

Kisantal Tamás:

Tükör által homályosan...

Az antiszemitizmus ábrázolása Arthur Miller *Focus* (1945) című regényében*

„Csakugyan, zsidónak látszottak, minden tekintetben.”

(Köves Gyuri – Kertész Imre: *Sorstalanság*)

Arthur Miller *Gyűjtőpont* (*Focus*, 1945) című regénye nem tartozik a szerző legismertebb művei közé. Dacára annak (vagy éppen amiatt), hogy az író egyetlen regényéről van szó, a mű recepciója nem túl nagy, magyarországi kritikai fogadtatástörténetéről pedig tulajdonképpen nem is beszélhetünk. Még maga Miller sem ír róla túl sokat önéletrajzi könyvében, a *Kanyargó időben*: néhányszor megemlíti ugyan, de különös módon sem a szöveg kontextusával, sem befogadásával nem igazán foglalkozik (és ami talán még furcsább: témájával is csupán érintőlegesen). A könyvet nem szokás Miller legfontosabb és legsikerültebb művei közé sorolni, és már megjelenésekor sem aratott osztatlan sikert. Már a korabeli kritika is amiatt marasztalta el a szerzőt, hogy a mű túlságosan „megcsinált”, szereplői csak afféle marionettfigurák, akik a történet és az általa hangsúlyozni kívánt etikai tartalom alá rendelődve nem képesek „élővé” válni (Poore). A későbbi, Millerrel foglalkozó tanulmányokban, monográfiákban jórészt csak említés szintjén marad a regény, gyakran inkább csak témáját érintik, s a szöveget egyfelől az antiszemitizmus jelenségét problematizáló fontos műként, másrészt, mint a későbbi, a kirekesztés, illetve hatalom és egyén viszonyát vizsgáló Miller-drámák előzményét nevezik meg (Mason 144; Centola 211). Miller egyik legismertebb monográfusa, Christopher Bigsby szerint a könyv egyszerre „emlékezetes és bosszantó”, méghozzá éppen a téma miatt: szerinte ugyanis a mű „politikai és társadalmi aspektusai olyan nyomást gyakoroltak a szöveg nyelvére, karaktereire és cselekményére, hogy a szerző mintha időnként más sürgető problémák oltárán áldozná fel az esztétikai jegyeket” (Bigsby, *Arthur Miller* 64).

A regény elszórt recepciójában gyakorta érvényesül hasonló nézet: a legtöbbször afféle „szárnypróbálgatásként” aposztrofált művet kritikusai elsősorban témája miatt tartják érdekesnek, akár mint az Amerikában is megfigyelhető antiszemitizmus elleni egyik első erőteljes irodalmi támadást (Bigsby, *Remembering* 178), vagy egyenesen mint az első olyan amerikai művet, amely a holokausztról szól, és a korabeli amerikai-zsidó írónemzedéknek az

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

Európában bekövetkezett szörnyűségekre adott kezdeti reakcióját közvetíti (Mesher 477–78). Ez utóbbi némiképp visszavetített értelmezésnek tűnik, hiszen 1945-ben az amerikai közösség egyrészt még csak nagyon szórványos ismeretekkel rendelkezett a holokausztról, másrészt pedig, ahogy több, a témával foglalkozó kultúrtörténész kimutatta, a szörnyű események amerikai recepciója ekkoriban még a győzelmi narratívának rendelődött alá, az USA-beli tényleges holokausztdiskurzus jórészt egy évtizeddel később indult, a populáris kultúrában leginkább Anne Frank naplójának amerikai publikálásával, majd a Broadway-, illetve a filmváltozat megjelenésével kezdődött (Mintz 17–20).

Kétségtelen, hogy a mai olvasót meglepheti Miller regénye, szokatlannak tűnhet az antiszemitizmus ennyire nyílt tematizálása, a jelenség hétköznapi megnyilvánulásainak bemutatása és kritikája. Tulajdonképpen a mű megjelenési éve maga is hozzájárulhat a hatásához: 1945-ben, azaz a második világháború legvégén könyvet publikálni arról, hogy az antiszemitizmus mennyire erőteljes, már-már zsigeri, a New York-i kis- és középpolgárság életét elemi módon átszövő jelenség, mai szemmel meglehetősen háborzongató, és némiképp kurióznak tűnhet. Miller későbbi szövegeiben többször és többféleképp is visszatér a zsidóság tapasztalata és az antiszemitizmus problémája: hol közvetlenül jelenik meg – például a világháborús témájú *Közjáték Vichyiben* (1965) vagy a kései, az amerikai zsidó identitást a náciizmus eseményeivel párhuzamba állító *Üvegcserepek* (1996) című drámákban, illetve *A fellépés* (2002) címet viselő kései novellában, hol pedig közvetettebben mutatkozik, mint az *Alku* (1968) zsidó bútorkereskedőjének figurájában. Talán e pusztas felsorolás is jól mutatja, hogy mindenképpen érdemes lenne a Miller-életművet a zsidóság, a zsidó identitás és a holokauszt témái felől (újra)olvasni. E tanulmány célja azonban ennél jóval szerényebb. Alapvetően csak a *Gyújtópont*ra koncentrálok, de kérdésfeltevésői talán egy efféle átfogóbb újraolvasás kezdeti irányait is jelezhetik. Lényegében két problémára szeretnék összpontosítani. Egyfelől a művet a korabeli kontextusba visszahelyezve azt kívánom megvizsgálni, hogy a háború befejezésének időszakában milyen tételt bírt egy, az antiszemitizmus témáját közvetlenül felvető regény megjelentetése, a könyv milyenek mutatja be a korabeli amerikai antiszemitizmust, illetve a jelenség működését, mélyebb okait. Másfelől, a szöveg közelebbi elemzésén keresztül azt a problémát szeretném alaposabban körüljárni, hogy a téma mennyire determinálja a formát, a recepció által emlegetett esztétikai, irodalmi hiányosságok ténylegesen relevánsak-e, s ha igen, mennyiben következnek a regény tárgyából. Magyarul: a kritika által sokszor kárhoztatott didaktikusság – vagy, ahogy egy hazai elemző fogalmaz: tézisregény jelleg (Bollobás 605) – milyen

viszonyban áll a téma erőteljes etikai-politikai tétjével, s a regény túl tudott-e lépni e tétzisszerűségein.

A kontextus vizsgálata során most nem annyira a Miller-életművön belüli témákkal való kapcsolódásokat keresem. Nem lenne nehéz ezeket kimutatni, akár a zsidó identitás korábban emlegetett más szövegei kapcsán, akár a hatalomnak való alávetettség, illetve a társadalmi visszasságok és szolidaritás kérdésköreinek folyamatos megjelenéseiben (az említetteken kívül például a *Pillantás a hídról* bevándorlótémájában vagy a *Salemi boszorkányok* történelmi allegóriájában). Sokkal inkább, némi történelmi kitéréssel, az antiszemitizmus korabeli jelenségét, illetve annak az irodalomban és a filmekben megjelenő kulturális reprezentációját szeretném röviden bemutatni.

