

Film jako źródło wiedzy historycznej

Żydzi w społeczeństwie i filmie amerykańskim XX w.

ZBIGNIEW LEWICKI

Debata nad rolą filmu jako źródła historycznego rozpoczęła się w Stanach Zjednoczonych w latach 60. XX w., choć jej uczestnicy wielokrotnie powracali do znacznie wcześniejszych tekstów Bolesława Matuszewskiego. Jeszcze w końcu XIX w. z głębokim przekonaniem twierdził on, że *kinematograf nie ukazuje być może historii w jej pełnym kształcie, to jednak, co ukazuje, jest niewątpliwe i stanowi absolutną prawdę(...) należałoby sobie życzyć, aby inne dokumenty historyczne zawierały w tym samym stopniu nieomylność i prawdę*¹.

Tezy Matuszewskiego odnosiły się oczywiście do gatunku, jaki obecnie określamy mianem dokumentu filmowego, ale stanowiły punkt wyjścia późniejszych dyskusji na temat znaczenia, jakie dla historyka ma film fabularny. Bardzo istotną rolę odegrało w nich utworzenie w 1970 r. Sekcji Filmowej przy Amerykańskim Stowarzyszeniu Historyków (AHA). Niektórzy związani z nią historycy posuwali się nawet do twierdzeń, że *film jest źródłem w takim sensie, w jakim są nimi palimpsest czy pergamin, hieroglif czy znak runiczny, tabliczka gliniana czy zwój: fragmentem, czasem fragmentem fragmentu, często zniekształconym przez upływ czasu i wykorzystanym do rekonstrukcji historycznej*².

Przy całej atrakcyjności tego twierdzenia inni dyskutanci nie szli aż tak daleko i dość powszechnie zaakceptowano pogląd, że *filmy odnotowują uczucia i poglądy czasu, w którym powstały*³, stanowiąc źródło historyczne dotyczące tej epoki, a nie czasów przedstawianych. Rozróżnienie to traci zresztą ostrość w przypadku filmów, których akcja dzieje się współcześnie, a które francuski historyk Marc Ferro nazywa nie tylko *źródłami*, lecz także *sprawcami* historii⁴. Za swego rodzaju podsumowanie dyskusji można uznać tezę postawioną na początku XXI w. przez amerykańskiego historyka Roberta A. Rosenstone'a, że film stanowi odrębną formę historiografii, inną od historiografii akademickiej, ale nie mniej istotną: *opowiadanie przeszłości za pomocą ruchomych obrazów nie odrzuca dawnych form opisywania historii, tylko poszerza język, jakim przeszłość może przemawiać*⁵.

*Filmy mogą stanowić użyteczne źródło historii kultury gdyż oddają powszechne opinie, a widzowie jako jednostki i jako zbiorowość odrzucają filmy, które są niezgodne z ich podstawowymi wartościami*⁶. Twierdzenia te odnoszą się do amerykańskiego kina i amerykańskiej historii w sposób szczególny, gdyż – jak zauważył Leo Rosten – *Sukces Hollywood brał się ze sprawności, z jaką wyrażał założenia, uprzedzenia i aspiracje całej kultury*⁷. Co więcej, film w Ameryce był, jak określili to Arthur M. Schlesinger, słynny historyk amerykański zajmujący się też krytyką

filmową, *najpotężniejszym sposobem przekazywania wyobrażeń*⁸ i jako taki kształtował narodowy światopogląd.

Do połowy XX w. i nastania ery telewizji film stanowił jedyne medium trafiające w tym samym czasie do wszystkich Amerykanów, bez względu na miejsce zamieszkania i w dużej mierze bez względu na poziom zasobności. Nawet w okresie wielkiego kryzysu liczba sprzedawanych w każdy weekend biletów sięgała 50 proc. całej populacji. W sytuacji gdy każde niemal miasteczko miało własną gazetę, prasa nie tworzyła spójnego systemu wartości, a literatura z definicji trafiała jedynie do wyedukowanej części społeczeństwa. Dlatego to filmy do dziś przekazują wiedzę o życiu w Ameryce zarówno tej współczesnej, jak i tej sprzed wielu dekad. Można z nich odczytać atmosferę, klimat kulturowy, poglądy i emocje charakterystyczne dla jej mieszkańców, w tym także reakcje chrześcijańskiego w ogromnej większości społeczeństwa na pojawienie się licznej, ale odrębnej religijnie i kulturowo mniejszości. Jako materiał do analizy stosunku Amerykanów do mniejszości żydowskiej w ciągu XX w., a szczególnie w pierwszej jego połowie⁹, amerykański film fabularny ma wartość wyjątkową.

Żydzi przybywali z Europy do Ameryki w kilku kolejnych falach migracyjnych, z których największa przypadła na lata 1880-1924, czyli od okresu nasilonych pogromów w carskiej Rosji do wprowadzenia tzw. ustaw kwotowych, które położyły kres możliwości swobodnej emigracji do Stanów Zjednoczonych¹⁰. W tym czasie liczba Amerykanów pochodzenia żydowskiego zwiększyła się z około 230 tys. do około 4 mln 230 tys., przy czym była to jedyna grupa identyfikowana nie w kategoriach kraju pochodzenia, lecz wyznawanej religii.

Na przełomie XIX i XX w. powszechnie akceptowano w Ameryce pojęcie „amerykańskiego tygla”, zaproponowane w końcu XVIII w. przez Hectora St. John de Crèvecoëura, a nazwane i spopularyzowane przez Israela Zangwilla w sztuce z 1908 r. pod takim właśnie tytułem: *Ameryka jest boskim tygłem, wielkim tygłem, w którym wszystkie europejskie rasy rozpuszczają się i formują na nowo!... Niemcy i Francuzi, Irlandczycy i Anglicy, Żydzi i Rosjanie – do tygla z wami! Bóg tworzy Amerykanina!*¹¹ Polityczny wyraz takich poglądów stanowiło przemówienie prezydenta Woodrowa Wilsona na spotkaniu z nowo naturalizowanymi obywatelami w 1915 r.: *Ameryka nie składa się z grup. Kto myśli o sobie, że należy do jakiejś grupy narodowej, nie jest jeszcze Amerykaninem*¹². W rzeczywistości jednak przybywanie mas imigranckich z biednej Europy wschodniej i południowej sprawiało, że „rodowici” Amerykanie, przebywający na kontynencie od kilku pokoleń, a wywodzący się głównie z Anglosasów i Niemców, w coraz mniejszym stopniu poczuli się do jedności kulturowej z przybyszami: *W miarę jak zwiększała się liczba osób i narodowości, wiara, że mogą się one złączyć, zanikała, a wraz z nią przekonanie, że byłoby to zjawisko pożądane*¹³.

Intensywność imigracji żydowskiej zbiegła się w czasie z początkami filmu amerykańskiego. Co więcej, Żydzi amerykańscy byli od początku najwierniejszymi odbiorcami nowej sztuki. Ponad jedna trzecia spośród 120 kin, które działały na Manhattanie w pierwszej dekadzie XX w., była położona w Lower East Side, czyli dzielnicy zamieszkiwanej głównie przez imigrantów żydowskich. Do tej liczby należy też doliczyć kina w żydowskim podówczas Harlemie¹⁴. Działo się tak, gdyż film stanowił jedyną rozrywkę dostępną dla biednych i nieznających języka imigrantów.

Nie powinna zatem dziwić silna nadreprezentacja postaci żydowskich we wczesnych filmach amerykańskich. Lester D. Friedman obliczył, że nie mniej niż 319 filmów powstałych w okresie kina niemego w latach 1900-1929 ukazuje postaci żydowskie. Pierwsze zachowane filmy amerykańskie, w których pojawia się postać Żyda, jednoszpulowe *Arabski taniec żydowski* i *Żydowski taniec w Jeruzolimie*, pochodzą z 1903 r. Kilkanaście kolejnych takich utworów to adaptacje *Kupca weneckiego* i *Olivera Twista*, gdzie żydowskie postaci Shylocka i Fagina są przedstawione w silnie negatywnym świetle¹⁵. Niemniej większość filmów o tematyce żydowskiej z tego okresu była komediami lub melodramatami, choć zdarzały się filmy o życiu w różnych gettach żydowskich, a także obrazy z czasów pogromów. Wśród tych ostatnich wyróżniał się jednoszpulowy *W imieniu cara* z 1910 r., kończący się przybyciem umęczonej rodziny do wymarzonej Ameryki i przyjęciem jej przez prezydenta.

Symptomatyczny był natomiast *Pomysł reklamowy Cohena* z 1904 r., w którym niski, łysiejący, ciemnowłosy i obdarzony wielkim nosem tytułowy bohater nabiera niewinnego kupca, oferując mu płaszcz z reklamą firmy na plecach. Ukazywanie Żyda w taki sposób byłoby z dzisiejszej perspektywy odebrane jako antysemickie, jednak według ówczesnych norm nie widziano niczego niestosownego w karykaturowaniu wybranych cech różnych narodowości czy ras. Film niemy z reguły osiągał efekt humorystyczny przez wyeksponowanie odbiegających od normy elementów stroju czy zachowania ukazywanych postaci i traktowanie Żydów w takich produkcjach nie różniło się wiele od podejścia do innych grup etnicznych. Dominującym motywem życia żydowskiego w Ameryce na przełomie XIX i XX w. i poświęconych mu filmów była alienacja, która dopiero z czasem przechodziła kolejno w fazy akulturacji, asymilacji i akceptacji.

Z akulturacją mamy do czynienia już w niektórych filmach z lat 20. Koncentrują się one wprawdzie na udręce życia w czynszówkach, ale dotyczą też takich zjawisk, jak odchodzenie młodszego pokolenia od tradycji żydowskiej czy coraz częstsze małżeństwa mieszane. Na uwagę zasługują szczególnie dwa filmy, oparte na utworach pochodzącej z Polski pisarki żydowskiej Anzii Jezierskiej: *Hungry Hearts* (*Spragnione serca*, 1922) i *Salome of the Tenements* (*Salome z czynszówek*, 1925). W pierwszym z nich żydowska imigrantka Hanneh Levin, nie mogąc uczynić nic dla rzeczywistej poprawy swego losu, maluje choć kuchnię na biało, ale bezwzględny kamienicznik uznaje to za polepszenie standardu i podnosi jej czynsz. Hanneh w akcie rozpaczony niszczy mieszkanie, ale ostatecznie uzyskuje pomoc od bratanka kamienicznika. Natomiast drugi z tych filmów to jedna z pierwszych prób ukazania niezależnej bohaterki, która wykorzystuje siłę charakteru do osiągnięcia ważnych społecznie celów.

Za przeciwieństwo *Spragnionych serc* należy uznać *Śpiewaka jazzbandu*¹⁶ Alana Croslanda (1927), uznawanego za pierwszy w historii film dźwiękowy (lub jak wolą niektórzy, za epigona filmów niemych, gdyż poza piosenkami zawierał tylko przypadkową sekwencję tekstu mówionego). Główny bohater Jakie Rabino-witz, grany przez Ala Jolsona¹⁷, musi wybrać między zrealizowaniem marzenia życia, jakim jest dla niego występ na Broadwayu, a spełnieniem woli umierającego ojca i zastąpieniem go w funkcji kantora. Choć wydawałoby się, że nie ma dobrego rozwiązania tego dylematu, konwencja nakazywała je znaleźć. Bohater przywdziewa zatem szal ceremonialny, udaje się do synagogi i zrywa premierowe

przedstawienie, ale siła jego talentu sprawia, że zostaje mu to wybaczone, a na widowni późniejszego występu jazzowego pojawia się jego matka.

