

**“Those aren’t *matzah* balls!”**

Een onderzoek naar Joodse humor in Amerikaanse sitcoms

**Cursus:**

MA Scriptie  
200460029

**Begeleider:**

Harold Pflug  
H.J.Pflug@uu.nl

**Tweede lezer:**

Sonja de Leeuw  
J.S.deLeeuw@uu.nl

**Student:**

Nick Boers  
3644219  
N.L.Boers@students.uu.nl

## Inhoudsopgave

I. Inleiding: “Tim, do you think you should be making jokes like that?”	3
II. Theoretisch en methodisch kader	5
III. Van buitenstaander naar <i>Everyman</i>	8
1   Joodse performance op het podium voor WOII	8
2   “If you live in New York, you’re Jewish.”	10
3   Zijn zwakte is zijn kracht	12
4   De <i>schlemiel</i> in Amerika	13
5   Moederfiguur Gertrude Berg	15
6   <i>Schlemiel, schlimazel, sitcom</i>	17
IV. <i>Jewish moments</i>	18
1   Dick Van Dyke in de Bronx	19
2   Rob Petrie als <i>schlemiel</i>	20
3   <i>Rhoda</i> is ‘off-white’	21
4   “I think I’m supposed to be feeling guilty for something.”	23
5   Joods door Jerry ( <i>Seinfeld</i> )	24
6   “You’re trying to injure me, right?”	25
7   “Yes, <i>faddah</i> .”	27
8   Italiaans/Joods in <i>Everybody Loves Raymond</i>	28
9   Zes Joodse <i>Friends</i> in New York	29
10   Joods zijn is (Fran) Fine	31
11   Joodse sitcom niet langer in zijn <i>Arrested Development</i>	32
12   Larry David <i>curbt</i> zijn Joods zijn niet	34
V. Conclusie: “Well, I should tell you that I’m Jewish.”	37
VI. Bibliografie	40
VII. Videografie	42

“All right, it is cavity time. Ah, here we go. Which reminds me, did you hear the one about the rabbi and the farmer's daughter? Huh?”  
 “Hey.”  
 “Those aren't *mahtzah* balls!”  
 “Tim, do you think you should be making jokes like that?”  
 “Why not? I'm Jewish, remember?”  
 “I know, but...”  
 “Jerry, it's our sense of humor that sustained us as a people for three thousand years.”  
 “Five thousand.”  
 “Five thousand, even better. Okay, Chrissie, give me a *schtickle* of flouride.”  
*Seinfeld*, “The Yada Yada” (Peter Mehlman, Jill Franklyn), 24 april 1997

## I. Inleiding

De bovenstaande dialoog uit *Seinfeld* (1989-1998, NBC) vat eigenlijk in een notendop het onderwerp voor deze masterscriptie samen: een onderzoek naar Joodse<sup>1</sup> humor in *sitcoms*. Het is een onderzoek naar wat die humor inhoudt, waar die vandaan komt en in hoeverre die humor geassimileerd is in Amerika, zowel in en door *sitcoms*. Want is Joodse humor niet vrijwel synoniem geworden met Amerikaanse humor, door jarenlange invloeden van Joodse schrijvers, acteurs en producenten, zoals Brett Mills stelt?<sup>2</sup> En geldt dan andersom niet hetzelfde?

Deze vraag wordt gesteld in navolging van de Joodse *sitcom* trend die Vincent Brook beschrijft in zijn *Something Ain't Kosher Here* (2003): sinds 1989 zijn het aantal *sitcoms* met een Joods karakter (gekenmerkt door zijn producenten of personages<sup>3</sup>) gestaag gegroeid en met series als *Seinfeld* zijn zij toonaangevend geweest voor het (Amerikaanse) humorgenre. Deze scriptie onderzoekt allereerst de geschiedenis van Joodse humor in Amerika: ‘Joodse komedie’ is daarin op zichzelf al een lastig begrip, al lijkt iedereen toch meteen te weten wat er mee bedoeld wordt. Deze scriptie zal die humor enigszins proberen te vangen.

Hoe deze humor vervolgens geïnterpreteerd kan worden, vooral ook door niet-Joodse kijkers, is daardoor even belangrijk. Mills besluit bijvoorbeeld, omdat Britse (lees: niet-Joodse) kijkers de humor van *Seinfeld* kunnen begrijpen en waarderen, dat ‘Jewish comedy has become a performance style disassociated from its ethnic, religious and cultural roots’.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> De hoofdletter J wordt hier gebruikt volgens de regels van het Genootschap Onze Taal om naar het Joodse volk te verwijzen. Met een kleine letter j verwijst men naar de religie (het joodse geloof). Het begrip ‘Jood’ werd voor deze context van deze scriptie verder afgebakend in hoofdstuk II. “Jood / jood”, <<http://www.onzetaal.nl/taaladvies/advies/jood-jood>>

<sup>2</sup> Brett Mills, *Television Sitcom* (Londen: British Film Institute, 2005), 128

<sup>3</sup> Dit is de redelijk brede definitie die Vincent Brook hanteert in zijn *Something Ain't Kosher Here* (2003), waarbij hij zelf al aankaart dat ‘Jewish’ niet automatisch ‘Jewishness’ betekent. Een Joodse *sitcom* kan zich ook distantiëren van de Joodse cultuur.

<sup>4</sup> Mills, *Television Sitcom*, 128

De hoofdvraag waarin dit alles samenkomt, draait eigenlijk om een bijna wiskundige hypothese: Joodse komedie=Amerikaanse komedie=Joodse komedie. Die formule wil deze scriptie toetsen met een historisch/sociaal en tekstueel kader.