Meglepőnek tűnhet, de tény: az antiszemitizmus az USA-ban az 1930-as, 1940-es években egyáltalán nem számított periférikusnak. Noha méreteiben és horderejében természetesen nem mérhető a korabeli európai viszonyokhoz, mindenesetre a társadalom sok szférájában megmutatkozó, erőteljes hatást kiváltó társadalmi jelenség volt, amely a gazdasági világválság és a második világháború idején tetőzött, 1945 után pedig nagyjából a következő két évtized során látványosan visszaszorult (Dinnerstein 150). Az 1930-as évek krízisének és részben az európai eseményeknek a hatására egyre erőteljesebben kibontakozó antiszemitizmus a háború elején, az USA belépése előtt összekapcsolódott az ország izolacionista törekvéseivel, pontosabban az Amerikát a háborútól távol tartani akaró, meglehetősen széles körben elterjedt nézet a zsidóellenesség táptalaját szolgált. Az amerikai antiszemitizmus történetét alaposan feltáró könyvében a történész Leonard Dinnerstein több olyan, az 1930-as évek végén, valamint az 1940-es évek elején született kérdőívet idéz, amelyek az idegenekkel szembeni attitűdöket vizsgálták, és szempontunkból meglehetősen meglehetősen megdöbbentő eredményeket mutattak. Például 1938-ban a megkérdezettek 36%-a vélekedett úgy, hogy a zsidóságnak túlságosan nagy hatalma van az országban, amely szám 1945-re 58%-ra ment fel. Egy másik, néhány évvel később született felmérés arra kérdezett rá, hogy melyik nemzet, vallási vagy faji csoport jelenti az amerikaiakra nézve a legkomolyabb fenyegetést. 1942 februárjában (azaz néhány hónappal a Peral Harbour-i támadást követően) a válaszadók többsége (mintegy 24%-a) természetesen a japánokat nevezte meg, míg 18%-uk a németekre voksolt, különös módon azonban 15% a zsidókat tekintette a legfenyegetőbb erőnek. Még furcsább az, hogy két és fél év múlva, 1944 júniusában (vagyis a normandiai partraszállás idején) már átfordult a helyzet: ezúttal a válaszadók 24%-a szerint a zsidóság a legfélelmetesebb, míg mindössze 9% tartotta a japánokat és 6% a németeket veszélyesnek. Más felmérések is széles körű zsidóellenességről tanúskodtak. Általában, ha a kérdés nem

külső fenyegető erőre vagy az országba beépült „titkos hatalomra”, hanem a konkrét, a mindennapi életet meghatározó vallásra vagy rasszra vonatkozott, akkor a „leggyűlöltebb” kategóriában a zsidóság mindig a második helyen szerepelt – erőteljesen lemaradva az afroamerikaiak mögött, de sokkal „előkelőbb” helyen, mint a többi vallás vagy nemzetiség (Dinnerstein 131–32).

Több neves közéleti szereplő is antiszemita nézeteket vallott ekkoriban, ki burkoltabban (mint például Walt Disney), ki pedig nyíltabban (mint Henry Ford vagy a korábban nemzeti hősként tisztelt Charles Lindberg). Manapság már nem a legismertebb, de szempontunkból talán a legfontosabb az a katolikus pap, Charles Coughlin volt, aki az 1930-as évek végén rádióadásában, később pedig rövidéletű, de annál nagyobb példányszámban megjelenő hetilapja, a *Social Justice* révén terjesztette uszító, antiszemita nézeteit. Maga Miller is megemlékezik Coughlin rádióműsorairól a *Kanyargó idő* című önéletrajzi művében. Egy helyütt az Amerika hadba lépését ellenző közvéleménnyel kapcsolatban említi a papot, aki „elmondta tízmillió, válság megnyomorította hallgatójának, hogy az elnök hazudik, zsidó bankárok és meglepő módon kommunisták befolyásolják, ugyanaz a banda, amelyik húsz évvel ezelőtt megszervezte az orosz forradalmat, és felesküdött rá, hogy 'Washingtonszkij'-ban is kirobbantja” (Miller, *Önéletrajz* 1. köt., 111). Bár Coughlint közéleti szereplései miatt folyamatosan támadták, és 1942-re be kellett szüntetnie ezeket – mivel egyházi feljebbvalói némi állami nyomás hatására Coughlin további közéleti aktivitás esetén a papi titulustól való megfosztást helyezte kilátásba –, a nézetei hatására alapított antiszemita szervezet, a Keresztény Front tovább működött (Dinnerstein 132). Nem nehéz Coughlin alakjának hatását a *Gyűjtőpont* szónok papfiguráján észrevenni, ahogy a Keresztény Front mozgalma is fontos szereplővé válik a regényben.

Maga Miller egy későbbi szövegében a regény keletkezési körülményeit jórészt a második világháború alatti, a brooklyni hajógyár éjszakai műszakjában szerzett tapasztalataihoz kapcsolja. Mint írja,

Nehéz lenne már megmondani, hogy saját, Hitler generálta érzékenységem vagy az antiszemitizmus maga készítetett oly gyakran csodálkozásra. Mire eljött a béke, teljesen átítatott minket a faj és a vallás nyers politikája – és nem délen, hanem itt, New Yorkban. Ahányszor csak szembe találtam magam a zsidókkal kapcsolatos valódi gyűlölet megnyilvánulásaival, mérhetetlenül elkeserített a nácizmus fenyegető léte, és az, hogy azok az emberek, akikkel napi tizennégy órán keresztül együtt dolgoztam, szinte fel sem fogták, mit is jelent egyáltalán a nácizmus. Szerintük

alapvetően csak azért harcoltunk Németország ellen, mert az állam a Pearl Harbort megtámadó Japán szövetségese volt. Mi több, kétségtelenül széles körben elterjedt az a vélemény is, hogy azért léptünk a háborúba, mert szövetségi kormányunkat titokban nagyhatalmú zsidók irányítják” (Miller, „The Face in the Mirror” 205).

