Crimes and Misdemeanors*
Bye Bye Braverman, 145, 148, 151, 152, 156

C

Cabaret, 124, 128, 129
Carlito útja, lásd: *Carlito's Way*
Carlito's Way, 198, 201
Casablanca, 42
Cast a Giant Shadow, 153
Children of the Ghetto, 53, 56, 57
Civilization's Child, 61
Clancy's Kosher Wedding, 53, 58
Compulsion, 86
Confessions of a Nazi Spy, 17
Crimes and Misdemeanors, 198, 200, 201
Crossfire, 88, 97, 98, 99, 100, 101
Crossing Delancey, 198, 199, 200

Cs

Csak egy kis pánik, lásd: *Analyze This*
Csillagok háborúja I. rész: Baljós árnyak, lásd: *Star Wars: Episode I. – The Phantom Menace*
Csillagporos emlékek, lásd: *Stardust Memories*

D

Daniel, 188, 193, 194
David and Bathsheba, 113, 114
Defiance, 163, 165, 167, 168, 169
Délidő, lásd: *High Noon*
Der ewige Jude, 74
Derült égből Polly, lásd: *Along Came Polly*
Diner, 188
Diploma előtt, lásd: *The Graduate*
Dirty Dancing, 112
Disraeli, 73, 74, 76
Django elszabadul, lásd: *Django Unchained*
Django Unchained, 170
Don Juan, 63
Driving Miss Daisy, 187, 188, 189, 190, 191, 192

E,É

E.T. – a földönkívüli, lásd: *E.T. the Extra-Terrestrial*
E.T. the Extra-Terrestrial, 42
Ég velünk, lásd: *Keeping the Faith*
Egy komoly ember, lásd: *A Serious Man*
Éj anyánk, lásd: *Mother Night*
Elfújta a szél, lásd: *Gone with the Wind*
Ellenállók, lásd: *Defiance*
Enter Laughing, 141, 143
Esőember, lásd: *Rain Man*
Esther and the King, 113, 114, 115
Everything is Illuminated, 4, 5, 6, 163, 172, 218, 219, 220
Exodus, 82, 96, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 121, 218

F

Fényes nyergek, lásd: *Blazing Saddles*
Fiddler on the Roof, 148, 155, 156, 167, 176, 213
Fogd a pénzt és fuss!, lásd: *Take the Money and Run*
Funny Girl, 131, 132, 135, 137, 138, 153
Funny Lady, 131, 153

G

Gentleman's Agreement, 24, 88, 97, 99, 100, **101-106**, 107, 115, 118, 184, 217
Ghostbusters, 42
Gone with the Wind, 16, 42
Good morning, Miss Dove, 88, 98
Goodbye, Columbus, 135, 136, 137, 139, 140, 150
Goodfellas, 188, 189, 192

H

Hannah and her Sisters, 198, 199, 201
Hannah és nővérei, lásd: *Hannah and her Sisters*
Hazudós Jakab, lásd: *Jacob the Liar*
Hearts of Humanity, 52, 53, 56, 59
Héber pöröly, lásd: *The Hebrew Hammer*
Hegedűs a háztetőn, lásd: *Fiddler on the Roof*
Hester Street, 151, 155, 156
High Noon, 41, 43
His People, 53, 55, 56, 57
Hollywoodi lidércnyomás, 30
Home Before Dark, 107, 109, 110
Homicide, 176, 177, 178, 179, 180
Humoresque, 52, 53, 54, 55, 59, 61, 66
Hungry Hearts, 53, 54, 61, 79

I,Í

Idegen közöttünk, lásd: *A Stranger Among Us*
Ilyenek voltunk, lásd: *The Way We Were*
Independence Day, 205, 218
Inglorious Bastards, 89, 115, 163, 169, 170
Intolerance, 82
Ítélet Nürnbergben, lásd: *Judgment at Nuremberg*
Ivanhoe, 113, 115, 118

J

Jacob the Liar, 163, 165, 166, 168
Játszd újra Sam!, lásd: *Play It Again, Sam*
Jesus Christ Superstar, 154, 175
Jézus Krisztus Szupersztár, lásd: *Jesus Christ Superstar*
Jó reggelt, Vietnám, 188
Jolson Sings Again, 113, 114
Judgment at Nuremberg, 124, 125
Julia, 124, 128
Just Tell Me What You Want, 145

K

Kabaré, lásd: *Cabaret*
Kakukktojás, lásd: *Torch Song Trilogy*
Keeping the Faith, 210, 211, 212

Keresztapa II., lásd: *The Godfather, Part II.*
Keresztút, lásd: *Crossfire*
Ki nevel a végén?, lásd: *Anger Management*
Következő megálló: *Greenwich Village*, lásd: *Next Stop, Greenwich Village*
Krisztus utolsó megkísértése, lásd: *The Last Temptation of Christ*

L

La vita é bella, 168
Lázadás, lásd: *Uprising*
Legkedvesebb évem, lásd: *My Favourite Year*
Lenni vagy nem lenni, lásd: *To Be or Not to Be*
Lepke, 157
Liberty Heights, 170, 186, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196
Little Fockers, 207

M

Manhattan, 132
Marathon Man, 124, 125, 126, 127, 132
Maraton életre-halálra, lásd: *Marathon Man*
Marjorie Morningstar, 107, 110, 111, 112, 135
Me, Natalie, 135, 138, 140
Meet the Fockers, 207, 208, 209
Meet the Parents, 207, 209
Még egy kis pánik, lásd: *Analyze That*
Miami rapszódia, lásd: *Miami Rhapsody*
Miami Rhapsody, 198, 199, 200
Middle of the Night, 86
Miller's Crossing, 30, 188, 189, 192
Minden világgal, lásd: *Everything is Illuminated*
Mire megvirrad, 44
Miss Daisy sofőrje, lásd: *Driving Miss Daisy*
Molly, 107, 108, 111
Mother Night, 163, 173, 174
Mr. Skeffington, 107, 109
Music Box, 162, 163, 173, 174
My Favourite Year, 188, 193, 194