Te beginnen bij de literatuur (hoofdstuk II). De film- en televisiewetenschappers die zich op Joodse producties richten zijn zelf vaak Joods of staan dicht bij de Joodse cultuur door familie of vriendschappelijke banden.<sup>5</sup> Vragen over de Joods-Amerikaanse identiteit, de representatie daarvan en de gevolgen hiervan voor het Joodse volk staan daarbij voorop. Dit geldt ook voor Vincent Brook, die de assimilatie van Joden in Amerika tegenover multiculturalisme en individualiteit behandelt. Daarbij verwijst hij meerdere malen naar ‘*ethno-racial survival*’ als doel voor Joden.<sup>6</sup> In hoeverre is er een ‘ethno-racial survival’ voor Joodse komedie?

Het onderzoeksgebied richt zich op Mills’ idee van Joodse komedie als performance, die gebruikt kan worden door niet-Joodse series. Denk bijvoorbeeld aan de Joodse Rhoda (uit de *Mary Tyler Moore Show* en later haar eigen spin-off in de jaren zeventig) die door de niet-Joodse Valerie Harper gespeeld werd. Deze scriptie analyseert de achtergrond van zo’n performance (hoofdstuk III). Dat betekent allereerst teruggaan naar het gebruik van Jiddisch op het toneel in de vroege twintigste eeuw, door bijvoorbeeld Fanny Brice en Sophie Tucker.

Van daaruit kan er doorgedaan worden naar bijvoorbeeld Woody Allen, die de neurotische New Yorkse Jood populariseerde. *Schlemiels* en *schlimazels*, *Jewish mothers* en *Jewish American Princesses* zijn onderdeel van de Amerikaanse cultuur, waarin hun Joodse achtergrond wordt vermomd. Deze draden worden opgepikt in de sitcom en in hoofdstuk IV. Daarin worden televisieseries tekstueel geanalyseerd op basis van *Jewish moments*, momenten die niet-Joodse kijkers herkennen als Joods. Die analyse loopt chronologisch langs series als *The Dick Van Dyke Show* (1961-1966, CBS), *Rhoda* (1974-1978, CBS), *Seinfeld* en *Everybody Loves Raymond* (1996-2005, CBS). Allemaal series die, gemaskeerd of niet, hun eigen Joodse elementen blijken te hebben – maar die niet automatisch herkenbaar zijn.

Uiteindelijk kunnen we zo beter begrijpen wat voor impact de Joodse humor heeft gehad op de Amerikaanse humor en waar de twee samenkomen, om te eindigen bij een recente serie als *Curb Your Enthusiasm* (2000-heden, HBO), die zijn Joods zijn niet vermomt. Of Joodse humor dan echt hetzelfde is als Amerikaanse humor, is nog maar de vraag.

---

<sup>5</sup> Stereotyperen ligt hier op de loer, maar wie boeken als *Insider/Outsider* (Biale, David et al) en *From Hester Street to Hollywood* (Cohen, Sarah Blacher et al) inkijkt, wordt ondergedompeld in Cohen’s, Heschel’s en Greenberg’s. Enkele auteurs benoemen het ook expliciet: Vincent Brook verwijst bijvoorbeeld aan het einde van zijn voorwoord en inleiding naar zijn eigen Joodse achtergrond (*Something’s Not Kosher Here*, viii en 11).

<sup>6</sup> Zoals op pagina 43: “Jews are not alone among self-conscious minority groups in being concerned about ethno-racial survival. However, for Jews, historically one of the smaller groups, such concerns are paramount.” Vincent, Brook. *Something Ain’t Kosher Here: The Rise of the “Jewish” Sitcom* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2003).

## II. Theoretisch en methodisch kader

Deze scriptie moet eigenlijk beginnen met een definitie van wie en wat ‘Joods’ is, iets waar Joden het zelf al niet over eens zijn. Daarom is deze scriptie afgebakend tot de (voornamelijk Oost-)Europese Joden die aan het begin van de twintigste eeuw migreerden naar Amerika en hun kinderen. Dit zijn de Jiddisch sprekende Ashkenazis, de grootste groep Joodse immigranten en de groep die het podium en Hollywood domineerden en dat nog steeds doen.<sup>7</sup> Hoewel de eerste generatie migranten nog sterk het geloof aanhing, concentreert deze scriptie zich niet op een religieus, maar cultureel verband. Specifiek dus de Jiddische cultuur die over is gekomen vanuit Oost-Europa en zich in Amerika verder heeft ontwikkeld. Joods zijn is in dit geval vooral een etnische identiteit, bepaald door familie, overgedragen via de moeder (*matrilineal descent*).<sup>8</sup>

Charles S. Liebman schrijft verder over de Amerikaanse Jood dat hij ‘torn is between two sets of values—those of integration and acceptance into American society and those of Jewish group survival’.<sup>9</sup> Deze tegenstelling drijft hem continue zichzelf en zijn omgeving te herstructureren, om de spanning tussen de twee te verlichten. Met als gevolg dat niet alleen het Amerikaanse Jodendom verandert, maar ook de Amerikaanse omgeving zelf. Die spanningen en tegenstellingen staan centraal in Joodse komedie, zo zullen we ontdekken.

Na deze vorige alinea is het niet verwonderlijk dat het in Joodse film- en televisietheorie voornamelijk gaat over identiteitspolitiek bij Joodse Amerikanen, de representatie van die identiteit en hoe het Joodse volk schippert tussen assimilatie en multiculturalisme. Dat geldt ook voor Vincent Brook, die in zijn *Something Ain’t Kosher Here* (2003) ontwikkelingen in de historische, sociale en economische positie van Joden in Amerika relateert aan een Joodse sitcom trend, een sinds de jaren negentig lopende trend waarin Joodse personages sterk naar voren komen op televisie, maar waarin zij niet per se ook de Joodse cultuur mee naar voren brengen. Deze personages lijken, in tegenstelling tot de decennia ervoor, eindelijk geaccepteerd te worden door producenten en kijkers – maar toch blijven er nog veel vragen over wanneer een programma ‘too Jewish’ of ‘not Jewish enough is’.