A háborút követően több olyan mű is született, amelyek az amerikai antiszemitizmust tették témájukká. Miller könyvén kívül talán a legismertebb Laura Z. Hobson hatalmas sikert arató regénye, a *Gentleman's Agreement* (1947), amelyet még ugyanebben az évben követett a mű filmváltozata. A mozi még ismertebb lett: elnyerte a legjobb filmnek járó Oscar-díjat, rendezőjét, Elia Kazant pedig a legjobb rendezésért járó jutalomban részesítették. Ugyanebben az évben egy másik hollywoodi mozi, a *Crossfire* című film noir történetében is kiemelt szerepet játszott az antiszemitizmus. Nagyon fontos azonban, hogy ez a két, igen sikeres film meglehetősen sajátos módon viszonyul a zsidógyűlölethez. A hollywoodi filmszisztéma és az antiszemitizmus viszonyát vizsgáló könyvében Steven Alan Carr amellett érvel, hogy mindkét mozi egyfajta aberrációként, az amerikai szellemiséggel összeegyeztethetetlen jelenségként mutatja be az antiszemitizmust – azaz olyan ártalmas kórként, amely a demokrácia megerősítésével legyőzhető (281). Kétségtelenül mindkét film afféle veszélyes tünetként ábrázolja a zsidóellenességet, amely az amerikai társadalom számos elemében megjelenik ugyan, de tulajdonképpen logikátlan, minden szempontból ellentmond a józan észnek. Ez különösen erős a *Crossfire*-ban, ahol egy gyilkossági ügy nyomozását kísérhetjük figyelemmel, s a film végére kiderül, hogy az emberölés indítéka az engesztelhetetlen zsidógyűlölet volt, ám a büntettet egy olyan ellenszenves, kezdettől fogva némiképp megszállottnak tűnő katona követte el, akit a reflektálatlan és átgondolatlan előítélet vezérelt. Némiképp összetettebb a *Gentleman's Agreement* története: itt a főszereplő újságírónak (a filmben Gregory Peck alakítja) cikksorozatot kell írnia az antiszemitizmus témájáról. Sokáig nem találja a megfelelő nézőpontot, majd eszébe jut, hogy mivel nemrég költözött New Yorkba, és szinte senki sem ismeri, zsidó származásának állítja be magát – így „testközelből” szemlélheti az előítélet működését. A filmben láthatjuk, hogy az ötlet mennyire „sikeres” lesz – túlságosan is, hiszen a főhőst egyre több atrocitás éri. Egy, a Miller-regény egyik epizódjára erősen hajazó jelenetben például szállodai foglalását visszamondják, amikor megtudják „származását”, sőt később még kisfiát is csúfolni és bántalmazni kezdik az iskolában.

Mindkét film olyan kulcsjelenetekre épít, amelyekben egy-egy szereplő mintegy rezonőrként elmondja a véleményét az antiszemitizmusról, illetve arról, hogy a jelenség

milyen káros és mennyire ellenkezik az amerikai demokrácia eszmeiségével. Emellett a filmek egyértelműen egyfajta egyetemes kontextusba helyezi az antiszemitizmus jelenségét. A *Crossfire* egyik jelenetében (amely, fontos megjegyezni, kissé kilóg az egyébként jól felépített, feszes bűnügyi történetből) pontosan felvázolódik a tágabb kontextus, méghozzá az idegenekkel szembeni évszázadok (vagy az idők kezdete) óta tartó gyűlölet. A rendőrfelügyelő a koronatanúnak elmeséli nagyapja, az Amerikába kivándorolt katolikus ír férfi halálának történetét. A család hajdan ugyanúgy bevándorlóként jött az új földrészre, mint mindenki, csupán ír dialektusuk és katolikus vallásuk különítette el őket a többi amerikaitól. Egyszer csak az írek elleni gyűlölet terjedni kezdett, „mint egy járvány”, és, ahogy a felügyelő fogalmaz, hirtelen amerikai állampolgárból idegenné vált. „A dirty Irish Mick”, „a priest lover”, „a spy from Rome”, „a foreigner trying to rob men of jobs” – sorolja a szereplő a derogáló kifejezéseket egészen közel, a kamerába hajolva, mintha nem is a tanúhoz, hanem egyenesen a nézőhöz szólna (*Crossfire*, 1947). E gyűlölet a nagypapa meggyilkolásához vezetett, és a felügyelő egyértelmű analógiát lát a hajdani eset és a mostani antiszemita emberölés között. Szerinte bármikor bárkivel megtörténhet mindez: tegnap az írek, ma a zsidók, holnap talán a protestánsok vagy a csíkos nyakkendősök kerülnek sorra.

A *Gentleman's Agreement* végén, amikor a főhős leleplezi magát, és megjelenti a *Zsidó voltam nyolc hétig* című cikksorozatát, két fontos jelenet is tágabb kontextusba helyezi az antiszemitizmust és a vele kapcsolatos reakciókat. Az egyikben a főszereplő csodálkozó titkárnőjét „osztja ki”, mintegy kinyilatkoztatva, hogy semmi sem változott rajta a múlt héthez képest – ugyanaz a kéz, ugyanaz az arc, ugyanaz a test áll itt előtte, csupán egyetlen szó a különbség: a keresztény. Nem sokkal később, egy másik epizódban a hős menyasszonya és zsidó barátja beszélget az antiszemitizmusról, és a nő itt is egy parabolisztikus-analogikus történettel világít rá (önmagának és – természetesen – a nézőknek) a „hétköznapi antiszemitizmus” lényegére: nemrég egy társaság egyik tagja egyértelműen rasszista, degradáló szavakkal viccelődött (a szövegben „kike” és a „coon” szavak szerepelnek). A társaság kényelmetlenül feszengett, de (a történet mesélőjét is beleértve) senki sem tett semmit, az „udvariasság” hamis álcája mögé bújva asszisztáltak. Ahogy a nő elmeséli a történetet, maga is megvilágosodik, és rájön, hogy az antiszemitizmus éppen amiatt működhet, hogy az átlagember a belénevelt udvarias, konfliktuskerülő magatartásmód miatt nem tesz semmit a szélsőségek megfékezéséért (*Gentleman's Agreement*, 1947).

Mindkét műnél megfigyelhetők olyan narratív jegyek, amelyeket talán nem túlzás némiképp általánosítani, és a korabeli antiszemitizmus elleni diskurzus (sőt tulajdonképpen az általában vett ilyen jellegű beszédmód) tipikus elemeinek tekinteni. Az egyik ilyen az

általános érvényűség, amely kettős értelemben is felfogható. Egyfelől az antiszemitizmust alapvetően nem a zsidók és nem is a gyűlölködők szemszögéből mutatja be, hanem a kívülállókéból. A *Crossfire* esetében ez nagyon látványos, hiszen a film egyetlen zsidó szereplője maga a meggyilkolt férfi, azaz gyakorlatilag a mű kezdetétől passzív, néma, áldozati pozícióban van. A *Gentleman's Agreement*-ben a főszereplő saját elhatározásából lép be az antiszemita diskurzus játékterébe, és az ő döntésén múlik, mikor lép ki belőle. Vagyis mindkét, az antiszemitizmus problémáját tematizáló mű a köztes terepet, a jelenségben közvetlenül nem érintettek perspektíváját célozza – nyilván ideális befogadója is ez a társadalmi réteg.