Trudno jednak nie dostrzec niejednoznacznej wymowy tego konfliktu. Z jednej strony ukazuje on siłę tradycji żydowskiej, ale z drugiej piętnuje ją jako element hamujący realizację „mitu amerykańskiego”, stanowiącego nadrzędny element kultury narodowej Ameryki. Kto chce osiągnąć sukces za oceanem, musi odrzucić europejską tradycję. Miała ona znaczenie na starym kontynencie, ale w Ameryce tworzy irracjonalne ograniczenia, które muszą ustąpić przed nowymi wartościami. Jak Jakie, nazywający się już teraz Jack Robin, mówi w jednej ze scen: *Wy należycie do starego świata! Gdybyście byli tu urodzeni, czulibyście to, co ja... tradycja jest dobra, ale mamy inne czasy. Będę żył, jak sam uznaję za stosowne!* Ameryka okaże się gościnna i wyrozumiała dla asymilującego się Żyda, tylko jeśli będzie sam chciał i potrafił spełnić wymogi związane z realizacją marzenia amerykańskiego.

Śpiewak jazzbandu odniósł wielki sukces. Ponieważ przyciągnął do kin wiele osób, którym obca była kultura żydowska, rozdawano widzom programy z wyjaśnieniem takich terminów, jak kantor, Kol Nidre czy siksa. Film dał też jednak okazję do publikowania recenzji o wyraźnie antysemitycznym wydźwięku, wśród których wyróżniał się tekst wybitnego angielskiego intelektualisty Aldousa Huxleya, znanego ze swej obsesji na punkcie „opanowanego przez Żydów Hollywood”. Według niego film proponuje *porzucenie miłości na rzecz zdecydowanej pogoni za gazetowym rozgłosem i dolarami*¹⁸.

Co znamienne, *Śpiewak jazzbandu* doczekał się jeszcze dwóch adaptacji filmowych, a dokonane w nich zmiany odzwierciedlały zmieniającą się pozycję Żydów w społeczeństwie amerykańskim. W wersji z 1952 r. ostateczna decyzja tytułowego bohatera o pierwszeństwie kariery wydaje się przesądzona od początku, szczególnie że jego ojciec-kantor sam uległ był akulturacji. Co więcej, ważna w pierwotnej wersji kwestia romansu/małżeństwa Jacka z nie-Żydówką całkowicie zmieniła charakter, gdyż Jess (jak brzmi jego imię w nowym filmie) zakochuje się w dziewczynie o aryjskim wprawdzie wyglądem, ale żydowskim pochodzeniu.

Kolejne zmiany miały miejsce w wersji z 1980 r., w której stary kantor przybył do Ameryki już po Holocauście, a jego dorosły syn ma żydowską żonę. Robi karierę jako śpiewak, ale nawiązuje romans, który niszczy jego małżeństwo. Innymi słowy, choć wydarzenia rozgrywają się w rodzinie żydowskiej, przedstawiony konflikt nie wynika z takiej czy innej wiary głównych postaci. Kwestia pochodzenia żydowskiego przestała stanowić problem w Ameryce i nie ma już potrzeby bronić tradycji.

Częścią procesu realizowania marzenia amerykańskiego było wzajemne oddziaływanie na siebie rozmaitych grup etnicznych czy religijnych, co znalazło wyraz w popularnej komedii *The Cohens and Kellys* z 1926 r. Miała ona aż sześć sekweli i stanowiła przykład zderzenia tradycji żydowskiej i irlandzkiej, czyli konserwatywnie katolickiej. Z jednej strony Jacob Cohen jest przedstawiany w tradycyjny sposób jako bardzo niski i bardzo gruby Żyd z wielkim nosem, którego postać i manieryzmy były obliczone na wywoływanie salw śmiechu na widowni, ale z drugiej miłość jego córki i Tima Kelly’ego prowadzi do szczęśliwego małżeństwa i partnerstwa biznesowego teścia z zięciem.

W specyficzny natomiast sposób postać żydowska została ukazana w wielkim kasowym przeboju lat 20., czyli w *Ben-Hurze* Franka Niblo (1926). Muskularny

i przystojny Juda Ben-Hur (Ramon Navarro) zostaje spostożony i zesłany na galery przez swego przyjaciela z dzieciństwa, Rzymianina Messalę, według którego *Rzymianin rządzi światem, a Żyd czołga się w błocie*. Uzyskuje jednak pomoc dostojnika rzymskiego, pokonuje Messalę w brawurowo ukazanym wyścigu kwadryg, po czym staje się wyznawcą Jezusa pod wpływem dokonanych przez niego cudownych uzdrowień.

Na uwagę zasługuje też film *George Washington Cohen* z 1928 r. sławiący potrzebę mówienia prawdy, nawet jeśli nie jest to skuteczna strategia biznesowa. Tytuł filmu wyraźnie nawiązuje do znanych każdemu Amerykaninowi hagiograficznych opowieści autorstwa Parsona Weemsa o młodym George’u Washingtonie, które wychwalały m.in. bezwzględność i prawdomówność późniejszego prezydenta Stanów Zjednoczonych. Powiązanie tej legendarnej postaci z żydowskim przedsiębiorcą Cohenem jednoznacznie określa proponowany społeczności żydowskiej wzór do naśladowania. Strategia ta stała jednak w wyraźnej sprzeczności na przykład z wymową filmiku *Levinsky’s Holiday* z 1913 r., w którym domokrażca Ike Levinsky wynajmuje się do popularnej wówczas lunaparkowej zabawy w rzucanie piłką baseballową w wystawioną przez otwór w dykcie głowę ofiary. Gdy syn Ike’a widzi to, zaczyna sprzedawać chętnym zgniłe jajka do rzucania w ojca, ten zaś chwali go za zmysł do interesów.

Najważniejszymi wydarzeniami w Ameryce przełomu lat 20. i 30. był Wielki Kryzys oraz krach na giełdzie z października 1929 r. Wobec powszechnego przekonania, że Żydzi władają światowymi finansami, zostali oni obarczeni odpowiedzialnością za te wydarzenia¹⁹. Obwiniano przy tym nie tylko żydowskich bankierów czy finansistów, lecz Żydów jako takich: *Spowodowane przez Kryzys głębokie rany sprawiły, że Amerykanie stali się bardziej podatni na chorobę antysemityzmu. Pojawiło się niebezpiecznie dużo organizacji antysemitycznych, przede wszystkim wśród Amerykanów pochodzenia niemieckiego i irlandzkiego*²⁰. Dlatego żydowscy właściciele studiów filmowych unikali zajmowania się Żydami, w czasie gdy rozpoczynała się era filmów dźwiękowych. Nawet jeśli aktorzy nosili żydowskie nazwiska, postaci, które grali, były całkowicie zde-Semityzowane²¹. Szczególnie widocznym tego przykładem były filmy braci Marx, rozpoznawalnych jako komicy wykorzystujący specyficzny humor żydowski, ale unikających bezpośredniego odwoływania się do żydowskości.

Niemal całkowicie zniknęły natomiast filmy poświęcone życiu w gettach. W miarę jak proces asymilacji nasilał się, sami Żydzi nie chcieli pamiętać o przeszłości – ani tej z europejskich sztetli, ani tej z ich nowojorskiego odpowiednika na Lower East Side. Nie bez znaczenia były też wydarzenia w Niemczech, które sprawiły, że Żydzi amerykańscy dostrzegli potrzebę przyspieszonej amerykanizacji. Bardzo wiele osób związanych z Hollywood zmieniało nazwiska, rozwodziło się z Żydówkami i poślubiło chrześcijanki (np. Louis B. Mayer, Jack Warner, David Selznick czy Otto Preminger) i ostentacyjnie wykazywało brak zainteresowania kwestiami kultury żydowskiej.

Nie ukazywano też sytuacji Żydów w samych Niemczech lub czyniono to bardzo powierzchownie i to nawet w filmach sensacyjnych, jak *Confessions of a Nazi Spy* z 1939 r. Anatole’a Litwaka. Nawet w nim jednak role żydowskie powierzono aktorom nieżydowskim. W tym kontekście wyróżniał się jedynie pierwszy film dźwiękowy Charliego Chaplina *Dyktator*, który skądinąd wzmocnił plotki o jego

rzekomym pochodzeniu żydowskim. Jak pisał biograf aktora John McCabe, *Charlie Chaplin jest niemal częściowo Żydem przez prawie większość czasu*²².

Postaci Żydów pojawiały się niemal wyłącznie w historycznych filmach biograficznych, choć na przykład w filmie poświęconym Emilowi Zoli i aferze Dreyfusa (*The Life of Emil Zola*, 1937, reż. William Dieterle) nie wspomina się o jej antysemickim kontekście ani nawet o żydowskim pochodzeniu ofiary. Nic także nie mówi się w biograficznym filmie *Król kobiet* (*The Great Ziegfeld*, 1936, reż. Robert Z. Leonard) o żydowskich korzeniach słynnego impresaria. Wyjątek od tej reguły stanowił film o rodzinie Rotszyldów.

Dom Rotszyldów Alfreda L. Werкера z 1934 r. to jeden z nielicznych przejawów reakcji na rozpoczynające się wówczas prześladowania Żydów w Niemczech. Film jest celowo niejednoznaczny i nie przedstawia legendarnej rodziny bankierów w zbyt korzystnym świetle. Szczególnie w pierwszych aktach ojciec rodziny jest ukazany jako stereotypowy Żyd – oszust²³. Centralnym tematem filmu są pieniądze, szybko jednak staje się jasne, że bogacenie się nie jest celem samym w sobie, lecz sposobem na uzyskanie pozycji, dzięki której Żydzi mogliby *handlować i żyć godnie*. Jak zaś mówi protoplasta rodu Mayer Rothschild, *jedyną bronią Żyda jest pieniądź*.

Najbardziej odrażającą postacią filmu jest fikcyjny pruski książę Ledrantz, którego antysemityzm znajduje przeciwwagę w ostentacyjnej sympatii okazywanej Nathanowi Rothschildowi przez księcia Wellingtona. Widzowie nie mieli wątpliwości, że Ledrantz symbolizuje wodzów III Rzeszy, a prześladowani współcześnie Żydzi mogą liczyć na pomoc Londynu. Co ciekawe, sekwencja filmu, w której Nathan otrzymuje od króla tytuł barona, została nakręcona, jako jedna z pierwszych w historii kina, w Technicolorze, co podkreślało wyjątkowe znaczenie tego wydarzenia.

W okresie II wojny światowej Hollywood rzadko podejmowało tematykę żydowską. Silne już wcześniej poglądy antysemickie wzmacniało jeszcze powszechne przekonanie, że to Żydzi winni byli wojny, a „nasi chłopcy giną w Europie za Żydów”²⁴. Jak pisał we wstępie do swej powieści *Focus* Arthur Miller, *nierzadko można było usłyszeć uwagę, że zostaliśmy w tę wojnę wmanewrowani przez potężnych Żydów, którzy kontrolowali rząd federalny*²⁵. Choć oficjalne wydawnictwo rządowe *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* z 1942 r. z naciskiem przekonywało, że *jest to wojna państwa, a nie wojna jakiejś grupy*²⁶, to paradoksalnie *prześladowania hitlerowskie spowodowały wzrost antysemityzmu* [w Stanach Zjednoczonych]²⁷. Hollywood, zdominowany przez żydowskich producentów i artystów, nie chciał podgrzewać takich resentymentów przez eksponowanie tematyki żydowskiej.

Problematyka prześladowań Żydów w Niemczech na dobrą sprawę pojawiła się tylko w filmie *Address Unknown* (*Adres nieznany*, 1944). Był to przy tym jeden z pierwszych filmów fabularnych, których akcja nie rozgrywa się wyłącznie w środowisku żydowskim, a mimo to Żydzi są w nich postaciami pierwszego planu. Żydowskie postaci pojawiały się też w niektórych filmach wojennych, choć nie w rolach bohaterkich. Na przykład w opartym na prawdziwych wydarzeniach *The Purple Heart*²⁸ (*Fioletowe serce*, 1944, reż. Lewis Millestone) nowojorski adwokat Wayne Greenbaum usiłuje bronić siebie i swoich kolegów przetrzymywanych w japońskiej niewoli. Jego znajomość konwencji międzynarodowych jednak zdała się na nic i cała grupa ginie. Żydzi pojawiają się natomiast w takich filmach jak *Bataan* (1943, reż. Tay Garnett) czy *Konwój* (*Action in the North Atlantic*, 1943, reż. Lloyd

Bacon) obok Irlandczyków, Włochów bądź Polaków jako członkowie wielonarodowych pododdziałów, co miało ukazywać solidarność wszystkich Amerykanów w walce ze wspólnym wrogiem.