*Something Ain’t Kosher Here* is het standaardwerk wat betreft Joodse sitcoms. Brook brengt vele inzichten bij elkaar en weet Joodse sitcoms te plaatsen in hun context. Bij series als

---

<sup>7</sup> Brook, 11-12

<sup>8</sup> Brook kaart een onderzoek aan van socioloog Stephen Cohen, waaruit blijkt dat 56 procent van de Amerikaanse Joden gezien kunnen worden als ‘religiously disengaged’; ze nemen geen deel aan religieuze activiteiten.

<sup>9</sup> Charles S. Liebman, *The ambivalent American Jew: politics, religion and family in American Jewish Life* (Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1973), vii

*Seinfeld* en *The Nanny* ontleedt de auteur de de aanpak van de series en hun personages. Maar niet per se hun humor, iets waar deze scriptie op door moet gaan.

Brett Mills zet verschillende aspecten van de sitcom uiteen in zijn *Television Sitcom* (2005). Daarbij kaart hij Joodse komedie aan als vrijwel gelijk aan Amerikaanse komedie. Dat doet hij mede op basis van Rosalin Krieger. In ““Does he actually say the word Jewish?” – Jewish representations in *Seinfeld*.” (2010) verwoordt zij het idee van ‘the Yiddishization of American humor’. Als voorbeeld benoemt ze series als *Marty* en *Everybody Loves Raymond*, waarin Italianen Joodse humor overnemen.<sup>10</sup> Krieger werkt die *Yiddishization* niet veel verder uit. Ook Mills doet dat niet, ondanks zijn krachtige bewering dat Joodse komedie een performancestijl is geworden.<sup>11</sup>

Sarah Blacher Cohen en collega’s leveren in *From Hester Street to Hollywood* (1983) een beeld van de Joodse aanwezigheid in het theater, film en televisie. Er zijn verder een paar teksten geschreven over specifieke series, zoals het eerder genoemde artikel van Krieger over *Seinfeld* en over *Curb Your Enthusiasm* (“Negotiating Jewishness: *Curb Your Enthusiasm* and the Schlemiel Tradition” door David Gillota, 2010). Hier vinden we ook een bijzonder onderzoeksgebied dat onderbelicht is, temeer ook omdat zij moeilijk te onderzoeken is: niet-Joodse series die een Joodse performancestijl gebruiken.

Joodse representaties worden in de literatuur voornamelijk onderzocht op hoe zij Joden positief of negatief belichten. Zoals gezegd, veel van het werk over Joodse kunst en cultuur in Amerika richt zich op *ethno-racial survival*, dat ook is gemengd met het verlangen om onderdeel te zijn van de Amerikaanse samenleving. Daarover schreven onder meer Karen Brodtkin (*How Jews Became White Folks and What That Says about Race in America*, 2006) en Riv-Ellen Prell (*Fighting to become Americans*, 1999). Brodtkin beschrijft hoe Joden traditioneel tussen een blanke en zwarte etniciteit staan, en net als Prell stereotypen zoals de Joodse moeder en de Jewish American Princess in hun context plaatst. Prell relateert die ook aan de niet-Joodse Amerikaanse samenleving. *Schlemiels* en *schlimazels* kunnen daarbij inmiddels niet beperkt worden tot alleen de Joodse cultuur, ze zijn geïntegreerd.

Hoewel de rol van Joden in de creatie en productie van Hollywoodfilms en televisieseries bekend is, is hun culturele bijdrage aan die producties misschien wel onderbelicht. Hoe brengen deze makers hun humor naar niet-Joodse situaties en verhaallijnen? Dit is sterk gelieerd aan het idee van een Joodse performancestijl, dat overgenomen kan worden. Koppelt humor hier dan los van cultuur?

<sup>10</sup> Rosalin Krieger. ““Does he actually say the word Jewish?” – Jewish representations in *Seinfeld*.” In *Journal for Cultural Research*, 24 juni 2010, 395.

<sup>11</sup> Mills, *Television Sitcom*, 128

De televisieseries die hier aan bod zullen komen, zijn daarbij voornamelijk bepaald door de literatuur. *The Goldbergs* (1929-1946 op de radio, van 1949-1956 op de televisie) wordt zo in verschillende teksten aangehaald als de eerste Joodse sitcom. Zowel Vincent Brook als Donald Weber schrijven uitgebreid over de serie, die vooral gezien kan worden als exemplarisch voor de Amerikaans-Joodse gemeenschap voor de Tweede Wereldoorlog. Zoals dan ook duidelijk zal worden, is ze onderdeel van een omwenteling in de Joodse gemeenschap en in Joodse humor. Op het gebied van tekstuele analyse richt deze scriptie zich daarom op producties na *The Goldbergs*. Dat verloopt chronologisch.

*The Dick Van Dyke Show* (1960-1966, CBS) zal zich daarin kenmerken als een programma dat zich, in tegenstelling tot *The Goldbergs*, niet eenvoudig laat definiëren als Joods of niet-Joods. Vervolgens, op aangeven van Brook en collega's, passeren verder nog series als *Rhoda* (1974-1978, CBS), *Seinfeld* en anderen die hun Joods zijn in bepaalde mate maskeren. Series als *Everybody Loves Raymond* (1996-2005, CBS) en *The King of Queens* (1998-2007, CBS) komen uit een niet-Joodse hoek, maar vertonen karakteristieken van Joodse humor. Deze scriptie richt zich daarbij vooral op de mediatekst, met een kwalitatief resultaat voor ogen dat inzicht biedt in hoe die tekst werkt en wat hij representeert.