Másfelől mindkét alkotásnál univerzalizálódik a jelenség, elveszíti konkrét kontextusát, és beillesztődik a megkülönböztetések és üldöztetések általános emberi históriájába, azaz a „balgaság kultúrtörténetének” egyik gyakori, de a többitől lényegében nem különböző megnyilvánulásává válik. Mindez persze önmagában nem feltétlenül probléma, hiszen az antiszemitizmusnak a rasszizmus és az idegengyűlölet más megnyilvánulásairól való leválasztása talán túlságosan is „egyediesítené” a jelenséget, azaz (a későbbi holokausztmagyarázatoknál is gyakorta előforduló módon) a kiválasztottság-tudat teológiai attitűdjével látná el azt. Inkább a túláltalánosítás, a történelmi kontextus negligálása lehet kérdéses, valamint az, hogy az adott művek éppen mivel képeznek analógiát, és milyen lehetséges összehasonlításokat hagynak figyelmen kívül. A *Crossfire* említett beszélgetése jól példázta ezt, különösen, ha figyelembe vesszük a film keletkezési körülményeit, és az alapjául szolgáló eredeti regénnyel, Richard Brooks 1945-ben megjelent *The Brick Foxhole* című művével való viszonyát. A könyv ugyanis, bár szintén alapvetően az antiszemitizmus kérdéseit feszegette, más, akkoriban kényesnek számító témákat is érintett, elsősorban a homoszexualitást. A sikeres regény a megfilmesítés során több lényegi átalakításon ment keresztül: gyakorlatilag már az első forgatókönyv-változatból gondosan kihagytak minden, a homoszexualitásra utaló jegyet, sőt, a stúdió kérésére az alkoholizmus és a prostitúció problémáinak megjelenését is jócskán tompították. Az egyik korai verzióban az antiszemitizmus még szélesebb kontextusban mutatták volna be, hosszabb magyarázó részt akartak beilleszteni, amelyben analógiaként az írek mellett az afro-amerikaiakkal szembeni fajgyűlölet és üldöztetések szerepeltek volna, ezt azonban a stúdió vezetői ismét elutasították, attól félvén, hogy túl sok kényes társadalmi problémát érintett volna a film (Naremore 114–18).

A harmadik összetevő az előzőhöz kapcsolódik: e művekben erőteljesen érvényesül a példázatszerűség, a sztereotipizálás. Mindkét film látványos karakterekkel dolgozik: a

Crossfire vigyáz arra, hogy antiszemita tette se nyerhesse el a nézők szimpátiáját, a *Gentleman's Agreement* pedig éppen főhősábrázolása (és persze főszereplője, Gregory Peck) révén az antiszemitizmus elleni küzdelmet egyfajta „magányos hős” jellegű kalandfilm-kontextusba helyezi, ahol a főszereplőnek egyedül kell megküzdenie a körülötte lévő ellenséges erőkkel, hogy a cikk megírásával az igazság diadalmaskodhasson, és a kezdetben ingatag, a probléma lényegét nem értő, majd a cikk és a férfi viselkedése révén megvilágosodó szerelme kezét is elnyerhesse. Ez a sztereotipizálás persze éppen a művek témájával és szándékos didaxisával függ össze, mivel az antiszemitizmusról beszélve *nem csak* a konkrét antiszemitizmusról, hanem tágabban, példaszerűbben az általában vett előítéletekről akarnak szólni.

A tanulmány egyik kiindulópontjához visszatérve és Miller művét is az elemzés keretébe vonva, felmerül az az alapkérdés, hogy ha az antiszemitizmust tárgyaló művek legfőbb eljárás módjai a didaxis, a sztereotipizálás és az általánosítás, ezzel tulajdonképpen nem magát az antiszemita diskurzus játékszabályrendszerét játsszák-e újra, csak ellenkező előjelekkel és némiképp finomabb eszközökkel. Magyarul e művek némi hasonlóságot mutatnak az antiszemita propagandaszövegek és -filmek struktúrájával, mindössze a másik oldalnak adva igazat: sztereotip karakterekkel és szituációkkal nem egy faj alsóbbrendűségét és gonoszságát jelenítik meg, hanem az ilyesféle nézőpontok hazugságát. A félreértés elkerülése végett fontos leszögezmem, hogy *nem* a két diskurzus egyenrangúságát állítom, mi sem állna távolabb tőlem, mint az antiszemita propaganda és az antiszemitizmus elleni megnyilvánulások egy szintre helyezése. Legalábbis etikailag semmiképp se lenne legitimálható ez az eljárás, ám narratív struktúrájuk, retorikai stratégiáik hasonlóak, amennyiben az ilyen jellegű szövegek, filmek alapvetően, bahtyini értelemben monologikusak: nem különböző szólamok párbeszéde, vitája zajlik bennük, hanem egy adott főszólam igazának érvényesítése. Ez pedig azért lehet fontos probléma, mert, ahogy egy tanulmányában Paul Ricoeur fogalmaz, az erőszak nyelvi megjelenése a kizárólagosítás, az, ha a diskurzus bizonyos elemeit a beszéd egészére, minden lehetséges formájára érvényesnek tekintjük. Ezzel szemben, amint azt a francia filozófus kifejti, az erőszakmentesség nyelvi megnyilvánulása nem más, „mint teret engedni a nyelvek pluralitásának, változatosságának” (Ricoeur 136). Mindez a művészi szöveg szintjén azt jelenti, hogy a didaxis, legyen etikailag bármennyire is legitim, a szövegre rátelepedve a pluralitást oltja ki, s így maga is az erőszak elemévé válhat, amennyiben elejét veszi a többértelműség, dialogicitás lehetőségének.

A fő kérdés az, hogy Miller regénye mennyiben felel meg a fenti sémának, és képes-e kilépni az antiszemitizmusról szóló művek paradoxonjából. Ennek vizsgálatához kétlépcsős

stratégiát követek. Első körben a regény azon elemeit mutatom be, amelyek alapján joggal kritizálhatták és nevezhették tézisregénynek, majd igyekszem rávilágítani a szövegnek azokra az összetevőire is, amelyek tágíthatják ezt az értelmezést, és a mű sokrétűbb, dialogikusabb olvasatát teszik lehetővé.

A mű alaptörténete sok tekintetben beteljesíti a korábbi, az antiszemitizmust tematizáló narratívák jellegzetességeit. Főszereplője ismét egy kívülálló, Lawrence Newman, aki, legalábbis a regény elején, közvetlenül nem érintett a problémában: ő maga nem zsidó, különösképpen nem foglalkozik a kérdéssel, pontosabban passzívan befogadja és öntudatlanul is működteti a környezete által beléplántált előítéleteket. Mindennap újságot vesz a sarki zsidó boltostól, Finkelsteintől, de vigyáz, hogy ne érjen hozzá a férfihoz – bár viszolygását nem Finkelstein származásával, hanem a boltjából kiszűrődő ételszaggal magyarázza. A regény úgy ábrázolja a körülötte lévő New Yorkot, mint amit teljesen átítatott az antiszemitizmus. Az aluljáróban virítanak a zsidóellenes falfirkák, a főhősnek pedig egy nagyvállalat személyzetiseként az a legfőbb feladata, hogy a gépírónői állásra jelentkezőkkel elbeszélgessen, és lehetőleg kiszűrje a zsidókat. Szomszédja, Fred vállaltan antiszemita, a többi környéken lakóval együtt szervezkednek az utcába települő zsidók (azaz Finkelstein és családja) ellen, majd, ha ez sikerül, távlati tervként a környékbeli „bevándorlók” ellen is. Az antiszemitizmus itt is beilleszkedik az idegengyűlölet szélesebb kontextusába: a regény nyitójelenetében Newman éjszaka a háza ablakából látja, ahogyan egy nőt molesztálnak az utcán. Nem siet a segítségére, nem tesz semmit: kényelemből, gyávaságból, majd spanyolos kiejtését hallva azzal nyugtatja magát, hogy a nő „nem tisztességes szándékkal csavargott az éjszakában”, és „tud vigyázni magára, rég megszokhatta már az ilyen bánásmódot” (Miller, *Gyűjtőpont* 7). Később, éppen a Freddel való beszélgetés során kiderül, hogy az egyik szomszédjuk részegen bántalmazta a nőt, és senki sem értesítette a rendőrséget. Néhány lakó kiment ugyan, de leginkább azért, hogy ittas barátjukat ágyba tegyék, a „betolakodó” idegen nőt pedig elzavarják.