Natomiast w zupełnie innym nastroju jest utrzymany film Ernsta Lubitscha *Być albo nie być* (1942), błyskotliwa czarna komedia osadzona w okupowanej Warszawie. Iluzja teatralna miesza się w nim z rzeczywistością, co zresztą nie wszystkim przypadło do gustu. Jeden z recenzentów nazwał go nawet *gruboskórny, pozbawioną smaku próbą robienia żartów z bombardowania Warszawy*²⁹, choć wydaje się to opinią przesadzoną.

W 1944 r. pojawił się film *Mr. Skeffington* Vincenta Shermana, pierwszy utwór, w którym Hollywood próbowało, choć bardzo ostrożnie, zmierzyć się z problematyką antysemityzmu. Kilka razy powraca się w nim do kwestii żydowskiego pochodzenia głównego bohatera, ale on sam jest postacią pozytywną; nikt niemal nie wypomina mu religii, a prawdziwe prześladowania spotykają go dopiero po wyjeździe do Niemiec.

Po zakończeniu wojny nastąpiła istotna zmiana w nastawieniu Amerykanów do Żydów. Stało się tak w wyniku ujawnienia ogromu zbrodni niemieckich. Wojska amerykańskie wyzwały obozy koncentracyjne, co pokazywano w Stanach Zjednoczonych w fotoreportażach i niektórych kronikach filmowych. Rozważano też stworzenie pełnometrażowego filmu z tych wydarzeń (w pracach nad nim uczestniczył m.in. Alfred Hitchcock), ale zarzucono ten zamysł³⁰. Choć Żydzi nie dominowali wśród wyzwalanych więźniów, to świadomość całej popełnionej na nich zbrodni szybko dotarła do Amerykanów i w rezultacie w *ciągu kilku lat Ameryka wyszła z wojny z Hitlerem jako kraj, w którym nastąpił cud śmierci antysemityzmu*³¹. Nie bez znaczenia mogło też być nagłaśnianie wstydliwego dla rządu amerykańskiego epizodu z 1939 r. Władze odesłały wówczas do Niemiec statek St. Louis z 937. uchodźcami żydowskimi, z których ponad 600 zginęło następnie w obozach (poświęcony temu film *Przeklęty rejs* powstał dopiero w 1976 r.).

Rok 1947 przyniósł dwa filmy o tematyce żydowskiej, powszechnie uznawane za przełomowe, jeśli chodzi o ukazywanie antysemityzmu amerykańskiego. Jako pierwszy na ekrany wszedł *Krzyżowy ogień* Edwarda Dmytryka, w którym kluczowe dla akcji morderstwo zostaje popełnione tylko dlatego, że ofiara jest Żydem. Na tym też filmie skupiła się niezbyt rozsądna krytyka organizowana głównie przez American Jewish Committee (AJC), konserwatywną organizację skupiającą przede wszystkim bogatych Żydów amerykańskich niemieckiego pochodzenia. AJC atakowała film jeszcze na etapie produkcji i usiłowała doprowadzić do wstrzymania zdjęć i zastąpienia problematyki antysemityzmu kwestią uprzedzeń antymurzyńskich³². Jak pisał publicysta związany z tą organizacją konserwatywnego miesięcznika „Commentary” Elliot Cohen: *Badania wykazały, że propaganda może dać efekt „bumerangu” (...). Jest możliwe, że „Krzyżowy ogień” wzmocni uczucia składające się na antysemityzm zamiast je osłabić (...). Łatwe założenie dziennikarskie, że zwykle ukazanie problemu wystarczy, by uleczyć zło społeczne, jest naiwnością, jeśli nie czymś gorszym*³³.

Choć w końcowych sekwencjach dialogowych słyszymy ważkie społecznie przesłanie o szkodliwości uprzedzeń antysemitycznych, *Krzyżowy ogień* jest ostatecznie tylko średnio udanym filmem kryminalnym. Spotkał się jednak z dobrym przyjęciem widzów, zarobił dwukrotność poniesionych kosztów i został nawet

nominowany do Oscara za najlepszy film, co stanowiło pierwszy taki przypadek w odniesieniu do tzw. filmu klasy B.

Drugi film poświęcony tematyce antysemityzmu, który wszedł na ekrany w 1947 r., to *Dżentelmeńska umowa* Elii Kazana. Jest oparty jest na powieści Laury Z. Hobson pod tym samym tytułem i opowiada o wybitnym dziennikarzu, który postanowił przez dwa miesiące podawać się za Żyda, by w ten sposób poznać, a następnie opisać, amerykańskie uprzedzenia w tym zakresie. Co ciekawe, temat ten podjął Darryl F. Zanuck, jedyny podówczas szef dużego studia o pochodzeniu nieżydowskim, który był też producentem *Śpiewaka jazzbandu* i *Domu Rotszyldów*. Szefowie największych studiów hollywoodzkich, mający z reguły żydowskie pochodzenie, nadal wzdragali się przed poruszeniem kwestii antysemityzmu, a ich poglądy wyraża jedna z postaci filmu, według której zajmowanie się tym problemem jedynie go nasili.

Dżentelmeńska umowa to film z tezą, zdominowany przez monologi Gregory Pecka. Niemniej antysemityzm, którego doświadcza Schuyler Green, na potrzeby swej inscenizacji występujący jako Phil Greenberg, jest wszechobecny. Dozorca protestuje przeciw zmianie nazwiska na skrzynce pocztowej, elegancki hotel stosuje politykę „selekcji gości”, lekarz docenia swego kolegę, ale jest przekonany, że ten pobiera wygórowane opłaty jako członek „narodu wybranego”, a sekretarka Greena przyznaje się, że zmieniła nazwisko, bo z poprzednim nie mogła liczyć na zatrudnienie. Inna sprawa, że zarówno jej wybieg, jak i maskarada Greena potwierdzają tezę, postawioną przez Jeana Paula Sartre’a w jego klasycznym tekście *Réflexions sur la question juive*, że Żydem jest ten, którego inni postrzegają jako Żyda.

Film Kazana ukazuje, jak bolesne bywają doznania ofiar uprzedzeń rasowych, przejawiających się wykluczeniem, marginalizacją i poniżeniem. Choć *Dżentelmeńska umowa* nie jest socjologicznym studium antysemityzmu, to nie wzdraga się przed wyraźnym postawieniem tezy, że takie sytuacje są możliwe w dużej mierze za sprawą tzw. liberałów. Nie podzielają co prawda poglądów antysemitów, ale nie protestują, gdy inni dają im publicznie wyraz i w ten sposób je legitymizują.

Świadomość, że film może wpływać na opinię społeczną i kształtować charakter kultury narodowej, sprawiła, że już w 1948 r. podjęto próbę zbadania, w jakim stopniu filmy Dmytryka i Kazana wpłynęły na postrzeganie Żydów przez inne środowiska. Badanie kilkusetosobowej grupy studentów pokazało, że studenci, którzy obejrzeli film Kazana byli nastawieni znacząco lepiej do Żydów niż grupa kontrolna, ale zarazem nie potrafili ocenić, jak trwała jest ta zmiana³⁴. Nie mniej znamienna wydaje się też – być może apokryficzna – reakcja jednego z pracowników obsługi technicznej filmu, który komplementował scenarzystę, mówiąc, że jest pod wielkim wrażeniem morału płynącego z jego dzieła. Gdy ten jednak poprosił o zdefiniowanie owego morału, usłyszał: *Teraz zawsze już będę dobrze traktował Żydów, bo nigdy nie wiadomo, czy nie okażą się gojami*³⁵.

Zjawisko wykluczania Żydów nie różniło się zresztą w swej istocie od wykluczania Murzynów, powszechnie uważanego za normę. Także zabieg Greena udającego Żyda został w realnym świecie powtórzony w 1948 r. przez dziennikarza Raya Sprigle’a. Udając Murzyna, odbył on podróż przez południowe stany, a następnie opublikował serię artykułów pod wspólnym tytułem *Przez 30 dni byłem Murzynem na Południu*, co niemal dokładnie odpowiada filmowemu tytułowi artykułów Greena³⁶.

Biorąc pod uwagę same tylko wartości artystyczne, filmowi Kazana można wiele zarzucić, ale na jego odbiorze zaważyła szlachetność intencji i Akademia uznała go za najlepszy film roku. Statuetki Oscara otrzymali także reżyser i Celeste Holm za kobiecą rolę drugoplanową, a film był nominowany w jeszcze pięciu innych kategoriach. Ale oceniając znaczenie *Dzientelmeńskiej umowy* dla pokonywania uprzedzeń antysemitycznych, trzeba pamiętać, że niewiele wcześniej, bo w 1946 r., na ekrany wszedł film *Abie's Irish Rose*³⁷, który stanowił nawrót do stereotypu Żyda z tanich komedii. Dało to impuls społeczności żydowskiej do powołania komisji stawiającej sobie za cel *zwalczanie problemów wynikających z obraźliwego i stereotypowego ukazywania grup mniejszościowych, przede wszystkim Żydów*³⁸. Dość szybko wywalczyła ona sobie prawo do nieformalnej oceny scenariuszy i sugerowania w nich zmian, a nawet wpływania na obsadę aktorską.

Mimo dobrego odbioru filmów Dmytryka i Kazana plany zaadaptowania na film kilku kolejnych tekstów literackich o zbliżonej tematyce zostały zarzucone. Stało się tak po części za sprawą działalności AJC, a po części wskutek obaw przed Komisją Izby Reprezentantów ds. Działalności Antyamerykańskiej (HUAC)³⁹ poszukującą agentów komunistycznych. W jej składzie znajdowali się jawni i zawzięci antysemita, przekonani że *wystarczy poskrobać Żyda, by ukazał się komunista*⁴⁰. Zrezygnowano na przykład ze sfilmowania powieści Arthura Millera *Focus*. On sam zresztą też nie należał na podjęcie tej tematyki: *Odłożyłem żydowskość jako materiał literacki, gdyż bałem się, że nawet niewinna aluzja do pojedynczego wykroczenia pojedynczego Żyda zostanie wykorzystana (...) jako broń do prześladowania Żydów*⁴¹. Dopiero w 2001 r. powieść Millera przeniósł na ekran Neal Slavin, ale szlachetna deklaratywność adaptacji nie przekonała publiczności kinowej.

Także w latach 50. Hollywood, sparaliżowane paranoicznymi oskarżeniami głoszonymi przez senatora Joe McCarthy'ego i działalnością HUAC, wołało nie zajmować się drażliwymi aspektami życia amerykańskiej społeczności żydowskiej ani takimi kwestiami, jak los Żydów podczas II wojny światowej. Szczególnie na początku dekady preferowano bezpieczną tematykę. Henry Popkin określił to mianem „desemityzacji” sztuki amerykańskiej: *Jeśli będziemy udawać, że Żydzi nie istnieją (...) antysemita, nie mogąc znaleźć ofiar, po prostu o nich zapomną*⁴². Przykładem takiej zachowawczej postawy był wspomniany wyżej remake *Śpiewaka jazzbandu* z 1952 r., którego wymowa została znacznie złagodzona w stosunku do pierwotnej wersji.

Dopiero pod koniec dekady Hollywood zdobyło się na większą otwartość w podejściu do kwestii żydowskiej, czego ostrożny wyraz stanowił ciągle jeszcze „bezpieczny” film *Marjorie Morningstar* z 1958 r. (reż. Irving Rapper). Jego bohaterka, której nazwisko w istocie brzmiało Morgenstern, to bodaj pierwsze filmowe wcielenie *Jewish-American Princess*, czyli amerykańskiej księżniczki żydowskiej. Był to nowy stereotyp oznaczający rozpieszczaną przez rodziców, atrakcyjną młodą Żydówkę, która za cel życiowy stawiała sobie znalezienie bardzo dobrze sytuowanego męża i założenie własnej rodziny (typ ten został zdekonstruowany dopiero w *Sze-regowcu Benjaminie* z 1980 r.). Marjorie jednak buntuje się, odrzuca oświadczyzny „światnej partii” i zakochuje się w Noelu, sfrustrowanym zawodowo, ale pełnym wdzięku bawidamku zajmującym się pisaniem piosenek i ich inscenizowaniem.