Uiteindelijk is er geprobeerd afleveringen te bespreken die zo willekeurig mogelijk geselecteerd zijn, om zo geen vooropgezet resultaat te krijgen. Dat is uiteindelijk ook afhankelijk van het beschikbare materiaal, zo was deze scriptie voor *Rhoda* en *The Nanny* (1993-1999, CBS) afhankelijk van YouTube. Bij series die wel volledig beschikbaar waren (zoals *Seinfeld*) is het midden aan gehouden, om zo eerste (en dus introducerende) en laatste (afsluitende) afleveringen te vermijden. Hierin wordt dan gezocht naar *Jewish moments*, een concept van Jon Stratton op basis van Alexander Doty's *queer moments*, maar daarover meer in het vierde hoofdstuk. Eerst het podium op.

### III. Van buitenstaander naar *Everyman*

Tussen 1882 en 1903 vertrokken ruim een miljoen Jiddische Joden uit Oost-Europa naar Amerika, om daar een nieuw leven op te bouwen. Ze verlieten daarbij hun vertrouwde *shtetls*, communes van familie en vrienden, die hun kracht haalden uit een rotsvast geloof in familie, traditie en natuurlijk het geloof zelf. Deze Joden kwamen terecht in vreemde steden, werden geconfronteerd met vreemde mensen – andere culturen – en daarom klampten zij zich vast aan hun oude gewoontes. Het toneel, met een interactief en levendig publiek, had in die tijd de belangrijke rol om hun heimwee te verdrijven. Een plek waar de *shtetl* weer kon herleven.<sup>12</sup>

Tegelijkertijd ontstond er een situatie waarin het theater een leerschool werd voor de Joodse immigranten, die leerden over Westerse gewoontes en culturen. Als zij in toneelstukken personages zagen stoeien met de Engelse taal (die ook verwerkt werd in de Jiddische stukken), konden ze lachen om hun eigen verleden als hulpeloze nieuwelingen. De toeschouwer zag zichzelf niet alleen als Jood, maar vooral ook als Amerikaan.<sup>13</sup>

#### 1 | Joodse performance op het podium voor WOII

Het Amerikaanse publiek was aan het begin van de twintigste eeuw een smeltkroes van culturen: van verschillende Europeanen tot Joden, zwarten en Indianen. Humor was een verbindende factor, waarin bijvoorbeeld *blackface* – het beschilderen van het gezicht en het gebruiken van een aangezet Afrikaans accent – naar voren kwam als een performancevorm die iedereen in de zaal deed lachen. Joodse artiesten blonken hierin uit, ze konden zich in feite verschuilen achter een ander gezicht.<sup>14</sup>

Etnische humor kwam dan ook sterk naar voren bij vaudevilleartiesten als Fanny Brice en Sophie Tucker, die hun vroege roem haalde uit *blackface* en zogeheten *coon songs*. Beiden wisten zich hier uiteindelijk aan te onttrekken en besloten hun Joodse achtergrond meer te verwerken in hun optredens. Hun monologen en zangnummers werden gepeperd met Jiddische woorden en grapjes. Dit was vooral humor op het scherpst van de snede qua beleefdheid, maar door de Jiddische toon werd dit niet ervaren als beledigend, maar schokkend en daarmee ook humoristisch.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Sarah Blacher Cohen, “Yiddish Origins and Jewish-American Transformations”. In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983), 1

<sup>13</sup> Nahma Sandrow, “Yiddish Theater and American Theater”. In *From Hester Street...*, 22-23

<sup>14</sup> June Sochen, “Fanny Brice and Sophie Tucker: Blending the Particular with the Universal”. In *From Hester Street...*, 46

<sup>15</sup> *Ibidem*, 44-57



Opvallend is echter dat Fanny Brice helemaal geen Jiddisch kende. Zij leerde zich het oude accent aan, net als de woorden.<sup>16</sup> June Sochen schrijft daarbij over Brice's Joods zijn:

“Fanny Brice's family upbringing did not include strict religious observance. Her Jewishness came from associating with Jewish people in Brooklyn and Manhattan, in observing Jewish shop girls and storekeepers, and in watching Jewish entertainers.”<sup>17</sup>

Haar komedie sprak vervolgens een breed publiek aan, omdat zij juist met het gebruik van haar Joods zijn zich buiten de massa kon plaatsen om die met de blik van een buitenstaander te becommentariëren.<sup>16</sup>

Ondertussen verbreedde het Joodse publiek haar horizon. Behalve het nog altijd populaire Jiddische theater, waren ze ook te vinden bij veel Engelstalige producties. Ze waren zo steevast aanwezig in het ontstaan van Amerika's moderne theater- en latere mediacultuur, eerst in het publiek en later ook achter de schermen. Nahma Sandrow typeert het Jiddische theater als een museum en laboratorium voor het Engelstalige theater dat in *uptown* New York te vinden was. Russische en andere theaterstukken verschenen eerst in het Jiddische theater *downtown*, waarna ze hun weg naar boven vonden.<sup>18</sup> Toch kwam hier ook de wens van de Joodse Amerikaan naar voren om het eerste onderdeel van die benaming te doen vergeten. Volgens Charles S. Liebman gingen de Joodse immigranten hierin nog verder dan de Italianen en de Ieren. Die vochten veel sterker tegen hun acculturatie, terwijl de Joden zich vooral niet lieten horen.<sup>19</sup>