A korábban említett példázatoság és sztereotipizálás bizonyos tekintetben itt is megfigyelhető, de jóval árnyaltabban, mint a korábbi esetekben. Bár a regény legtöbb figurája az üldözött vagy az áldozat pozíciójában van, a szövegben nagy hangsúlyt kap a szerepek bizonytalansága, illetve az ideológiák képviselőinek opportunizmusa. Az antiszemita szereplők közül talán egyedül a pap (minden bizonnyal Charles Coughlinról mintázott) figurája, a tömeggyűlés szónoklatának örülete jelzi egyértelműen a mozgalom fanatizmusát, a gyűlöletkeltés nyílt mechanizmusát. A többi karakter tipikusan gyáva, nézetei mellett nyíltan kiállni nem merő, csak a közös gyűlések, baráti összejövetelek „akolmelegében”, a sötét utcák

és a túlerő biztonságában tevékenykedni kész idegengyűlölő. Jellegzetes példája ennek Fred, aki, bár minden helyi megmozdulásban szerepet vállal, sohasem ismer el semmit, a konkrét, nyílt kiállást mindig kerüli. A másik ilyen „tipikus” szereplő Newman felesége, Gertrude. A nő tulajdonképpen antiszemita is meg nem is. Pontosabban egyértelműen az, amennyiben nem jelent számára problémát a kérdés: a zsidóknak menniük kell az utcából, jogos a kitzasztásuk, nem lehetnek egyenrangúak a „keresztény fehér amerikaiakkal”. Hogy miért, arra azonban már nem tud válaszolni. Amikor a regény vége felé egyre többször vitatkozik férjével a kérdéstről, lényegében nincsenek indokai azzal kapcsolatban, hogy miért lenne jogos Finkelsteint elűzni az utcából. Érvéle erősen tautologikus: a zsidókat azért kell elkergetni, mert zsidók, és mert a zsidókat el kell kergetni. Az is kiderül róla, mennyire felszínes és mennyire csak a látszat érdekl: Newmannal való megismerkedése során énekesnőnek hazudja magát, arról mesél, hogy korábban milyen filmsztárokkal randevúzott. Hamar nyilvánvalóvá válik, hogy ebből semmi sem igaz, a nő egyetlen korábbi kapcsolata fontos csak: azelőtt egy másik városban a Keresztény Front egyik aktivistájának barátnője volt, így jól ismeri a mozgalmat.

A példázatoság másik elemét a regény analogikus funkcióval bíró betéttörténetei adják. Három ilyen van, nagyjából a mű elejére, közepére és végére helyezve, fő funkciójuk pedig az, hogy, némiképp a *Crossfire* ír nagypapa-történetéhez hasonlóan, a szövegvilág jelenével valamilyen kontrasztot vagy párbeszédet képezzenek. Az első az említett Puerto Rico-i nő megtámadásának epizódja, ahol nemcsak az áldozatok kiszolgáltatottsága és a környezet passzivitása mutatkozik meg, hanem éppen az említett Newman-gondolaton keresztül (ha idegen, akkor biztosan megérdemli, ami történik vele) az a kettős magatartásmód is, ami a főszereplőt és az általa képviselt társadalmi réteg rejtett rasszizmusát jellemzi. Itt ugyanis a rasszizmus inkább a passzivitás következménye: azért „nyugtatja” magát Newman e gondolattal, mert gyáva cselekedni. Evidenciaként vett magyarázata később globalizálódva főként Gertrude érvelésében köszön vissza, aki egy helyütt így csattan fel, amikor Finkelstein elüldözéséről vitatkoznak, férje pedig a zsidó boltos ártatlanságát hangoztatja: „Mi az, hogy nem bántott senkit? Akkor miért van mindenki ellene?” (Miller, *Gyűjtőpont* 228). A Puerto Ricó-i nő megtámadásának jelenete tehát mintegy előzetes magyarázatot kínál a rasszizmus játékszabályaira: olyan evidenciák alapján működik, amelyeket nem kell megmagyarázni, mindenki adottnak veszik (a Dél-Amerikából származó nők *alapvetően* prostituáltak, a zsidók *alapvetően* mások, semmi keresni valójuk a keresztények között). Olyannyira, hogy a logika megfordul: Finkelsteint nem azért üldözik, mert valami rosszat tett volna, hanem *bizonyosan rosszat tett, hiszen üldözik*. A kivétel csak

erősíti a szabályt, ahogy például Newman egy helyütt Finkelsteinnek elmondja, vele személy szerint semmi baja, becsületes embernek tartja, de érthető, hogy miért nem szeretik a zsidókat, hiszen „nincsenek erkölcsi elveik”, továbbá az üzletben „csalnak, és kihasználják a helyzetet” (Miller, *Gyűjtőpont* 197). Ez tipikusan az az érv, amellyel sajnos a hétköznapi életben is oly sokszor találkozunk, nagyjából ilyen formában: személy szerint semmi bajom a ...-kal (ide bármelyik, megbélyegezni kívánt népcsoportot behelyettesíthetjük), vannak ... barátaim, de kétségtelen, hogy a ... (és itt jön valamilyen általános, a beszélő szerint a csoport egészére igaz tulajdonság: lusták, élőlőködők, világ-összeesküvést szerveznek stb.). Ez a gondolatmenet már a megnevezés grammatikai alakjában is látenszen megmutatkozik. Ahogy a filozófus, Berel Lang, „a zsidók” kifejezés határozott névelőjét vizsgálva kimutatta: a határozott alak itt paradox módon éppen az általánosítást, a konkrét személyek felett átnyúló kollektív akarat kifejeződését jelöli, ahol az ideológia már a grammatikai használatot is megfertőzi, és mivel a kijelentés empirikusan nem ellenőrizhető, semmilyen ellenérv nem működik vele szemben (Lang 70).