Marjorie wchodzi w dorosłość, ale długo pozostaje „porządną żydowską dziewczyną”, czyli zachowuje cnotę, wskutek czego Noel początkowo ją odtrąca. Osta-

tecnie zamieszkują razem, ale związek rozpada się, gdy Noel ponosi klęskę na Broadwayu. Marjorie wychodzi za innego adoratora, którego musicale odnoszą spektakularne sukcesy i ma wszelkie szanse stać się, jak w powieściowym pierwowzorze, *domowym uosobieniem szczęśliwej obywatelki, lojalnej, czystej, oszczędnej, pobożnej i osiągnącej sukces (...)* [jako przykład] *détente zawartej w połowie XX w. między Żydami z Ameryką klasy średniej*⁴³. Co znamienne, główne role żydowskie grają w filmie nie-Żydzi, a Natalie Wood i Gene Kelly.

W tym samym 1958 r. powstała tragifarsa *Jakobowsky i pułkownik* (pokazywana w Polsce już w 1961 r., */Me and the Colonel*, reż. Peter Glenville/) z bohaterem polskim oficerem i przebiegłym żydowskim uciekinierem z Paryża, który wprawdzie urodził się w Polsce, ale nie ma żadnego obywatelstwa, jak przystało na Żyda Wiecznego Tułacza. Natomiast pułkownik Tadeusz hr. Prokoszny jest antysemitą, ale obaj rozumieją, że są sobie nawzajem potrzebni i pragmatyzm przeważa nad uprzedzeniami, nawet jeśli Jakobowsky pozostaje outsiderem.

Uprzedzenia antyżydowskie są też istotą amerykańsko-brytyjskiego filmu *Oskarżam! (I Accuse!)*, 1958, reż. Jose Ferrer), w którym kwestia żydowskiego pochodzenia kpt. Alfreda Dreyfusa została tym razem zgodnie z prawdą historyczną wyeksponowana jako istota spotykających go prześladowań. Natomiast w wielu innych filmach z epoki, jak choćby w *W środku nocy (Middle of the Night)*, 1959, reż. Delbert Mann) opartym na sztuce Paddy Chayefsky'ego pod tym samym tytułem, żydowskie pochodzenie bohaterów, choć istotne dla akcji, nie stanowi elementu konstytuującego film. W 1959 r. sfilmowano też, choć niezbyt udanie mimo trzech Oscarów, sceniczną wersję *Pamiętnika Anny Frank* (reż. George Stevens). Co ciekawe, jeden z kluczowych fragmentów filmu pokazuje obchody święta Chanuka, co stanowi okazję do wyjaśnienia tradycji żydowskiej. Sceny takiej nie ma jednak w oryginale *Pamiętnika*, w którym można natomiast znaleźć opis celebrowania świąt Bożego Narodzenia przez ukrywających się Żydów.

W czasie wojny dzieje się też akcja filmu *Młode lwy* Edwarda Dmytryka (1958), podejmującego kwestię antysemityzmu w armii amerykańskiej i opartego na bestsellerowej powieści Irwina Shaw z 1948 r. o ubogim Żydzie amerykańskim Noahu Ackermanie, celebrycie Michaelu Whiteacre i Niemcu Christianie Diestlu. Ale losy bohaterów w książce i w filmie są znacząco różne.

Ackerman musiał przed wojną zmierzyć się z poglądami swego teścia, potomka purytańskich pionierów, który nigdy przedtem nie spotkał żadnego Żyda, ale deklaruje, że „nie lubi ich”. Ostatecznie jednak zaprasza przyszłego zięcia do rodzinnego stołu na indyka, amerykańskie danie symboliczne. Po ślubie Ackerman jedzie do Europy walczyć z Niemcami, ale w wojsku staje się ofiarą antysemitycznych uprzedzeń. Nie poddaje się i wywalcza sobie godne traktowanie, w powieści jednak ostatecznie ginie jako ostatnia ofiara Diestla, którego z kolei zabija Whiteacre. Natomiast w filmie Whiteacre i Ackerman zabijają Diestla.

Jest to symptomatyczna zmiana. Według Irwina Shaw (którego prawdziwe nazwisko brzmiało Shamforoff) Żyd mógł wprawdzie zostać zaproszony do stołu w Ameryce, ale pozostaje symboliczną ofiarą chrześcijan (Christiana Diestla), którą może pomścić tylko WASP, czyli biali anglosaski protestant Michael Whiteacre. Ale w ciągu dekady dzielącej publikację książki od filmu Ameryka zmieniła się. O ile w 1948 r. 20 proc. Amerykanów nie chciałoby Żyda za sąsiada, to 1958 r. opinię taką wyrażało już tylko 2 proc. i Ackerman nie musi już być postrzegany jako ofiara.

Porównując film z książką, nie można też nie zauważyć znacznie korzystniejszego ukazania postaci niemieckiego żołnierza, co było efektem żądań obsadzenia w tej roli Marlona Brando i wpisywało się w nowy nastrój zrozumienia czy wręcz przebaczenia dla Niemców. Co ciekawe, postawa taka zdarzała się i w filmach brytyjskich, jak na przykład *Orzeł wylądował* (*The Eagle Has Landed*, 1976, reż. John Sturges), w którym niemieccy komandosi udając polskich spadochroniarzy, są sympatyczni i szlachetni. Odpowiedzią na ten rodzaj rewizjonizmu historycznego był nie tylko nieudany *Przeklęty rejs* (*Voyage of the Damned*, 1976, reż. Stuart Rosenberg) czy niezbyt przekonujący *Chłopcy z Brazylii* (*The Boys from Brazil*, 1978, reż. Franklin J. Schaffner) o fikcyjnych losach doktora Mengele i jego planach „odtworzenia” Hitlera, lecz także świetny *Maratończyk* (*Maraton Man*, 1976, reż. John Schlesinger) z brawurową rolą Dustina Hoffmana. Na uwagę zasługuje też *Julia* (1977, reż. Fred Zinnemann), oparta na elementach autobiografii Lilian Hellman. Film zdobył Oscara za najlepszy film roku, ale wzbudził duże kontrowersje wskutek obsadzenia w kluczowej roli Vanessy Redgrave znanej ze swych sympatii propalestyńskich.

Z kolei do historii Żydów nawiązywały filmy utrzymane w szeroko rozumianej tradycji biblijnej, jak *Samson i Dalila* (1949, reż. Cecil B. DeMille) czy *Dziesięcioro przykazań* (1956) tego samego reżysera, a także *Ben-Hur* z 1959 r. Williama Wylera, remake klasyka z lat 20. Wystawności tego filmu dorównuje tylko jego szmirowatość, niemniej przypomniał on postacią młodego, silnego i dumnego Żyda, tak różnego od stereotypowego obrazu słabej ofiary. Silnym fizycznie i moralnie Żydem jest też bohater filmu Otto Premingera *Exodus* (1960), nakręconego na podstawie książki Leona Urisa. Jak każdy film opowiadający o kontrowersyjnych wydarzeniach, także *Exodus* został przyjęty niejednoznacznie. Określano go mianem „żydowskiego westernu”, krytykowano za zbyt pochlebne lub zbyt krytyczne ukazywanie żydowskich grup terrorystycznych, ale Premingerowi i Urisowi udało się osiągnąć sukces będący udziałem bardzo nielicznych. Nie odwzorowali oni mianowicie rzeczywistości, lecz ją „stworzyli”, a ukształtowany przez nich obraz powstawania państwa Izrael utrwalił się w pamięci widzów jako dokument z epoki. Stworzonej przez nich współczesnej wersji biblijnego wyjścia, czyli powrotu z niewoli do Ziemi Obiecanej, nie mogły zmienić żadne późniejsze sprostowania czy uściślenia.

Na marginesie warto zauważyć, że Preminger, będący nie tylko reżyserem, lecz i producentem tego filmu, odniósł też imponujący sukces kasowy. Choć bowiem Uris napisał książkę na zamówienie MGM, Preminger odkupił od tego studia prawa autorskie, płacąc za nie śmieszłą kwotę 75 tys. dolarów. Udało mu się przekonać szefów MGM, że zrealizowanie przez nich *Exodusu* narazi wytwórnię na bojkot jej filmów i kin w krajach arabskich, podczas gdy on sam jako niewielki producent niezależny nie będzie narażony na takie retorsje.

Co więcej, film wszedł na ekrany cztery lata po wojnie sueskiej, potępionej przez prezydenta Dwighta Eisenhowera. Atak Izraela na Egipt był źle odebrany w Stanach Zjednoczonych, a *Exodus* uczynił wiele dla nawrotu powszechnego poparcia dla państwa żydowskiego. Skoro, jak pokazywał to Preminger, Arabowie nie wahali się w 1947 r. wspólnie z hitlerowcami planować ataku na dziecięcy kibuc, to sprawa przetrwania Izraela zasługuje na bezwarunkowe poparcie. Nie ma w historii Stanów Zjednoczonych filmu, który tak mocno wpłynąłby na ważną kwestię polityki zagranicznej państwa i sympatie jego obywateli.

Ale tak wyraźnie wyartykułowana w filmie prawosć Żydów z biegiem czasu

traciła walor prawdy absolutnej. Jeszcze w nakręconym dla telewizji amerykańskiej filmie *Atak na Entebbe* (*Raid on Entebbe*, 1977, reż. Irvin Kershner) Izraelczycy stoją jednoznacznie po stronie dobra i sprawiedliwości, już jednak w *Monachium* (2005, reż. Steven Spielberg) obraz jest znacznie mniej oczywisty. Zabójcy izraelskich sportowców podczas olimpiady 1972 r. zasługują na karę, ale czy można ją wymierzać bez sądu, na podstawie poszlak, w drodze przeprowadzanych przez służby zamachów? Jak mówi jeden z ekipy mścicieli, Żydzi byli mocni siłą moralną, a Izraelczycy swoim postępowaniem trwonią ten kapitał. Członkowie grupy specjalnej są ukazani przez Spielberga nie jako bohaterowie, lecz jako postaci tragiczne, popełniające dla kraju czyny, przeciw którym sami się buntują.

Lata 60. XX w. to okres zdominowania publicznego dyskursu politycznego przez ruch praw obywatelskich, czyli walkę o przyznanie pełnych swobód czarnym Amerykanom. Na podnoszeniu tej kwestii skorzystały jednak także inne mniejszości, w tym i żydowska, co oznaczało nadejście ery akceptacji. Niemniej filmy z tej epoki rzadko podejmowały tę problematykę, a najważniejsze z nich poruszały kwestię żydowską z innych perspektyw. Najbardziej znanym tego przykładem był *Wyrok w Norymberdze* (1961) Stanleya Kramera, stanowiący dość swobodną próbę przyswojenia widzowi amerykańskiemu niemal już zapomnianego tematu odpowiedzialności „normalnych Niemców” za zbrodnie II wojny. Nie ulega przy tym wątpliwości, że na podjęcie tematu wpłynęła niezwykle wówczas głośna sprawa porwania „zwykłego biuralisty” Adolfa Eichmanna i doprowadzenie do jego procesu w Izraelu.

Wyrok w Norymberdze to dramat rozgrywający się na sali sądowej, oparty na prawdziwym procesie sędziów niemieckich. O znaczeniu filmu zdecydowało przede wszystkim wykorzystanie w nim fragmentów autentycznych kronik z wyzwalania obozów koncentracyjnych, dzięki czemu zwykły widz mógł przypomnieć sobie horror obozów. Film zresztą „uniwersalizuje” Holocaust, ofiary żydowskie wymienia pośród ofiar wielu innych narodowości europejskich, a jedyna postać żydowska pojawia się tylko pośrednio, gdy mówi się o „sprawie Feldensteina”⁴⁴. Niemniej już samo ukazanie zbrodni hitlerowskich stanowiło istotny element procesu przypominania niedawnej historii.