In toneelstukken werden Joden zo min mogelijk gepresenteerd als anders. Op hun beurt wilden producenten zich niet branden aan stukken over vooroordelen en racisme. In plaats daarvan werden toneelstukken als *Abie's Irish Rose* uit 1922, door de niet-Joodse schrijfster Anne Nichols, populair. *Abie's Irish Rose* is een lichtvoetige komedie over de liefde tussen een Joodse jongen en Iers meisje en hun vaders die dit hopen te kunnen verbieden. Humor gedreven op stereotypes waarin centraal staat hoe de kinderen van de eerste generatie hun achtergronden achter zich kunnen laten om in Amerika hun huiselijk geluk te vinden.<sup>20</sup>

Alan Spiegel is daarbij sceptisch over hoe ver buiten hun eigen gemeenschap Joodse toneelstukken reikte:

“In spite of the assimilationist zeal expressed in many of these stories, the range of character types was still too heavily marked by an odd mingling of prayer shawls and pushcarts, of Eastern European shtetl life and Hester Street family clannishness; landlords, merchants, and rabbis; skinflints, kind hearts, and greybeards; weeping

<sup>16</sup> Sochen, “Fanny Brice and Sophie Tucker...”, 46

<sup>17</sup> Ibidem, 56

<sup>18</sup> Nahma Sandrow, “Yiddish Theater and American Theater”, 25-26

<sup>19</sup> Liebman, 23

<sup>20</sup> Cohen, “Yiddish Origins”, 5

mothers and gossipy aunts; wayward sons and blooming daughters: figures at once too exotic and too unglamorously gritty to enter the deepest imagination of the large American audience.”<sup>21</sup>

Daarbij was er nog een groter probleem. In 1933 kon er nog door Joodse artiesten een groot stuk worden opgevoerd om hun broers en zussen in Europa te steunen<sup>22</sup>, maar de invloed van Hitler en zijn antisemitisme was toen al buiten de Europese grenzen voelbaar. Het gevolg was een (zelf)censuur die Joodse rollen in het theater aanzienlijk minimaliseerde tot na WOII.<sup>23</sup> Ook de grote filmstudio's als Paramount en MGM, die in de jaren dertig grotendeels aangestuurd werden door Joden, gingen hierin mee. Zij presenteerden zichzelf als Amerikaans, niet als Joods. Joodse onderwerpen waren taboe en acteurs moesten veelal hun naam veranderen. Dit gold nog tot een goede tien jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog, want waar Joden eerst het slachtoffer werden van de nazi's, kwam de bedreiging vervolgens van binnenuit: de communistenjagers hielden huis in Hollywood.<sup>24</sup> Verandering kwam rond het begin van de jaren zestig, met een nieuwe generatie Joodse artiesten, die trots waren op hun achtergrond en die die ook tentoon durfden te stellen. Het is in deze fase dat het Joodse volk pas echt toetrad tot de Amerikaanse samenleving en haar humor zich daarin nestelde. En dat deden ze juist door zich erbuiten te plaatsen.

## 2 | “If you live in New York, you're Jewish.”

Moderne AmerikaansJoodse humor zoals die ontstond na de Tweede Oorlog werd gevormd door een nieuwe generatie artiesten en vond haar basis in een vervreemding van de samenleving, aangevuld met ironie en satire. Daardoor was Joodse humor scherp en tegelijkertijd kinderachtig en arrogant. Ze benadrukte haar plek buiten de ‘normale maatschappij’ en verhief die plek. Joodse humor was en is ook humor van en uit de stad.<sup>25</sup> Lenny Bruce verwoordde het al in een van zijn bekendste uitspraken: “If you live in New York or any other big city, you are Jewish. It doesn't even matter if you're Catholic; if you live in New York, you're Jewish. If you live in Butte, Montana, you're going to be *goyish*, even if you're Jewish.”<sup>26</sup>

Wat dat wil zeggen is dat Joodse humor herkenbaar was voor de zelfbewuste, stadse Amerikaan. Het sprak hem aan, temeer als hij zelf Joods was of lid van een andere

<sup>21</sup> Alan Spiegel “The Vanishing Act: A Typology of the Jew in the Contemporary American Film”. In *From Hester Street...*, 259-260

<sup>22</sup> Mark Slobin, “Some Intersections of Jews, Music, and Theater”. In *From Hester Street*, 40

<sup>23</sup> Cohen, “Yiddish Origins”, 7

<sup>24</sup> Ibidem., 12-13

<sup>25</sup> Daniel Walden, “Neil Simon's Jewish-style Comedies”. In: *From Hester Street...*, 152

<sup>26</sup> Geciteerd in Walden, 152

minderheid. Overall, maar vooral in de stad – omringd door andere minder- en grootheden – leefde zij met de strijd tussen vervreemding en assimilatie, de persoonlijke identiteit tegenover die van de massacultuur.<sup>27</sup> Waar in Oost-Europa het gebruikelijk was om onderdeel te zijn van een uitgebreide familie, stonden Joden in Amerika op zichzelf. Amerika brak de traditie van familie die essentieel onderdeel is van het Jodendom.<sup>28</sup>

In die situatie, in de Lower East Side van New York, werd humor een natuurlijke uitlaatklep voor neuroses en frustraties. Die spanningen zijn universeel, ook al voel(d)en Joden die door hun moeilijke geschiedenis nog sterker, stelt Daniel Walden:

“For the others, the conflict is more difficult but powerful, nonetheless, for most Americans are caught between the nostalgic yearning for a safe, comfortable, well-defined past and a difficult challenge in adapting to an increasingly and frighteningly depersonalized society.”<sup>29</sup>

Men kan daarin verder gaan door de afstand tussen Amerika en Europa te benadrukken. Mark Shechner kaart aan hoe Woody Allen zijn Joods zijn nooit tegenover het Amerikaans zijn zette. Hij zette beide kanten af tegen de elitaire Europese cultuur. Hieruit kwam een inferioriteitscomplex voort tegenover de hoge cultuur van Europa en zelfs Manhattan, waarvan Brooklyn cultureel net zo ver verwijderd is, stelt hij.<sup>30</sup>