A második példázat nagyjából a regény közepén található, és a tradicionális zsidó szájhagyomány történelmi mondáinak műfaji sajátosságait mutatja, némiképp talán Isaac Bashevis Singer későbbi műveire emlékeztetve. A történetet az édesapja sírjához látogató Finkelstein idézi fel, és történelmi távlatba helyezi a zsidóüldözéseket, illetve a dolog időtlenségét, állandó ismétlődését hangsúlyozza. Pontosabban ezt lenne hivatott hangsúlyozni, de működése kissé az első analógiáéhoz hasonlít, amennyiben ez is készen vett evidenciák ideologikusságát fejezi ki. Itt a másik oldal, az áldozat szerepe problematizálódik. A Lengyelországban játszódó történet zsidó főszereplője, Icig a házaló, belekényszerül az áldozat szerepébe, amelyet készséggel végig is játszik. Miután a helyi parasztok kirabolták a földesúr kastélyát, a báró Iciget küldi közéjük, hogy adja el nekik a termékeit. A zsidó kereskedő számára hamar kiderül az ügylet célja: miután a rabolt pénz valódi értékét nem ismerő parasztnak minden ócskaságát eladta, a báró pogromot szervez, és legyilkoltatja Icig egész családját, így a zsidót kihasználva különösebb fáradság nélkül vissza tudja szerezni a vagyonát. A történet végén újabb analógiát kapunk: Icig a bibliai Jóbként ül a földön, és bámulja a felkelő napot, majd beleőrül veszteségeibe, és haláláig nem nyer megnyugvást. Icig és Jób összevetése az igaz ember szenvedését valamiféle isteni tervnek rendeli alá, ahogy maga a történet is úgy él tovább, s jár apáról-fiúra, mint valami, a zsidóság örök üldöztetésének törvényét alátámasztó metanarratíva. Finkelsteinben a sír előtt felidéződik, hogy apja mindig szóról-szóra, változtatás nélkül adta elő a történetet, s a tanulságot így fogalmazta meg: „Mit is tehetett volna még Icig? Csak azt, amit tenni kényszerült. Akármit is

tett volna, tudta, hogy a vége csak ez lehet, és ezen nem lehet segíteni. Ez a történet egész tanulsága” (Miller, *Gyűjtőpont* 174).

A történet tehát éppen arra világít rá, hogy üldöző és üldözött együtt játsszák a játékot, az áldozat ugyanazon szabályrendszer alapján viselkedik, engedelmesen belebújik szerepébe, meg sem próbálja megtörni a világ vélelmezett rendjét. Míg a Puerto Ricó-i nő jelenete a „idegen és üldözött, tehát bűnös” kicsavart logikáját szemlélteti, addig e történet az „idegen és üldözött, de ez a világ rendje” beletörődő magatartásának példája. Legalábbis a regény jelenéig, ugyanis a történet apja sírjánál való felidézésével Finkelstein éppen ezt nem hajlandó elfogadni, úgy dönt, hogy nem játssza el a rá kirótt szerepet, nem költözik el az utcából, ha kell, harcolni fog.

A harmadik analogikus jelenet a könyv vége felé található, funkciója pedig a szöveg narratív ívének (és a főhős fejlődésvonalának) illusztrálása. Ezúttal egy filmet néznek a szereplők, amely, a korszakban talán meglepő módon, a németek megszállta európai övezetben játszódik, és a zsidógyilkosság témáját érinti. A film története szerint a német hódítók elfogott zsidókat akarnak kivégezni, de a helyi zsidó közösség megmaradt tagjai és egy (valószínűleg katolikus) pap szembeszállnak velük, és nem győznek, nem győzhetnek ugyan, de legalább megpróbálnak tenni valamit a gyilkosság ellen, nyíltan kifejezik tiltakozásukat. A film és a nézőközönség között különös interakció zajlik: mindenkit kényelmetlenül érint a történet, valaki nevetgél és provokál, de az illetőt senki sem meri rendre utasítani. Az erkölcsi helytállást szemléltető mozi által kiváltott feszültség, valamint a provokátorral szembeni passzivitás tehát ismét a szolidaritás hiányát és a cselekvésképtelenséget szemlélteti, valahogy úgy, ahogy a *Gentleman's Agreement* említett történetében a zsidóvicc mesélője és a mondandóját kínosan végighallgató közönség egymásra utalt viszonya, vagy a Miller-könyv elején a Puerto-Rico-i nő támadója és az őt gyáván figyelő Newman cinkossága.

A regény végén a dolog az ellenkezőjébe fordul át: a moziból hazafelé tartó Newmanéket támadják meg (valószínűleg a Keresztény Front emberei). Newman felesége gyáván elrohan, sorsára hagyva a férfit, akinek Finkelstein siet a segítségére. Ezután Newman nem fogadja el Gertrude megalkuvó ajánlatát, a kiengesztelődést Freddelel és rajta keresztül a Keresztény Fronttal, hanem a rendőrségre megy, és önmagát is zsidónak vallva feljelentést tesz. A regényt záró gesztus Newman történetét látszólag fejlődésregénnyé teszi: a mű végére nemcsak a kítaszítottakkal való sorsközösséget vállalja fel, hanem az Icíg-történetre adott Finkelstein-féle reflexióval és a moziban látottakkal összhangban a passzív szemlélő-áldozatból immár az előítéletek ellen nyíltan fellépő, felelős új ember válik – ahogy erre neve

(„new man”) is sokatmondóan utal. Így a történet maga is példázat lesz, a kirekesztéssel kapcsolatos különböző attitűdök ábrázolása, és a Newman által képviselt embertípus belső fejlődésének bemutatása.

Ha a regény mindössze ennyi lenne, akkor messzemenően releváns lenne a kritika, és a bildungsroman műfaján keresztül olyan tézisregényként működne, amely cizelláltabban ugyan, mint a *Crossfire* és a *Gentleman's Agreement*, de lényegében ugyanazt a sémát játssza ki, monologikus struktúrájában az általa képviselt nézet feltétlen igazát hirdetve. Véleményem szerint azonban van a regénynek néhány olyan eleme, amely sokrétűbbé teszi az értelmezést, és a problémát is szélesebb kontextusban láttatja. Mindez pedig a regény egyik legfőbb, a mű címében is jelzett metaforikus motívuma, a látás különböző aspektusai révén valósul meg.