Znacznie bardziej kontrowersyjnym filmem o tematyce żydowskiej był *Goodbye, Columbus* (1969, reż. Larry Peerce), oparty na powstałym 10 lat wcześniej opowiadaniu Philipa Rotha. Krótki romans głównego bohatera z jego bez porównania bogatszą rówieśnicą, klasyczną *Jewish-American Princess* graną przez Ali McGraw⁴⁵ okazał się jednak zbyt błahą opowieścią, by stworzyć z niej udany film pełnometrażowy. Na wyrazistości w porównaniu z pierwowzorem literackim zyskały natomiast groteskowe obrazy rodziny Patimkinów, nowobogackiej i stereotypowo prymitywnej rodziny żydowskiej, zaś scena ślubnego obżarstwa zadowolilaby każdego antysemitycznego propagandzistę.

Przełom lat 60. i 70. to czas, gdy istotnie zmienia się stosunek Ameryki i Amerykanów do Izraela i Holocaustu. Wojna sześciodniowa w 1967 r. i wojna Jom Kipur w 1973 r. zagroziły istnieniu państwa żydowskiego, podczas gdy spoistość diaspory żydowskiej została znacznie osłabiona wskutek niemal całkowitego braku antysemityzmu w Stanach Zjednoczonych. Konieczne było znalezienie symbolu o niepodważalnej wartości moralnej, który zmobilizowałby opinię publiczną do jednoznacznego opowiedzenia się po stronie Izraela. Paradoksalnie, dostarczył go

proces Eichmanna, w wyniku którego w obiegu naukowym i popularnym pojawiły się terminy Ostateczne Rozwiązanie i Holocaust.

Akcentowały one rozróżnienie ofiar żydowskich od wszelkich innych. To wówczas zagłada Żydów europejskich, jedno z wydarzeń epoki faszyzmu, przemieniła się w „święty mit”, określane przez Elie Wiesela mianem zjawiska nie do zrozumienia i nie do wyjaśnienia, ostateczny symbol tożsamości i prześladowań Żydów. Akcentowanie unikatowego charakteru Holocaustu pomogło zarazem odbudować poczucie odrębności żydowskiej osłabione w tolerancyjnym społeczeństwie amerykańskim.

Tematyka ta – choć z dystansu i bez odwoływania się bezpośrednio do Zagłady – po raz pierwszy weszła do kina amerykańskiego w filmie *Kuglarz* (*The Juggler*, 1953, reż. Edward Dmytryk). Ukazywał on narodziny Izraela jako kraju, który umożliwi wyleczenie głębokich ran emocjonalnych pozostawionych przez Holocaust. Że tak się nie stało, okazało się dopiero później, gdy młodzi, urodzeni już w Izraelu Żydzi zaczęli atakować ocalańców za poddawanie się bez walki i określać ich pogardliwym mianem „mydła”.

W 1965 r. na ekrany wszedł *Lombardzista* Sidneya Lumeta, uważany za klasyka amerykańskiego kina poświęconego problematyce żydowskiej w kontekście Holocaustu; także w tym filmie ukazano autentyczne sceny obozowe, choć trwały one łącznie tylko cztery minuty. Tytułowy bohater Sol Nazerman przeżył, ale nie może uwolnić się od tego, co widział i czego doznał, nawet jeśli lombard jest rzeczywiście *miejszem pokuty i odkupienia*, jak uważa jeden z krytyków powieści *Lombardzista* Edwarda Lewisa Wallanta, stanowiącej pierwowzór filmu⁴⁶. Sol jest ofiarą, która straciła możliwość odczuwania czegokolwiek, jest martwy duchem, słaby i bezbronny. Nie umie zapomnieć ani wybaczyć przeszłości, nie ma przyszłości, nie żyje, lecz wegetuje. Dopiero, gdy zafascynowany nim młody Portorykańczyk ratuje mu życie (choć Solowi na tym nie zależy), lombardzista na chwilę odzyskuje umiejętność odczuwania empatii. Ale wywołuje ją ból i cierpienie, których już wcześniej doznał w nadmiarze.

Specyficznym elementem tradycji kina żydowskiego w Ameryce od lat 60. są filmy Woody’ego Allena, których omówienie w oczywisty sposób przekracza ramy tego przeglądu. Można jedynie zauważyć, że do nich wszystkich można w pełni odnieść zaproponowaną przez Saula Bellowa cechę literatury żydowskiej, w której *przedziwnie splatają się ze sobą śmiech i trwoga*⁴⁷. Jednym z ich powtarzalnych elementów, szczególnie widocznym w najwybitniejszym bodaj dziele Allena, *Annie Hall* (1977), jest nowojorski intelektualista żydowski. Może być irytujący, ale jakże daleko sytuuje się od zagubionego imigranta wschodnioeuropejskiego z początku XX w., a nawet od przybysza z połowy stulecia obciążonego bagażem przeżytej w Europie tragedii. Jego problemem nie jest brak akceptacji społecznej, lecz kwestie egzystencjalne, szczególnie jeśli reprezentuje postać „żydowskiego Żyda”, czyli jest samoświadomy, paranoiczny, moralny, wrażliwy i zajmuje pozycję defensywną⁴⁸.

Lata 70. przyniosły całą falę filmów poświęconych kwestii żydowskiej, a przynajmniej ukazujących żydowskich bohaterów. Coraz częściej też pojawiał się motyw „mieszanych związków” stanowiących wyraz buntu przeciwko zakazującej ich tradycji żydowskiej. Ale tworzenie takich par nie było już oznaką upadku, lecz wyzwolenia.

Sytuacja taka najwyraźniej występuje w *Kompleksie Portnoya* (1972, reż. Ernest

Lehman), opartym na bestsellerowej, skandalizującej powieści Philipa Rotha. Aleksander Portnoy potrzebuje związku z siksą, by wyzwolić się spod kontroli zaborczo kochającej go matki. Ale nawet zdobycie atrakcyjnej Małpy, jak nazywają ją rówieśnicy, nie sprawi, że wyzwoli się od samego siebie, swych kompleksów i użalania się nad sobą. Pod tym względem Portnoy jest nadal „żydowskim Żydem”, choć bardzo się stara zostać „Żydem nieżydowskim”. Krytycy nie byli jednak zachwyceni poziomem adaptacji tekstu literackiego, a wielu widzów uznało film za wręcz antysemitki, i to znacznie bardziej niż wcześniejszy *Goodbye, Columbus*.

Portnoy uznaje dziewczyny żydowskie za niewarte zainteresowania. Niektóre z nich przeistaczają się jednak z czasem w „amerykańskie księżniczki żydowskie”. Szczególnie wyraźnie było to widać w filmie *Tacy byliśmy* (1973) Sidneya Pollacka, historii zblazowanego, przystojnego i oportunistycznego WASP-a Hubbella Gardinera, granego przez Roberta Redforda, i zaangażowanej we wszelkie możliwe kwestie społeczne Żydówki Katie Morosky, granej przez Barbrę Streisand.

Film rozgrywa się w trzech płaszczyznach czasowych: 1937 r., gdy Katie i Hubbell chodzą na te same zajęcia na uniwersytecie, a Katie zadurza się w Hubbellu; lat 40. i 50., kiedy rozgrywa się zasadnicza część akcji, a Katie i Hubbell są małżeństwem, i krótkiego epizodu z lat 70., gdy Katie, zamężna po raz drugi i wychowująca córkę Hubbella, spotyka go przypadkowo na ulicy i dzieli z nim chwilę nostalgii. Ich związek był spowodowany ciekawością, jak wygląda życie „po drugiej stronie” i w tym sensie, jak ujął to Paul Cowan, film stanowi *realizację żydowskiego snu o Ameryce i protestanckiego wyobrażenia o Żydach*⁴⁹. Nie ma w tym antysemityzmu ani filosemityzmu, jest natomiast motywowana pożądaniem fascynacja innością. W swej bajce z Hollywood Pollack pokazuje, że wprawdzie kwestia odrębności żydowskiej nie ma znaczenia w Ameryce, ale różne tradycje różnie kształtują ludzi, którzy nie są później w stanie dostosować się do „innego”.

O zmianie nastawienia do ukazywania kwestii żydowskiej świadczą losy musicalu *Kabaret*. Był on oparty na tekście Christophera Isherwooda *Goodbye to Berlin*, zaadaptowanym na scenę w Wielkiej Brytanii jako *I Am a Camera*, a następnie sfilmowanym. Gdy jednak w 1966 r. na Broadwayu wystawiono wersję amerykańską, zatytułowaną już *Kabaret*, zabrakło w niej wątku romansu młodej Żydówki Natalii Landauer i ukrywającego swe żydowskie pochodzenie łowcy posagów Fritza. Dopiero film z 1972 r. (reż. Bob Fosse) przywrócił ten element fabuły, dzięki czemu miliony widzów niekoniecznie zainteresowanych Holocaustem mogło choć w zarysie zapoznać się z sytuacją Żydów w hitlerowskich Niemczech.

Z kolei rzeczywistość żydowskiego życia pod rządami cara ukazywał niezwykle popularny musical (1964) i film (1971) *Skrzypek na dachu* nakręcony przez Normana Jewisona (*nota bene*, mimo swego nazwiska nie jest on Żydem, lecz protestantem). To nostalgiczna opowieść o wyidealizowanym życiu w sztetlu, która za sprawą świetnych piosenek trafiła i do widzów obojętnych wobec kultury żydowskiej. Tewje Mleczarz usiłuje bronić tradycji i wielokrotnie ponosi porażkę, ale widz uświadamia sobie, że porzucanie dziedzictwa może pociągać za sobą poważne konsekwencje.

Choć lata 70. to czas, gdy Żydzi nie byli już uznawani w Ameryce za „obcych”, właśnie wtedy powstał budzący ogromne kontrowersje film *Jesus Christ Superstar* Normana Jewisona (1973), oparty na najbardziej chyba znanej operze rockowej, wystawionej na Broadwayu w 1971 r. Wprawdzie reżyser jest Kanadyjczykiem, a film wyprodukowali Brytyjczycy, niemniej wpłynął on znacząco na bieg amery-

kańskiej debaty nad obrazem Żyda w kulturze współczesnej. Z zaskoczeniem przyjęto szczególnie sposób ukazania Żydów jako społeczności w całości odpowiedzialnej za śmierć Chrystusa. W filmie, jak w dawnych przedstawieniach pasyjnych, nie ma inaczej myślących Żydów: wszyscy domagają się od Piłata wyroku skazującego, wszyscy wyszydzają Jezusa i cieszą się z jego śmierci. Chrystus jest przy tym długowłosym blondynem ubranym w białą togę, kobiety żydowskie w świątyni noszą futra z norek, a Judasza gra Murzyn – i nie jest łatwo zrozumieć, co Jewison chciał wyrazić przez swój zaskakujący film.

Na uwagę zasługuje też *Ulica Hester* (*Hester Street*, 1975, reż. Joan Micklin Silver). Akcja tego filmu jest dość sztampowa, ale jego wartość polega na niemal dokumentalnym ukazaniu, jak żyli, mieszkali i pracowali w Nowym Jorku z końca XIX w. przybysze żydowscy z Europy Wschodniej. Tytułowa Hester Street, niewiarygodnie zatłoczona i hałaśliwa, stanowiła centrum ówczesnej dzielnicy czynszówek żydowskich i akcja niemal w ogóle poza nią nie wychodzi. Przybyła właśnie do Ameryki Gitl zastanawia się nawet, czy w Ameryce mieszkają też nie-Żydzi, bo nigdy żadnego nie widziała.

Gitl odmawia porzucenia tradycji, odsłonięcia włosów czy założenia „amerykańskich” strojów, wskutek czego jej dłużej przebywający w Ameryce mąż Jack (dawniej Yekl) odtrąca ją i wybiera wyzwoloną pod każdym względem Mamie. Proponuje Gitl rozwód, na co ta zgadza się w symbolicznym akcie rozdzielenia tradycji od nowoczesności, zyskując przy tym bardzo korzystną ugodę finansową. Gitl szybko też decyduje się na małżeństwo z pobożnym Bernsteinem, ale częściowo poczuła się już Amerykanką i w jednej z ostatnich scen żąda, by jej syna nazywać Joey, a nie Yossele.