In zijn bespreking van Allen's films, benadrukt Shechner hoe Joods en Amerikaans overeenkomen. De Jood heeft zijn plek gevonden in de Amerikaanse middenklasse en haar conflicten overgenomen: tussen ambitie en mogelijkheden, tussen familie en carrière, en zo verder. Het is het succesverhaal van de immigrant – en zijn uiteindelijk niet alle Amerikanen immigranten?<sup>31</sup> De Joodse man, met zijn onzekerheden, neuroses en buitenbeentjespositie werd (of is) zo de gewone man geworden. De *Everyman* waarin Amerikanen zich kunnen herkennen.<sup>32</sup>

Opvallend is daarbij hoe de Jood in de jaren zestig verheven werd boven de rest. Spiegel beschrijft hoe het publiek zich fascineerde voor de Joodse manieren en die begon te adopteren: “Jewishness itself became a mass culture concept, a hot ticket, an eminently transportable commodity, a way of thinking and living thoroughly accessible, if not entirely applicable, to practically anyone.”<sup>33</sup> De Jiddische cultuur wordt door Lenny Bruce en Woody Allen gegeneraliseerd: ze leren niet-Joden een Jiddisch perspectief op het leven aan en

---

<sup>27</sup> Walden, “Neil Simon's Jewish-style Comedies”, 152

<sup>28</sup> Ibidem., 159-160

<sup>29</sup> Ibidem., 165

<sup>30</sup> Mark Schechner, “Woody Allen: The Failure of the Therapeutic”. In: *From Hester Street...*, 235

<sup>31</sup> Ibidem., 239

<sup>32</sup> Walden, 165

<sup>33</sup> Spiegel, “A Typology of the Jew...”, 265

maakten dat perspectief van de buitenstaander tegelijkertijd de dominante, individuele ervaring van de moderne wereld.<sup>34</sup>

Joden verwoordden een paradox, aan de ene kant onderdeel van de samenleving en aan de andere kant nog steeds buitenstaander. Die paradox bleek erg aantrekkelijk voor het Amerikaanse publiek, omdat de Jood zo kon conformeren aan alles wat er speelde in die roerige jaren.<sup>35</sup> De Amerikanen, die zich in fictie veelal bezig hielden met natuurlijke helden en pioniers als Davy Crockett – verhalen van stoere mannen, geboren winnaars – werden gedurende de jaren zestig en zeventig steeds meer geconfronteerd met hun eigen zwakheden. Een typisch Joodse antiheld bood een uitvlucht: de *schlemiel*.<sup>36</sup>

### 3 | Zijn zwakte is zijn kracht

Ongetwijfeld het meest voortdurende Joodse personage is dat van de schlemiel. Zijn kracht is zijn zwakte: ondanks goede bedoelingen is hij gedoemd tot mislukken. De schlemiel is eenvoudig te definiëren aan de hand van zijn broer (of zus), de *schlimazel*. Ruth R. Wisse beschrijft de tegenstelling als volgt: de schlemiel morst soep, de schlimazel is degene bij wie de soep in de schoot valt. De schlimazel overkomt zijn ongeluk, de schlemiel is zijn eigen ongeluk. Het zit niet in de situatie, maar in zijn personage ingebakken.<sup>37</sup>

Maar in zijn zwakte, zijn onschuldigheid en naïviteit, schuilt ook een ongekende veerkracht. In tegenstelling tot andere *fools* symboliseert de schlemiel het Joodse volk in haar (onhandige) ontmoetingen met andere culturen ‘and its opposition to their opposition’. De schlemiel verzet zich daarbij tegen de dominante cultuur; hij is eigenlijk een van de eerste voorbeelden van *counterculture*.<sup>38</sup> De onschuld en ongeluk van de schlemiel legt tegelijkertijd de dwaasheid van degene om hem heen bloot. Succes heeft hij zelden tot nooit, maar hij overleeft.

De geboorte van de schlemiel is niet precies te plaatsen. Hij is er in ieder geval al in de negentiende eeuw, waarna hij zich rap ontwikkelt in de Jiddische literatuur door de werken van onder andere Rabbi Nachman, Mendele Mocher Sforim en Sholom Aleichem.

In de Oost-Europese shtetl verzet deze literaire schlemiel zich niet alleen tegen de (anti-semitische) groepen om zich heen, maar verder nog tegen de rijke, intellectuele en daardoor

---

<sup>34</sup> Jon Stratton, “Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn’t It? Ethnicity and Assimilation in 1990s American Television”. In: Lavery, David et al. (ed.) *Seinfeld, master of its domain: revisiting television’s greatest sitcom* (New York: Continuum, 2006), 122

<sup>35</sup> Ibidem., 265-266

<sup>36</sup> Ruth R. Wisse, *The Schlemiel as Modern Hero* (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), 75

<sup>37</sup> Ibidem., 14

<sup>38</sup> Ibidem., 4

vooral elitaire cultuur. Wat hem op de been houdt is zijn familie en zijn geloof – al zet hij zich even makkelijk af tegen de conservatieve en stagnerende elementen daarbinnen.<sup>39</sup>

Naarmate de sfeer in de beginjaren van de negentiende eeuw steeds benauwder werd in Oost-Europa, werd de schlemiel steeds belangrijker als symbool. Het antwoord tegen de discriminatie en haat om zich heen werd voor het Joodse volk de lach. Het antwoord op fysieke macht werd een verbale kracht. Hoewel de schlemiel niets kan doen om over zijn geluk te regeren, weet hij wel te reageren. Maurice Samuel verwoordt het gevolg zo:

“They turned the tables on their adversaries dialectically, and though their physical disadvantages were not diminished thereby, nor the external situation changed one whit, they emerged with a feeling of victory.”<sup>40</sup>

Deze verbale kracht en snelheid maakte Jiddische entertainers bij uitstek geschikt voor stand-up komedie, een vakgebied dat sterk gekenmerkt en gevormd wordt door Joodse artiesten als Milton Berle, Jack Benny, Lenny Bruce, Woody Allen en Jerry Seinfeld. De verbale mogelijkheden voor deze komedianten kunnen op grote lijnen in twee kampen worden gesplitst: de boze Jood, die choqueert en beledigt, en de schlemielige Jood, die zijn eigenlijk ongelukkige verhaal presenteert op het podium. In beide gevallen kan de komediant zijn eigen achtergrond niet uit de weg gaan: het is een onvermijdelijk onderwerp, een wapen of alvast een excuus voor wat komen gaat.<sup>41</sup>

De schlemielige Jood is daarmee het meest interessante en unieke onderdeel van de Joodse stand-up traditie, die teruggaat tot in vaudeville. Anthony Lewis waarschuwt dat ‘the schlemiel is not simply one of the two main stereotypes used by stand-up comedy, but that it is also a natural response to the pressures of a social situation’. Hij vervolgt: “As schlemiel, the comedian admits his Jewishness, ingratiates himself, disarms an alien and potentially hostile group, turns strangers into friends and ultimately wins their approval.”<sup>42</sup> De Jood wordt geaccepteerd, als buitenstaander.

#### 4 | De *schlemiel* in Amerika

Toch was de schlemiel na zijn oversteek naar Amerika niet hetzelfde personage. Waar hij in Oost-Europa omringd werd door geweld tegen zichzelf en zijn volk, was de situatie in zijn nieuwe land anders. Het antisemitisme dat hij daar aantrof was niet zo sterk als in Europa. De schlemiel verloor daarmee één tegenstander, maar niet de ander. De rijke niet-Jood was er nog

---

<sup>39</sup> Wisse, “The Schlemiel as Modern Hero”

<sup>40</sup> Geciteerd in Wisse, 44

<sup>41</sup> Anthony Lewis, “The Jew in Stand-up Comedy” In *From Hester Street...*

<sup>42</sup> *Ibidem.*, 63

steeds en ondanks (of juist dankzij) zijn zwakte wist de schlemiel die belachelijk te maken.<sup>43</sup> Hij ontdeed zich ook van zijn gemeenschap: komedianten als Lenny Bruce presenteerden zichzelf als individuen, los van alles en iedereen zodat de doelwitten eindeloos zijn.<sup>44</sup>

Maar Amerika wist de schlemiel uiteindelijk toch onschadelijk te maken. In plaats van een symbool tegen de dominante cultuur, werd zij de dominante cultuur. De schlemiel, misschien nog wel het meest in de vorm van Woody Allen, werd een voorbeeld. Het mannelijke personage (de schlemiel is eigenlijk altijd een man) bezit de kwaliteiten van de moderne man: gevoelig, intellectueel, links. Wat is overgebleven is alleen zijn gestuntel. Hij daagt de status quo niet uit, hij is de status quo.<sup>45</sup>

Jon Stratton noemt Forrest Gump, gespeeld door Tom Hanks en uit de gelijknamige film (1994), als het hoogtepunt van de veramerikanisering van de schlemiel. De schlemiel is hierin gekoppeld aan het aloude ideaal van succes in Amerika: Forest is een loser die ondanks zijn misstappen het grootste succes weet te behalen. Hij wordt een football- en oorlogsheld, ontmoet twee presidenten en weet uiteindelijk liefde en een familie te vinden. Vooral in het laatste is de Amerikaanse schlemiel een moraliserend figuur. Hij geeft een moreel lesje, maar doet dat zonder de pijn, zonder de *bite* van zijn Oost-Europese broer of een Lenny Bruce. Stratton concludeert: "This is, if not a Yiddish moment, a Jewish-American moment."<sup>46</sup> Noch Forrest Gump, noch Tom Hanks is Joods. Deze transitie is mogelijk mede omdat Joden in het Amerika van vandaag niet meer als groep lijden; de onderdrukking van Joden is voor velen iets van het verleden, een vervagende herinnering die niet meer voorop staat in Joodse culturele producties.<sup>47</sup> Waar de eerste generatie buitengesloten werd en dus een hechte groep moest vormen, hebben de daaropvolgende generaties de vrijheid gehad zich van elkaar los te koppelen. Geaccepteerd als blanke Amerikanen worden zij niet geconfronteerd met dezelfde problemen als hun voorouders.<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> David Gillota, "Negotiating Jewishness: *Curb Your Enthusiasm* and the Schlemiel Tradition", 154

<sup>44</sup> Stratton, "Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn't It?", 126

<sup>45</sup> Gillota, 154

<sup>46</sup> Stratton, "Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn't It?", 127

<sup>47</sup> Gillota, 154-155

<sup>48</sup> Karen Brodtkin, *How Jews Became White Folks and What That Says About Race* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 187

## 5 | Moederfiguur Gertrude Berg

De hiervoor genoemde ontwikkelingen zijn ook terug te vinden op de Amerikaanse radio en televisie, specifiek in de sitcom. De vaak grove etnische dialectenhumor was in de jaren twintig en dertig erg populair (bijvoorbeeld in de vorm van de sketches van Milt Gross). Toch kwam daar snel een populairdere humor tegenover te staan, die van Gertrude Berg.<sup>49</sup>