Korábban azt írtam, hogy Newman a kívülálló figuráját reprezentálja, hiszen ő maga nem zsidó, mindössze belekeveredik az eseményekbe. Mindez nem teljesen igaz, hiszen a történet elindítója, és Newman átalakulásának fő motiválója éppen az, hogy látásának romlása folytán szemüveget kell hordania, és emiatt külseje átalakul, mindenki zsidónak hiszi. A történet több szinten is ironikus, és az iróniát éppen a különböző látásmódok, eltévesztett szemléletek, rosszul fókuszált tekintetek okozzák. Newmant senki sem hiszi zsidónak, amíg nem visel szemüveget, ám fő munkahelyi feladatát, hogy a hivatalból kiszűrje a zsidó származású jelentkezőket, éppen látási hiányossága miatt nem képes teljesíteni. Vagyis hivatalára alkalmas, mert *nem zsidó*, de közben alkalmatlan, mert *nem lát jól*, nem veszi észre a jelentkező árulkodó külső jegyeit. Feletteseinek ez feltűnik, és Newmannak szemüveget kell hordania, amelynek két következménye lesz. Immáron feladatát „tökéletesen” képes végrehajtani, amit a legközelebbi alkalommal be is bizonyít: gyanús származása miatt kirostálja a következő jelentkezőt, aki nem más, mint Gertrude, a későbbi felesége. A másik eredmény pedig, hogy Newman megfelelő látása éppen főnökei szemléletmódját téveszti meg: mivel szemüvege miatt zsidónak hiszik, finoman távozásra kényszerítik.

A Gertrude felvételi beszélgetését bemutató jelenet legfőbb iróniája az, hogy tulajdonképpen mindketten zsidónak nézik a másikat, és mindkét fél a vélt külső jegyek alapján kategorizálja a szemben ülőt. Newmant eleinte kifejezetten vonzza a nő, érzéki vágyat érez iránta, majd egy pillanattal később, önmagának sem vallva be, ráaggatja az adott embertípus rubrikáját. Az elutasítás hatására pedig Gertrude-ban születik meg ugyanez az ítélet. Pontosabban, mivel végig Newman a fokalizáló, az ő perspektívájából látjuk az eseményeket, lényegében a férfi *úgy látja, hogy a nő szemében ő a zsidó*. Mindezt egy rövid ideig érzékeli is, egy röpké megvilágosodásszerű pillanatra rájön, hogy minden, zsidókkal kapcsolatos ellenérzése tulajdonképpen a saját attitűdjének világra vetítéséből fakad. Mint

olvashatjuk, ahogy a nőre nézett, „ráeszmélt arra, mért vetette a zsidók szemére rossz természetüket, csalásukat és különösen érzékiségüket Most hirtelen megértette, hogy mindez saját érzéki vágyainak visszatükröződése volt, saját bűneit ruházta át rájuk. Ebben a percben tudta ezt, és azt is, hogy talán soha többé nem fogja ilyen tisztán látni, mert ennek a nőnek a szemében egy percre zsidóvá változott, és fellobbanó vágya tartotta vissza attól, hogy tiltakozzék” (Miller, *Gyűjtőpont* 42-43).

Vagyis kettős játszma zajlik: Newman elutasítja a nőt, mert vágyik rá, (valószínűleg emiatt) zsidónak bélyegzi, és gyűlöli, mert szerinte a nő tartja őt zsidónak. A helyzet fő iróniája az, hogy egyikük sem zsidó, de környezete mindkettőjüket *bizonyos helyzetekben annak látja*: Newmant miután szemüveget kezd viselni, Getrude-ot pedig időnként, az adott kontextustól függően (Fred például Newman zsidóságának bizonyítékát látja abban, hogy – szerinte – zsidó nőt vett feleségül).

A látás és a fókusz a regény szervező metaforájaként látszólag egyszerű: a rövidlátó Newman szemüvegével képessé válik a megfelelő fókuszálásra, fokozatosan megtanulja a helyes látásmódot, a regény végére a bevett sztereotípiákat levetkőzve sikerül megfelelően viszonyulnia a kirekesztéshez, üldözött szerepét vállalja, de az áldozatát nem. Azonban, ahogy a korábbi részletben is megfigyelhettük, a látásmód azért zavaros és azért nem működhet normálisan, mert a látáshoz kapcsolódó minden tényező *eleve ideológiával terhelt*. Senki sem képes itt színről-színre látni, nincs objektív szemléletmód. Amíg Newman jól látott, el tudta végezni a feladatát a munkahelyén, a látvány alapján ki tudta szűrni a zsidó jelentkezőket, de amint szeme rosszul fókuszál, elkövet egy hibát, felvesz egy zsidó alkalmazottat (legalábbis a vezetőség zsidónak látja), emiatt szemüveget kell hordania. Szemüvegesen pedig a legújabb jelentkezőbe, későbbi feleségébe belevetíti érzéki vágyait és szégyenét, ezért zsidónak nézi, majd felháborodva küldi el, mert úgy látja, hogy a nő őt hiszi zsidónak. A szemüveges Newmant a munkahelyén szintén zsidónak kezdik nézni, ahogy otthon, saját szomszédjai is – különös, hogy szemüveg nélkül eddig senkinek sem jutott eszébe róla ez a sztereotípiá.

Ahogy felveszi a szemüveget, maga Newman is zsidóként látja magát a tükörben. Érdekes ezt a részt hosszabban idézni, hiszen retorikája sok mindenről árulkodik. Mint olvashatjuk:

Fürdőszobája tükörében – abban a fürdőszobában, amelyet immár majdnem hét éve használt – olyasvalamit látott, amit leginkább egy zsidó arcának nevezhetnénk. Lényegében egy zsidó volt a fürdőszobájában. A szemüveg pontosan azt tette az arcával, amitől félt, de ez még rosszabb, mert valóságos volt. ... A lencsék

megnagyították szemgolyóit, a zacskók megfakultak, elmosódtak, de a szemek valósággal kidülledtek. A szemüveg összenyomta fényes hajjal borított koponyáját, és erősen kiemelte az orrát, amely eddig kissé hegyesnek látszott, most azonban határozottan horgas volt. ... Fogai mindig szabálytalanok voltak, de most egészen sértő módon torzították el ajka vonalát, ravasz, kétszínű fintorrá változtatták mosolyát. Arca próbált örömet színlelni, de ezt az erőlködést véleménye szerint egyből leleplezte szemita módon kidudorodó orra, düledt szemei, és fülei, amelyek mintha csak hallgatóznának. Az egész arca előreugrott, gondolta, mint egy hal pofája. (Miller, *Gyújtópont* 32–33; – a fordítást több helyütt módosítottam (K. T.), vö. Miller, *Focus* 24–25).

A fenti leírásból azonnal szembetűnik, hogy nem arról van szó, hogy Newman zsidó jellegzetességeket lát az arcán (jelentsen ez bármit), hanem egy antiszemita szemével látja és jellegzetes antiszemita retorikával mutatja be saját vonásait. Hiszen nem egyszerűen zsidós karakterről beszél itt a szöveg, hanem olyan szófordulatokat, olyan pejoratív jelzőket („ravasz, kétszínű” – „cunning, insincere”; „szemita módon kidudorodó” – „Semitic prominence” stb.) használ, amelyek a leggonoszabb antiszemita szövegekben fordulnak elő. Vagyis Newman helyes látása ismét megkérdőjelezhető, amennyiben nem önmagát szemléli a tükörben, nem is azt látja, hogy a szemüveg jól vagy rosszul áll rajta, hanem valószínűleg rejtett, belső félelmét, azt, hogy ő is bármikor a megbélyegzett áldozatok közé kerülhet. Vagyis nem egy zsidó volt a fürdőszobában (hogy a szöveget idézzük), hanem egy öntudatlan antiszemita, aki saját félelmeinek tükörképét bámulja.