W 1988 r. ta sama reżyserka nakręciła dziejącą się współcześnie swoistą kontynuację *Ulicy Hester* zatytułowaną *Crossing Delancey* (*Zmień kapelusze*). Delancey Street to również jedna z głównych ulic nowojorskiej dzielnicy żydowskiej. Bohaterka filmu, Izzy, chce wyrwać się z tego otoczenia, ale zarazem czuje się związana z nim rodzinnie i uczuciowo. Jest zafascynowana gojowskim środowiskiem literackim, ale w pewnym momencie zdaje sobie sprawę, że jest tam wykorzystywana, co nigdy nie spotyka jej wśród Żydów. Na pytanie, czy Żydzi powinni się asymilować, Silver ponownie udziela odpowiedzi negatywnej. Nie są już prześladowani, ale mają swoją kulturę, nawet jeśli niektóre jej elementy mogą razić czy śmieszyć. Akceptacja żydowskiego dziedzictwa nie musi jednak wykluczać amerykanizacji, o ile wiąże się przez z autentyczną, obustronną tolerancją.

Lata 60. i 70. to także czas, gdy postaci Żydów pojawiają się w filmach, które tradycyjnie pomijały tę grupę. Dotyczyło to na przykład filmów gangsterskich. Swego czasu Żydzi nader aktywnie uczestniczyli w tworzeniu struktur mafijnych, choć *amerykański establishment żydowski – ligi obrony Żydów, naukowcy, towarzystwa historyczne – systematycznie zaprzeczał, by cokolwiek wiedział o tym ważnym aspekcie żydowskiej historii*⁵⁰. Pierwszym filmem ukazującym tę kwestię był pochodzący z 1961 r. *King of the Roaring Twenties* (reż. Joseph M. Newman), fabularyzowana biografia słynnego gangstera Arnolda Rothsteina, pomijająca zresztą najbardziej brutalne epizody z jego życia. W późniejszych latach problematyka ta pojawiła się m. in. w *Długim pożegnaniu* z 1973 r. (*The Long Goodbye*, reż. Robert Altman) z odrażającą postacią Marty’ego Augustine’a, biograficznym *Lepke* (1975, reż. Menahem Golan) o Lousie „Lepkiem” Buchalterze, w kultowym *Ojcu chrzest-*



Ulica Hester, reż. Joan Micklin Silver (1975)

nym II z 1974 r. (reż. Francis Ford Copola), gdzie pojawia się Hyman Roth, wzorowany na wszechpotężnym Meyerze Lanskim, czy wreszcie w filmie *Bugsy* (1991, reż. Barry Levinson) traktującym o początkach Las Vegas.

Jeszcze bardziej zaskakującym gatunkiem, jeśli chodzi o obecność Żydów, były westerny, czego wczesnym przejawem była szalona komedia *Plonące siodła* Mela Brooksa z 1974 r. Natomiast *Frisco Kid* (1979, reż. Robert Aldrich) z Gene Wilderem i Harrisonem Fordem nie odżegnuje się od komediowych efektów zderzenia tradycji żydowskiej z rzeczywistością Dzikiego Zachodu, ale ma też do przekazania znacznie więcej. Dzieje się tak przede wszystkim w kontekście ratowania Tory przez młodego rabina Avrama Belinskiego i w rezultacie pozostawieniu samemu sobie towarzysza podróży. Gdy Avram uświadamia sobie swój czyn, zaczyna wątpić w sens poświęcania się przedmiotom kultu, w automatyczną przewagę elementów ortodoksji religijnej nad wartościami Nowego Świata. Nie znaczy to jednak, by tym ostatnim automatycznie przypisywać pierwszeństwo i Avram skutecznie tworzy na swoje potrzeby amalgamat obu systemów. Tym zaś, którzy poczuli się urażeni sposobem przedstawienia w westernach Żydów, jeden ze scenarzystów odpowiedział: *Tatuśku, wyluzuj. Mamy nowe stulecie*⁵¹.

Natomiast Holocaust znalazł najpełniejszy wyraz w kinematografii amerykańskiej lat 70. w czteroodcinkowym, trwającym łącznie dziewięć i pół godziny miniseriale *Holocaust* wyemitowanym przez telewizję NBC w 1978 r. Mimo stonowanej z oczywistych względów reklamy obejrzało go łącznie ponad 120 mln widzów, czyli mniej więcej co drugi Amerykanin⁵². Tak wielki sukces był możliwy tylko za cenę swoistej „amerykanizacji” Holocaustu, czego najwidoczniejszym przejawem było przełożenie tragedii narodu na losy pojedynczej rodziny Weissów.

Niemniej właśnie dzięki takiemu pomysłowi abstrakcja, jaką stanowi śmierć sześciu milionów ludzi, przełożyła się na konkret, a Holocaust zaczął funkcjonować w Ameryce jako paradygmat historii Europy. Zabieg ten zresztą został wyraźnie zasugerowany przez wielki sukces serialu *Korzenie* (1977), w którym przez losy jednej rodziny ukazano istotę niewolnictwa.

Holocaust wywołał szeroką dyskusję, w której zwracano uwagę na błędy faktograficzne, jak choćby w scenie, gdy więźniom Auschwitz zezwala się na zachowanie pamiątek osobistych, a tak wybitna postać jak Elie Wiesel zarzucił serialowi trywializację Ostatecznego Rozwiązania. Ale trudno nie zgodzić się z poglądem T. Fabre'a, że „*Holocaust*” w *żadnej mierze nie uwłacza pamięci ofiar hitleryzmu. Wręcz przeciwnie, oddaje im cześć dzięki temu, że trafia do serc i sumień Amerykanów*⁵³. Także słynny reżyser teatralny Joseph Papp nie miał wątpliwości, że *nikt, z wyjątkiem zdeklarowanych faszystów, nie mógł po tym filmie nie odczuwać sympatii dla Żydów i nienawiści do hitlerowców*⁵⁴. Można mieć zastrzeżenia do warstwy faktograficznej czy estetycznej serialu, ale nie sposób zaprzeczyć, że miał on ogromne znaczenie dla uświadomienia Amerykanom, i nie tylko im, ogromu tragedii Żydów europejskich.

Po części za sprawą przypomnienia tematyki żydowskiej przez *Holocaust* lata 80. przyniosły wiele ważnych filmów z tego zakresu. Szczególnie dużą popularność zdobył *Wybór Zofii* (1982, reż. Alan J. Pakula) oparty na powieści Williama Styrona. Jego główne postaci to poza narratorem schizofreniczny Żyd Nathan Landau, który nie doświadczył Zagłady osobiście, ale nie może przestać o niej myśleć, i pochodząca z antysemitki rodziny polskiej tytułowa Zofia Zawistowska, która przeszła przez Auschwitz. Nie potrafi uwolnić się od poczucia winy ani za śmierć swej córki, choć nie mogła jej zapobiec, ani za poglądy swego ojca. Natan wykorzystuje jej słabość i wymusza na Zofii związek sadomasochistyczny, ale im bardziej oboje w niego się angażują, tym wyraźniejsze staje się odwrócenie ról: to Żyd jest prześladowcą, a ofiarą – gojka. Ostatecznie oboje popełniają sprowokowane przez Nathana samobójstwo, co jednak trudno uznać za głos na temat losu Żydów i Holocaustu.

Inaczej do kwestii żydowskiej podszedł Paul Mazursky w tragikomedii *Wrogonie* (1989), opartej na prozie Isaaca Bashevisa Singera. Jej bohater Herman Broder przeżył Holocaust, a w Ameryce wiąże się z trzema kobietami: polską chłopką Jadwigą, która ocaliła mu życie, ale jest prostą analfabatką; Maszą, która przeżyła obóz i jest najbardziej atrakcyjna erotycznie dla Hermana; Tamarą, przedwojenną żoną Hermana, która ocalała ze stosu trupów, a następnie z zesłania na Syberię, i jest jedyną dojrzałą emocjonalnie i intelektualnie postacią filmu.

Perypetie sercowe Hermana niespecjalnie absorbują widza, a liczne elementy humorystyczne śmieszają w umiarkowanej mierze. Istotne jest natomiast zaprezentowanie losów żydowskich „w pigułce”, nawet jeśli przeżycia wojenne kobiet Hermana mają niewielki związek z jego dylematami – poza wątkiem Jadwigi, która wypomina mu, że jest jej winien wdzięczność. Być może zresztą *Wrogów* należy potraktować jako znak czasu: Holocaust stał się protezą, a nie sensem egzystencji nawet dla ocalańców.

O ile znaczna większość europejskich Żydów po przybyciu do Stanów Zjednoczonych dążyła do asymilacji, to tzw. religijni Żydzi, chasydzi, po dziś dzień utrzymują swą odrębność, ściśle przestrzegają sztywnych reguł życia codziennego i żyją w społecznościach zamkniętych dla obcych. Każda taka grupa, nie tylko ży-

dowska, wzbudza ciekawość, by wspomnieć choćby *Świadka* Petera Weira (1985) rozgrywającego się wśród amerykańskich amiszów. Nie inaczej rzecz ma się ze światem chasydów ukazany w poważny i interesujący sposób w filmie *The Chosen* (*Wybraniec*, 1981) Jeremy'ego Kagana, opartym na powieści kanadyjskiego autora Chaima Potoka.

Próbą znacznie gorszej jakości był natomiast *Obcy wśród nas* Sidneya Lumeta (1992). Film dzieje się w niezwykle fascynującym i szczególnie hermetycznym środowisku chasydzkich handlarzy diamentów z Nowego Jorku. Zostało ono jednak potraktowane z subtelną godną Disneylandu, do czego walenie przyczynia się nonsensowny motyw romansowy. W rezultacie filmu Lumeta nie można traktować serio jako próby przybliżenia widzom trudnej i fascynującej kultury.

W latach 90. nowy impuls dysputom o Zagładzie nadała *Lista Schindlera* Stevena Spielberga (1993). To z pewnością najszerzej znany spośród około 150 powstałych dotąd na świecie filmów dotyczących rozmaitych aspektów Holocaustu (z czego około 60 nakręcono w USA). Dla wielu osób stał się on podstawowym źródłem wiedzy o Zagładzie, rodzajem usankcjonowanej wersji historii, choć dotyczy nie milionów, które zginęły, lecz setek, które uratowano. Chwalono go jako *przejmująco sugestywny obraz ludzkiego serca, ludzkości w jej najbardziej zdeprawowanej i najszlachetniejszej postaci* i krytykowano jako *komiks, w którym aryjski superbohater przechytrza siły zła, podczas gdy stereotypowo ukazani Żydzi służą jako koloryt lokalny*⁵⁵.

Najbliższa prawdy wydaje się jednak opinia Johna Grossa, według którego „*Lista Schindlera*” *tworzy możliwie najprawdziwszy obraz obszarów, do których nigdy nie sięgnie żaden przekaz dokumentalny*⁵⁶. Osiąga to nie drastycznym dokumentowaniem zbrodni, lecz przez sięgnięcie, by użyć sformułowania dziewiętnastowiecznego pisarza amerykańskiego Nathaniela Hawthorne'a, do „prawdy ludzkiego serca”. Zachowanie zwykłego niemieckiego przedsiębiorcy stanowiło przejaw dobra tak niespodziewanego, że zafascynowało miliony widzów niekoniernie zainteresowanych losem Żydów.

Za istotny głos na temat sytuacji Żydów w Ameryce należy też uznać rozpoczętą w 1982 r. tetralogię Barry'ego Levinsona, której dwie późne części, *Avalon* (1990) i *Smak wolności* (*Liberty Heights*, 1999) rozgrywają się w środowisku imigrantów żydowskich⁵⁷. Sam reżyser wielokrotnie jednak podkreślał, że jego intencją nie było pokazanie wyłącznie losów tej grupy etnicznej, starał się natomiast stworzyć uniwersalną opowieść o imigrantach. Wbrew jednak jego intencjom filmy odbierano jako opowieść quasi-dokumentalną. Jak pisał na przykład Michael Kassel, „*Avalon*” *charakteryzuje się niezwykle dokładnością historyczną, która pozwala widzom i badaczom kultury popularnej traktować ukazaną w nim rodzinę jak prawdziwy byt*⁵⁸.