N

Nagymenők, lásd: *Goodfellas*
Ne szórakozz Zohannal, lásd: *You Don't Mess with the Zohan*
Next Stop, Greenwich Village, 139, 140, 142, 143, 147, 149

O,Ó

Once Upon a Time in America, 188, 189, 190, 192
Operation Eichmann, 124, 125, 126
Oroszlánkölők, lásd: *The Young Lions*

Ö,Ő

Önpusztítók, lásd: *Bullet*

P

Pi, 176, 177, 179, 180
Play It Again, Sam, 132, 133
Portnoy's Complaint, 131, 136, 140, 143, 146, 147, 148, 150
Potash and Perlmutter, 53, 55, 57

Private Benjamin, 135, 136, 137, 146, 148
Producerek, lásd: *The Producers*

R

Radio Days, 188, 191, 193
Rain Man, 188

S

Salome and the Tenements, 53, 57, 61
Samson and Delilah, 113, 114, 115, 121
San Franciscó-i kölyök – Rabbi a vadnyugaton, lásd: *The Frisco Kid*
Schindler listája, lásd: *Schindler's List*
Schindler's List, 33, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 175, 214, 218
School Ties, 160, 188, 192, 193, 194, 195
Sheila Levine Is Dead and Living in New York, 135, 138
Ship of Fools, 123, 124, 128, 129
Singing in the Dark, 88, 96
Soá, 164
Sophie választása, lásd: *Sophie's Choice*
Sophie's Choice, 163, 171
Sötétedés előtt, lásd: *Home Before Dark*
Star Wars: Episode I. – The Phantom Menace, 43
Stardust Memories, 132
Street Scene, 51, 53, 55, 56, 58, 59
Surrender, 53, 58, 61
Symphony of Six Million, 52, 53, 54, 56, 60, 63

Sz

Szabad a szerelem, lásd: *Liberty Heights*
Szellemirtók, lásd: *Ghostbusters*

T

Take the Money and Run, 132
Taking Woodstock, 188, 189, 190, 192
The Apprenticeship of Duddy Kravitz, 143, 144, 146
The Believer, **181-185**, 202
The Benny Goodman Story, 86, 113, 153
The Big Fix, 145
The Boy in the Striped Pyjamas, 163, 164, 173, 174
The Boys from Brazil, 124, 125, 126, 127
The Chosen, 176, 177, 178, 179, 213
The Cohens and Kellys, 53, 58
The Color Purple, 170
The Dark at the Top of the Stairs, 88, 99
The Diary of Anne Frank, 88, 93, 94, 124
The Eddie Cantor Story, 113, 114
The Frisco Kid, 157
The Front, 124, 146
The Godfather, Part II., 85, 153, 157
The Graduate, 132
The Great Dictator, 84, 86, 88, 89, 90, 105, 168
The Heart of New York, 53, 57, 60
The Heartbreak Kid, 146
The Hebrew Hammer, 170, 210, 211, 212, 213
The House of the Rothschild, 69, 73, 74, 75, 84, 167
The Jazz Singer (1927), 51, 52, 53, **63-68**, 81, 82, 102, 217
The Jazz Singer (1953), 107, 109, 111, 113, 114, 126, 139
The Jazz Singer (1980), 143, 144, 146, 147, 149, 193

The Jew's Christmas, 53
The Jolson Story, 113, 114
The Juggler, 88, 95, 96, 97, 118, 119, 171
The Kibitzer, 53, 57
The King of Kings, 70, 71, 72
The Last Angry Man, 86
The Last Temptation of Christ, 175
The Life of Emile Zola, 77, 86
The Mortal Storm, 86, 88, 90
The Passion of the Christ, 175, 176
The Pawnbroker, 124, 127, 145, 171, 217
The Peddler, 53, 57
The Producers, 133, 145, 146, 168
The Reader, 163, 172, 174
The Search, 88, 96, 97, 118
The Seventh Cross, 86, 88, 89, 92
The Stepford Wives, 204, 207, 208
The Stranger, 88, 97
The Ten Commandments (1923), 70, 71, 72, 73
The Ten Commandments (1956), 113, 114, 115, 117
The Way We Were, 8, 135, 137, 138, 144, 146
The Yellow Passport, 62
The Yellow Ticket, 62
The Young Lions, 88, 94, 97
The Younger Generation, 53, 60
Tin Men, 188
Tizenkét dühös ember, lásd: *12 Angry Men*
To Be or Not to Be (1942), 88, 90
To Be or Not to Be (1942), 163, 168
Tomorrow the World!, 88, 97
Torch Song Trilogy, 198, 199, 200
Tűrelmetlenség, lásd: *Intolerance*

U,Ú

Uprising, 163, 165, 167, 169
Úri becsületszó, lásd: *Gentleman's Agreement*
Utódomra ütök, lásd: *Little Fockers*

V

Vágyak csapdájában, lásd: *School Ties*
Vejedre ütök, lásd: *Meet the Fockers*
Volt egyszer egy Amerika, lásd: *Once Upon a Time in America*

W

Where's Poppa?, 141
Woodstock a kertemben, lásd: *Taking Woodstock*

Y

Yentl, 176, 177, 180, 213
You Don't Mess with the Zohan, 176, 210, 211

Z

Zelig, 197, 198, 200