A látással kapcsolatos képiség egyfajta folyamatos szövegszervező erővé válik, mivel újra és újra bebizonyosodik: a dolgok sohasem azok, aminek látszanak, pontosabban nincs egyféle nézőpont, csak különböző ideologikus szemléletmódok vannak. Akárcsak a Finkelstein történetében szereplő parasztok esetében – hogy még egy példát említsünk –, akik kifosztják földesurukat, és elviszik a birtokon található összes, a királyt ábrázoló képecskét, hogy aztán otthonukat ezzel tapétázzák ki. Ezek a képek természetesen bankjegyek, rajtuk a király képmásával, amelyeket a parasztok nem pénznek látnak, azaz nem kapcsolják hozzá a gazdasági rendszerben ráaggatott a szimbolikus tartalmat. De nem is annak tekintik, ami valójában, azaz értéktelen papírdarabnak, hanem egy másik szimbolikus, ideologikus rendszerben mozogva, a király képmásának, hiszen ezt ismerik, földesuruk régebben elrendelte, hogy „otthon mindenki köteles kiakasztani a király képét a feszület mellé” (Miller,

Gyűjtőpont 170). Ami a földesúrnak értékes pénz, a parasztoknak pedig a király portréja, az a zsidó házaló, Icig számára sorsának beteljesítőjévé, az antiszemita pogrom apropójává válik.

A fenti példák sora tovább bővíthető, s a látásmódok ideologikussága még egy, globálisabb szinten is megjelenik. Többnyire Newman szemléletmódja van az elbeszélői fókuszban, az ő gondolkodásmódja, látása és látványtulajdonító attitűdjei határozzák meg a szöveget (egy kivétellel: a többször is emlegetett, Icig történetét bemutató fejezetben Finkelstein perspektívája domináns). Véleményem szerint éppen azzal tud kibújni a szöveg a szélsőséges tézisszerűség csapdájából, hogy ezen eljárásmóddal saját működését is feltárja. Magyarul, látványosan egy adott nézőpontból mutatja be azt, hogy nincs egy eredendő, „valódi” nézőpont, minden látvány eleve ideologikus, a látásmódok nem az objektív világot, hanem annak különféle verzióit tükrözik. Ez az egynézőpontúság azonban folyamatosan lelepleződik, hiszen, mint például a tükörkép jelentében láttuk, Newman elbeszélői fókusza alapvetően megbízhatatlan, folyamatosan változó, ideológiákkal terhelt nézőpont. Így a könyv nemcsak egy, az antiszemitizmus társadalmi szerepét bemutató tézisregény lesz, hanem maga a tézisszerűség is nyíltan feltárul, amennyiben a szöveg valóságának látványelemei folyamatosan relativizálódnak, fény derül ideologikus voltukra.

A regény végén Newman dönt, és döntése egyszerre szabad választás és kényszer: a rendőrségen zsidónak vallja magát. Ez azonban már nem az a zsidófigura, aki a szöveg elején a tükörből visszanézett, nem az antiszemita karikatúrák zsidója, hanem az áldozatokkal való szolidaritás és a kirekesztés elleni harc alakja. Nem ő választja, hanem félig-meddig belekényszerül, így tulajdonképpen a korábban emlegetett fejlődésregény műfaji sémája sem teljesen helytálló. Lényegében maga a megbélyegzés, az állandó konfrontációk kényszerítik rá azt az identitást, amelyre végül rábólint. Pontosan arról van szó, hogy a bemutatott világban nincs szabad választási lehetőség, minden szereplő adott szerepek között mozog, legfeljebb annyiban választhat, hogy melyiket játssza végig. Newman előbb „kivülálló”, a rejtetten, de a velejéig rasszista társadalmi rendet kiszolgáló figura, később értetlen áldozat, a regény végére pedig olyan potenciális áldozattá válik, aki legalább valamelyest látja, hogy melyik szerepet kell magára vállalnia. Nem azért, mert ez az ő valódi szerepe, hanem, mert az adott helyzetben ez az egyetlen *etikus* szereplehetőség. Így a könyv sem válik valamiféle agitatív, az antiszemitizmus elleni küzdelemre buzdító ideologikus tézisregénnyé, ahogy például az Oscar-díjjal jutalmazott *Gentleman's Agreement* egyértelműen ilyen film lett. Csupán egy meglehetősen groteszk, ironikus történeten keresztül igyekszik felvillantani, hogy akkor és ott, a háború Amerikájában miként tud egy regény a témához nyúlni, milyen szerepet választhat egy szöveg a rasszizmussal szemben.

Felhasznált művek

- Bigsby, Christopher. *Arthur Miller. A Critical Study*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Bigsby, Christopher. *Remembering and Imagining the Holocaust. The Chain of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Bollobás Enikő. *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Osiris, 2005.
- Carr, Steven Alan. *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History Up to World War II*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Centola, Steven R. „Arthur Miller and the Art of the Possible”. *Arthur Miller*. Szerk. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2007. 197–214.
- Crossfire*. Rend. Edward Dmytryk. RKO Radio Pictures, 1947.
- Dinnerstein, Leonard. *Antisemitism in America*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Gentleman's Agreement*. Rend. Elia Kazan. Twentieth Century Fox Co., 1947.
- Lang, Berel. „On the 'the' in 'the Jews' ”. *Those Who Forget the Past: The Question of Anti-Semitism*. Szerk. Ron Rosenbaum, Cynthia Ozick. New York: Random House, 2004. 63–70.
- Mason, Jeffrey D. „Arthur Miller's Ironic Resurrection”. Bloom. 143–68.
- Meshor, David R. „Arthur Miller's *Focus*: The First American Novel of the Holocaust”. *Judaism* 29 (1980): 469–78.
- Miller, Arthur. „The Face in the Mirror: Anti-Semitism Then and Now”. *Echoes Down the Corridor. Collected Essays, 1944–2000*. New York: Viking Penguin, 2000. 205–08.
- . *Focus*. New York: Reynal & Hitchcock, 1945.
- . *Gyűjtőpont*. Ford. Szinnai Tivadar. Budapest: General Press, 2001.
- . *Kanyargó időben. Önéletrajz*. Ford. Prekop Gabriella. Budapest: Európa, 1990.
- Mintz, Allan. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: U of Washington, 2001.
- Naremore, James. *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: U of California P, 2008.
- Poore, Charles. Book of the Times. *The New York Times*. November 24, 1945.
<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-focus.html> (letöltve: 2015. június 6.)
- Ricoeur, Paul. „Erőszak és nyelv”. Ford. Boda Zsolt. *Az ellenség neve*. Szerk. Szabó Márton.

Budapest: Jászöveg Könyvek, 1998. 124–36.