Avalon to amerykańska wersja sztetla, w którym rodziny żydowskich przybyszów zamieszkały obok siebie i wspomagały się wzajemnie w okresie poimigracyjnym, gdy z trudem próbowano zrozumieć nową rzeczywistość i przystosować się do niej. W filmie ani razu nie pada słowo „Żyd” ani „żydowski”, ale ukazana w nim rodzina żyje w świecie, w którym inne grupy etniczne w ogóle się nie pojawiają. Niemniej, jak pisze Lawrence Epstein, „*Avalon*” *to dobry film (...) ale nie dobry film żydowski, gdyż sugeruje, że Żydzi amerykańscy powinni porzucić swoją żydowską pamięć i żydowskie obyczaje*⁵⁹.

O ile bohaterowie *Avalonu* nie wychodzą poza swój jednorodny sztetl, to w *Liberty Heights* Levinson pokazał Żydów, którzy starają się nawiązać relacje z „innymi”, *the other kind*, jak w filmie nazywa się nie-Żydów: z czarną koleżanką z klasy, czarnym przestępcą, nieżydowskimi rówieśnikami. W kluczowej scenie filmu młodzi chłopcy żydowscy obserwują rozneglizowane dziewczyny opalające się w klubie, na którego ogrodzeniu wisi napis „Żydom, psom i kolorowym wstęp wzbroniony”, co nie jest wymysłem Levinsona, lecz sceną z rzeczywistości Ameryki lat 50. XX w. Pod koniec filmu chłopcy zrywają tablicę i wchodzą na basen demonstracyjnie okazując swoją żydowskość, czym przez moment budzą sensację, ale szybko przestają kogokolwiek interesować. Ameryka połowy wieku zmieniała się i pokonywała swoje uprzedzenia, choć oczywiście proces ten był znacznie bardziej skomplikowany niż zerwanie tablicy z ogrodzenia.

Inny aspekt relacji Żyd – goj w kontekście nowej społeczności amerykańskiej ukazują film Henry Beana *Fanatyk* z 2001 r.⁶⁰ Jego bohater Daniel Balint jest Żydem nienawidzącym Żydów za ich bierność wobec hitlerowskich morderców⁶¹ i realizującym to uczucie przez wstąpienie do amerykańskiej organizacji faszystowskiej, w której oczywiście ukrywa swoje pochodzenie⁶².

Film trudno uznać za szczególnie udany, podobnie zresztą jak i *Opór* Edwarda Zwicka z 2008 r., stanowiący artystyczną transpozycję autentycznych wydarzeń, a zarazem pośrednią odpowiedź na tezę *Fanatyka*. To historia braci Bielskich z Białorusi, którzy odpłacali Niemcom śmiercią za śmierć i zakładali w puszczy kolejne osady pozwalające uciekinierom z getta i innym Żydom przeżyć okupację. Film razi pewnymi uproszczeniami i „westernową” poetyką, ale niewątpliwie stanowi ważki głos w dyskusji na temat bierności Żydów w czasach Holocaustu. Skoro bowiem tytułowy opór możliwy był w jednym miejscu, to dlaczego nie w innych? Trudno orzec, czy taki właśnie był zamysł Zwicka, czy też pragnął on jedynie uhonorować bohaterów, ale bez względu na intencje reżysera, jego film pobudza do stawiania takich pytań.

Nieporównanie dalej w konwencji westernu idzie film Quentina Tarantino *Bękart wojny* (2009)⁶³, co zresztą sam reżyser przewrotnie tłumaczył faktem, że sam jest ćwierć krwi Indianinem⁶⁴. I dodawał: *Filmy o Holocauście zawsze ukazywały Żydów jako ofiary. Ja chcę zobaczyć coś innego, Niemców przerażonych Żydami*. I Żydzi Tarantino, dowodzeni przez nieżydowskiego watażkę „Apacza Aldo”, biją Niemców, skalpują ich i wycinają im na czole swastyki. Jak wyraził to jeden z występujących w filmie aktorów, Eli Roth, *bicie Niemców to jak orgazm, jak głębokie zaspokojenie erotyczne*. A producent filmu Lawrence Bender mówił reżyserowi: *Jako członek plemienia żydowskiego chcę ci, skurczysynu, podziękować, bo ten film jest jak żydowski sen erotyczny*⁶⁵. Nic dziwnego, że film Tarantino kategoryzuje się często jako „koszerną pornografię”. Nie wszyscy jednak podzielali te zachwyty, a wielu oskarżało wręcz Tarantino o antysemityzm⁶⁶, ale trudno takie zarzuty traktować poważnie, choć oczywiście poetyka tego reżysera nie wszystkich przekonuje.

Niejako na marginesie dysput nad kwestiami zasadniczymi na ekranach pojawił się w 2005 r. interesujący film *Wszystko jest iluminacją* (*Everything Is Illuminated*, 2005, reż. Lew Schroeiber). Podróż młodego amerykańskiego Żyda w poszukiwaniu rodzinnej wsi jego babki prowadzi go do nieistniejącej już wsi Trachimbrod (Zofiówka) na Ukrainie. O wartości filmu stanowi przede wszystkim umiejętne

połączenie grozy i humoru, stanowiących podstawowe wyróżniki odpowiednio czasu II wojny światowej i dzisiejszej Ukrainy.

Natomiast obowiązująca we współczesnej Ameryce koncepcja multikulturalizmu, nakazująca bezwzględne poszanowanie wrażliwości mniejszości etnicznych, znalazła paradoksalną kulminację w filmie *Piętno* Roberta Bentona (2003), kolejnym filmie opartym na prozie Philipa Rotha. Jego bohaterem jest Coleman Silk, profesor filologii klasycznej, który zostaje bezpodstawnie oskarżony przez czarną studentkę o rasizm. Traci pracę, a jego żona doznaje śmiertelnego zawału serca. Wiele lat później on sam ginie w wypadku, nigdy nie wyjawiając swojej tajemnicy: całe życie prezentował się jako Żyd, podczas gdy w rzeczywistości jego rodzice byli czarni. Gdyby to wyjawiał, oskarżenie o rasizm straciłoby rację bytu, ale Silk nie był w stanie tego uczynić, gdyż bycie Żydem stało się w końcu XX w. mniej „wstydlive” od bycia Murzynem.

Za swoistą kodę procesu przeobrażeń obrazu Żyda w filmie amerykańskim można natomiast uznać film braci Coen *Poważny człowiek* (2009), stanowiący wielowarstwową opowieść o żydowskiej tożsamości i znaczeniu religii. W otwierającej film sekwencji z przełomu XIX i XX w. Żyd z galicyjskiej wioski uzyskuje w potrzebie pomoc od niejakiego Treitla Groszkowera. Zdaniem jednak Dory, żony owego Żyda, Treitle nie żyje, a napotkany mężczyzna to dybuk, czyli duch, który zawładnął ciałem nieboszczyka. Na poparcie swej racji Dora wbija Treitlowi-dybukowi szpikulec w serce, ten zaś wstaje i odchodzi – ale krwawi przy tym, co sprawia, że pytanie o to, kim „naprawdę” jest, pozostaje nierozstrzygnięte.

Właściwa akcja filmu rozgrywa się prawie sto lat później w Minnesocie. Niejaki Larry Gopnik pozostaje w stanie zawieszenia, oczekując na decyzję o ewentualnym zatrudnieniu na stanowisku profesora fizyki. Jego syn Danny ma niebawem przejść bar micwę, czyli znajduje się między dzieciństwem a dorosłością, żona natomiast deklaruje chęć odejścia do innego, który jednak ginie, wskutek czego jest ona i nie jest żoną Larry’ego. W trakcie wykładu Larry wyjaśnia studentom eksperyment z kotem Schrödingera, który przebywając w zamkniętym pudle, jest równocześnie żywy i martwy, oraz zasadę nieoznaczoności Heisenberga. A gdy Danny staje przed obliczem rabina, na ścianie widać portret Groszkowera-dybuka.

Końcowe kadry filmu ukazują Larry’ego w drodze do lekarza, który być może zakomunikuje mu śmiertelną diagnozę, i Danny’ego bawiącego się z innymi uczniami na dziedzińcu szkoły, do której zbliża się trąba powietrzna. Taki wszechobecny stan zawieszenia to metafora niemal wszystkich amerykańskich filmów o tematyce żydowskiej, których bohaterowie są być może Amerykanami, a być może Żydami. Podobnie jak w przypadku kota Schrödingera odpowiedź może przynieść tylko zniszczenie układu, w którym funkcjonuje obiekt. To zaś stanowi propozycję nazbyt już drastyczną, choć *Poważny człowiek* na wszelki wypadek kończy się deklaracją, że: *W trakcie kręcenia tego filmu żaden Żyd nie doznał krzywdy.*

Istotą dzieła braci Coen jest ukazanie ambiwalentnego statusu współczesnych Żydów amerykańskich, do której to grupy sami się oczywiście zaliczają. Nie są prześladowani ani sekowani, ale nie rozplynęli się też w kulturze amerykańskiej. Mało kto zastanawia się nad pochodzeniem Martina Scorsese, George’a Lucasa czy Francisa Forda Coppoli natomiast Steven Spielberg, bracia Coen czy Woody

Allen są nieodmiennie określani mianem reżyserów „żydowskiego pochodzenia”. Ten stan zawieszenia między akceptacją a przezroczystością stanowi o naturze funkcjonowania żydowskiej mniejszości etnicznej w Stanach Zjednoczonych, a także filmów ją ukazujących.

* * *

Ewa Kosowska zauważyła, że *literaturę można postrzegać(...) jako rezerwuar informacji o dorobku danego społeczeństwa*⁶⁷ i dodawała w innym miejscu, że *tekst literacki zawsze celowo lub przypadkowo ilustruje jakieś ważne kulturowo zjawisko, a przede wszystkim rekonstruuje kontekst, w jakim to zjawisko funkcjonuje*⁶⁸. Także Jerzy Stefan Ossowski jest zdania, że *opis literacki staje się(...) jedną z form dokumentacji... reakcji społecznych na określone sytuacje egzystencjalne*⁶⁹. Tezy te można z tym większym przekonaniem odnieść do filmu, który jest stosunkowo niedrogim medium komunikacyjnym i artystycznym, a w porównaniu z literaturą jest przeznaczony dla znacznie szerszego spektrum odbiorców i do niego trafia.

Pojawienie się w Ameryce odrębnej kulturowo mniejszości żydowskiej zbiegło się w czasie z początkami sztuki filmowej w tym kraju. Dzięki temu film amerykański jest wyjątkowo cennym materiałem badawczym do śledzenia zmian zachodzących w podejściu społeczeństwa amerykańskiego do mniejszości żydowskiej: od alienacji, przez akulturację i asymilację do akceptacji, z wolna przekształcającej się w przezroczystość. Przedstawiona tu analiza miała na celu ukazanie, jak te zmiany przejawiały się w amerykańskim filmie. Miała też uświadomić, że zdarza się również sytuacja odwrotna, gdy wyjątkowo popularny i przekonujący film zmienia nastawienie większości do konkretnej kwestii społecznej: *możemy śmiało założyć, że filmy w znacznym stopniu wpływają na wierzenia, obrazy, opinie i być może nawet na wartości odbiorców*⁷⁰. W odniesieniu do kwestii żydowskiej w Ameryce stało się tak przynajmniej kilkakrotnie: po emisji serialu *Holocaust* i po sukcesach *Exodusu* i *Listy Schindlera*.

Postrzeżenie i traktowanie mniejszości żydowskiej przez dane społeczeństwo jest zawsze zagadnieniem wielowątkowym. W połączeniu z obejmującym całe stulecie zakresem czasowym przedstawionych analiz sprawia to, że tematyki tej nie sposób wyczerpać w ramach jednego artykułu. Niemniej postawiona na wstępie teza o zasadności traktowania filmu jako źródła wiedzy o pewnych aspektach wydarzeń, procesów, zjawisk i sytuacji historycznych znajduje pełne uzasadnienie w przedstawionym materiale.

ZBIGNIEW LEWICKI

¹ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, tłum. B. Michałek w: *Nowe źródło historii*, Filmo-
teka Narodowa, Warszawa 1995, s. 57.

² P. Griffin, *Film, Document, and the Historian*, „Film and History”, t. 2/2, 1972, s. 16.

³ P. C. Rollins, *Hollywood as Historian*, Univer-
sity Press of Kentucky, Lexington 1998, s. 250.

Zob. także P. Sorlin, *The Film in History*, Barnes
and Noble Books, Oxford Blackwell 1980.

⁴ M. Ferro, *Cinema as History*, tłum. N. Greene,
Wayne State University Press, Detroit 1988, s.
161.

⁵ R. A. Rosenstone, *History on Film/Film on
History*, Pearson Education, Harlow 2012, s. 6.

- ⁶ W. Hughes, *The Evaluation of Film as Evidence*, w: *The Historian and Film*, red. P. Smith, Cambridge University Press, Cambridge 1976, s. 70, 71.
- ⁷ L. C. Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*, Harcourt, Brace and Co., New York 1941, s. 360.
- ⁸ Cyt. za: L. Quart, A. Auster, *American Film and Society Since 1945*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2011, s. 4.
- ⁹ Podstawowe opracowania tematyki żydowskiej w filmie amerykańskim to: P. Erens, *The Jew in American Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984 oraz L. D. Friedman, *Jewish Image in American Film*, Citadel Press, Secaucus 1987; żadne z nich nie wykracza jednak poza filmy z wczesnych lat 80. XX w. Czynie to L. J. Epstein *American Jewish Film*, McFarland, Jefferson 2013, ale jest to opracowanie na znacznie niższym poziomie merytorycznym.
- ¹⁰ Zob. Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej: Era konsolidacji*, Scholar, Warszawa 2012, s. 626 - 627.
- ¹¹ I. Zangwill, *The Melting Pot*, akt I.
- ¹² <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=6538-8> (dostęp: 15.05.2015).
- ¹³ N. Glazer, D. P. Moynihan, *Beyond the Melting Pot*, MIT Press, Cambridge 1970, s. 288-289.
- ¹⁴ Zob. J. S. Gurock, *When Harlem Was Jewish*, Columbia University Press, New York 1979.
- ¹⁵ L. D. Friedman, dz. cyt., s. 15-17.
- ¹⁶ To tradycyjne tłumaczenie tytułu *Jazz Singer* („spiewak jazzowy”), odległe jednak od treści filmu.
- ¹⁷ Przedstawiona w filmie sytuacja w pewnej mierze była wzorowana na jego życiu, co ukazał późniejszy film *The Jolson Story* (1946), po którym nakręcono też znacznie gorszy sequel *Jolson Sings Again* (1949).
- ¹⁸ A. Huxley, *Complete Essays*, Ivan R. Dee, Chicago 2000, t. II s. 22.
- ¹⁹ Szczególnie negatywną rolę odegrał w tym procesie Henry Ford, skądinąd bohater Amerykanów jako wyjątkowo szczodry pracodawca. Zob. H. Ford, *Międzynarodowy Żyd*, tłum. A. Szottowa, Ostoja, Krzeszowice 2006.
- ²⁰ M. Meltzer, *Remember the Days; A Short History of the Jewish American*, Zenith Books, Garden City 1974, s. 88.
- ²¹ Zob. A. L. Woll, R. M. Miller : *Ethnic and Racial Images in American Film and Television*, Garland Publishing, New York 1987, s. 311.
- ²² Cyt. za: D. Robinson, *Chaplin, The Mirror of Opinion*, Martin Secker and Warburg, London 1984, s. 6.
- ²³ Ten fragment filmu został nawet włączony do niemieckiego filmu propagandowego z 1942 r. *Wieczny Żyd* (*Der ewige Jude*, 1940, reż. Fritz Hippler).
- ²⁴ Zob. np. B. Urwand, *Kolaboracja. Pakt Hollywoodu z Hitlerem*, tłum. R. Lisicki, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015; T. Doherty, *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, Columbia University Press, New York 2013.
- ²⁵ A. Miller, *Focus*, Penguin, New York 2001, s. v.
- ²⁶ Cyt. za: J. E. Doneson, *The Holocaust in American Film*, Syracuse University Press, Syracuse 2002, s. 44.
- ²⁷ G. J. Selznick, S. Steinberg, *The Tenacity of Prejudice*, Harper & Row, New York 1969, s. 63.
- ²⁸ Jest to nazwa wysokiego odznaczenia bojowego w armii USA.
- ²⁹ Cyt. za: P. Loukides, L. K. Fuller, *Beyond the Stars*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1996, t. 5 s. 133.
- ³⁰ Ostatecznie skróconą wersję filmu pokazano wąskiemu gronu odbiorców w połowie lat 80., a pełną, odrestaurowaną wersję na festiwalu w Berlinie w 2014 r. Więcej o całym zamierzeniu w: K. Gladstone, *Separate Intentions: Concentration Camp Documentaries in Defeated Germany in 1945-46 w: Holocaust and the Moving Picture*, red. T. Haggith, J. Newman, Wallflower Press, London 2005, s. 50-64. Por. też tekst André Singera *Antropologia, ludobójstwo i obrazowanie* publikowany w niniejszym tomie (dop. red.).
- ³¹ S. M. Lipset, Earl Raab, *The Politics of Unreason*, Harper & Row, New York 1973, s. 492.
- ³² W powieści *The Brick Foxhole* Richarda Brooksa, stanowiącej podstawę scenariusza, ofiara jest nie Żydem, lecz homoseksualistą.
- ³³ E. E. Cohen *Letter to the Movie-Makers: The Film Drama as a Social Force*, „Commentary” August 1947, <https://www.commentary-magazine.com/article/letter-to-the-movie-maker-the-film-drama-as-a-social-force/> (dostęp: 15.06.2015).
- ³⁴ L. E. Raths, Frank N. Trager, *Public Opinion and Crossfire*, „Journal of Educational Sociology” 1948, 21, s. 345-368, <http://www.gutenberg-e.org/langdon/pdfs/c7-4-trager-raths-article-public-opinion-and-cf-j-of-e.pdf> (dostęp: 20.05.2015); I. C. Rosen, *The Effect of the Motion Picture Gentleman's Agreement on Attitudes Toward Jews*, „Journal of Psychology” October 1948, s. 525-536, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00223980.1948.9917424?journalCode=vjrl20> (dostęp: 20.05.2015).
- ³⁵ P. Erens, dz. cyt., s. 179-180.
- ³⁶ Bardziej znany jest eksperyment innego dziennikarza, Johna Howarda Griffina, który

- w 1959 r. przejściowo zmienił kolor skóry i opisał swe doświadczenia w książce *Black as Me* (*Czarny jak ja*) sfilmowanej w 1964 r. przez Carla Lenera.
- ³⁷ Był on oparty na sztuce Anne Nichols, podobnie jak zachowany tylko częściowo film pod tym samym tytułem z 1928 r.
- ³⁸ Cyt. za: P. Erens, dz. cyt., s. 187.
- ³⁹ Działiała ona znacznie dłużej i wnikliwiej niż szerzej znana komisja senacka pod przewodnictwem Joe McCarthy'ego.
- ⁴⁰ Cyt. za: G. Horne, *Class Struggle in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 2001, s. 27.
- ⁴¹ Cyt. za: P. Erens, dz. cyt., s. 195.
- ⁴² H. Popkin, *The Vanishing Jew of Our Popular Culture*, „Commentary” July 1952, <https://www.commentarymagazine.com/article/the-vanishing-jew-of-our-popular-culture-the-little-man-who-is-no-longer-there/> (dostęp 31.05.2015).
- ⁴³ L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York 1960, s. 252.
- ⁴⁴ W rzeczywistości chodziło o proces Lehmana Katzenbergera, skazanego na śmierć za rzekome utrzymywanie stosunków intymnych z młodą Aryjką, czyli za zbrodnię „zhańbienia rasy”, *Rassenschande*.
- ⁴⁵ Obawa McGraw przed zbytnim utożsamieniem jej z jednym typem ról sprawiła, że grana przez nią bohaterka *Love Story* (1970) została Włoszką, a nie, jak w oryginalnym scenariuszu, Żydówką.
- ⁴⁶ J. Baumach, *The Landscapes of Nightmare*, Peter Owen, London 1965, s. 140.
- ⁴⁷ Zob. Z. Leader, *The Life of Saul Bellow*, Alfred A. Knopf, New York 2015, s. 135 przyp. 82.
- ⁴⁸ Zob. P. Erens, dz. cyt. s. 329.
- ⁴⁹ Cyt. za: E. A. Goldman, *American Jewish Story Through Cinema*, Austin, University of Texas Press 2013, s. 129.
- ⁵⁰ Kwestię tę omawia D. Singer w eseju *The Jewish Gangster: Crime as Unser Shik*, „Judaism” 23/1, Winter 1974, s. 71.
- ⁵¹ Cyt. za: Doneson, dz. cyt., s. 128.
- ⁵² W źle umiejscowionej trosce o tzw. widza rodzinnego telewizja wymogła usunięcie czterech sekund filmu ukazujących idące do gazu nagie kobiety.
- ⁵³ Cyt. za: Doneson, dz. cyt., s. 186.
- ⁵⁴ Cyt. za: tamże, s. 189.
- ⁵⁵ Cyt. za: C. J. S. Picart, David A. Frank, *Frames of Evil*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2006, s. 36.
- ⁵⁶ <http://www.nybooks.com/articles/archives/1994/feb/03/hollywood-and-the-holocaust/> (dostęp: 1.09.2015).
- ⁵⁷ Pierwsze dwie to *Diner* (1982), na poły autobiograficzny epizodyczny film, w którym żydowskie pochodzenie niektórych postaci nie odgrywa żadnej roli, i *Tin Men* (1987), błaha komedia pozbawiona jakichkolwiek elementów etnicznych.
- ⁵⁸ M. Kassel, *The American Jewish Immigrant Family in Film and History*, „Film and History” 1996, 26/1-4, s. 52.
- ⁵⁹ L. J. Epstein, dz. cyt., s. 113
- ⁶⁰ Oryginalny tytuł filmu to *The Believer*, „Wyznawca”, natomiast funkcjonujący tytuł polski jest bezpodstawnie wartościujący.
- ⁶¹ Ciekawa analiza zjawiska „antysemickich Żydów” zawarta jest w artykule J. Wojnickiej *Morbus judaicus po Auschwitz w: Gefilte Film II*, Austeria, Kraków 2009, s. 31-54.
- ⁶² Rzeczywisty pierwowzór tej postaci popełnił samobójstwo po ujawnieniu jego pochodzenia przez dziennikarza.
- ⁶³ Oryginalny tytuł filmu to *Inglourious Basterds*, z dwoma błędami pisowni, co wraz ze specyficznym krojem czcionki tytułu w czołówce wskazuje na brak wykształcenia postaci.
- ⁶⁴ Cyt. za: J. Goldberg, *Hollywood's Jewish Avenger*, „The Atlantic”, September 2009; <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/09/hollywoods-jewish-avenger/307619/> (dostęp: 14.09.2015)..
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ Na przykład według Trevora Lyncha, *to prawdopodobnie najbardziej antysemicki film kiedykolwiek wyprodukowany w Hollywood*; <https://www.toqonline.com/blog/inglourious-basterds/> (dostęp: 14.09.2015).
- ⁶⁷ E. Kosowska, *Kulturowa antropologia literatury. Wprowadzenie* w: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska i in., WUŚ, Katowice 2007, s. 18.
- ⁶⁸ E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, WUŚ, Katowice 2003, s. 39.
- ⁶⁹ J. S. Ossowski, *O antropologii literatury uwag kilka*, w: *Antropologia literatury*, dz. cyt. s.45.
- ⁷⁰ M. Small, *Some Problems for Historians*, „Film and History”, t. 2/1, 1972, s. 2.