Deze gezette Joodse vrouw zette met haar radio- en televisieseries over *The Goldbergs* (1929-1946 op de radio, van 1949-1956 op de televisie) een interessante tegenpool op: ze construeerde een Joods-Amerikaans gezin met een sterke matriarch (Molly Goldberg), waarin ook culturele en religieuze humor naar voren kwam via dialect en ritueel maar waarin zij geen buitenstaanders waren. Het gezin Goldberg paste ondanks eventuele eigenaardigheden naadloos in de Amerikaanse samenleving of droomde daar in ieder geval van zonder de bitterheid van een Milt Gross of Lenny Bruce.<sup>50</sup> *The Goldbergs* wist daarbij te fungeren als een familie voor de Joodse luisteraar die die familie had achtergelaten in Europa. *The Goldbergs* was een nostalgische thuishaven.<sup>51</sup> Molly Goldberg en haar kinderen waren daarbij precies de representatie van een Joods gezin dat de Joodse middenklasse in Amerika wilde laten zien.<sup>52</sup> Ze vermeed daarbij de lastige en controversiële gespreksonderwerpen en werd zo vanzelf opgenomen in de Amerikaanse samenleving.<sup>53</sup>

De overstap naar televisie zou dat bevestigen. Net zoals Joodse artiesten en personages in de jaren vijftig uit het beeld zouden verdwijnen, draaide Molly Goldberg's avontuur op televisie uiteindelijk vooral om assimilatie. Etnische komedies als *The Life of Riley* en *Amos 'n Andy* maken daarin plaats voor witgewassen series als *Father Knows Best*, terwijl *The Goldbergs* in 1955 verhuisden uit New York naar de *suburbs*. Vincent Brook schrijft daarover:

“They were no longer a bridge to the white suburban middle class; they had *become* that class. The American Dream they had so ardently sought – and sold – had enfolded them. Robbed of its singular bond to Molly Goldberg as narrator/audience confidant, and of its ethnic working-class environment, *The Goldbergs*, in its 1955-1956 season, was for all intents and purposes a new show.”<sup>54</sup>

Ook de liefdevolle Joodse moeder (voor zowel haar gezin als het publiek) die Gertrude Berg portretteerde, zou aan verandering onderhevig zijn. Die verandering kwam niet van buitenaf, maar door haar zonen. Die lieten niets heel van de *Yiddisch momme*: mannelijke stand-up

<sup>49</sup> Donald Weber, *Haunted in the New World: Jewish American Culture from Cahan to The Goldbergs* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), 130

<sup>50</sup> Weber, 131

<sup>51</sup> Ibidem., 137-138

<sup>52</sup> Ibidem. Vincent Brook ziet de Goldbergs echter niet als middenklasse en beargumenteert dat hun wortels liggen in de arbeidersklasse, getuige ook hun appartement, 24-25

<sup>53</sup> Weber, 142-143

<sup>54</sup> Brook, 35

comedians als Jackie Mason verhaalden over moeders aan wie ze maar niet konden ontsnappen. Ook mannelijke schrijvers portretteerden in de jaren vijftig, zestig en zeventig bemoeizuchtige moeders die ooit de eerste generatie immigranten hadden gevormd. In tegenstelling tot de schlemiel kon de *Jewish mother* op deze manier alleen tot wasdom komen in Amerika, nadat de eerste immigranten hun kinderen hadden gehad. Niet de Yiddisch momme, maar deze Jewish mother kreeg en krijgt uiteindelijk nog steeds veel navolging in sitcoms.<sup>55</sup> Karen Brodtkin ziet de omslag van adoratie naar afgunst van moeders in het perspectief van de Joodse man zijn hang naar de blanke Amerikaanse mainstream:

“Jewish mothers in the 1950s and 1960s were the first victims, as their sons sought to free themselves from the Jewishness embodied by their mothers in order to possess the fruits of the mainstream.”<sup>56</sup>

De mannen zouden overigens in de jaren zeventig op een zelfde manier omgaan met hun zussen en vriendinnen: de Jewish American Princess werd op het podium en op papier geboren als een Joodse vrouw uit de middenklasse, die niet werkte maar anderen voor haar laat werken. Dat zijn vooral mannen, die haar voorzien van het geld en de kleding die zij nodig heeft (of in ieder geval waarvan ze vindt dat ze ze nodig heeft). Ze is in principe passief, maar laat zich niet domineren en geeft meer om seks dan om geld. Deze prinses kon, net als haar moeder, alleen tot leven kon komen door het succes en de rijkdom die Joden in Amerika wisten te verwerven.<sup>57</sup> Brodtkin beschrijft haar als ‘Jewish men’s projections of their own nightmares about whiteness onto Jewish women’.<sup>58</sup> De leegheid van het blanke middenklasse bestaan en het verlies van de Joodse identiteit werd verwezenlijkt in zowel moeder als vriendin.<sup>59</sup>

Het zijn lelijke stereotypes die een even lelijke kant aan Joodse humor laten zien. Deze stereotypes blijven lang alleen maar stereotypes: ze worden niet beleefd, maar beschreven, bijvoorbeeld op het podium door een Jackie Mason. Ze waren personen waarom de grappen wel draaiden maar wie geen eigen karakter hadden.<sup>60</sup> De Joodse sitcomtrend van de jaren negentig zou daar pas verandering in weten te brengen.

---

<sup>55</sup> Brodtkin, 169 en Brook, 47

<sup>56</sup> Brodtkin, 161

<sup>57</sup> Brook, 140-141

<sup>58</sup> Brodtkin, 163

<sup>59</sup> Ibidem., 164

<sup>60</sup> Brook, 57



## 6 | *Schlemiel, schlimazel, sitcom*

Joodse personages en thematiek sluimerden sowieso nadat *The Goldbergs* van de televisie verdwenen. De kinderen van *The Goldbergs* zagen we pas opkomen in de jaren zeventig in series als *Bridget Loves Bernie* (1972-1973) en *Rhoda* (1974-1978), waarin niet-Joodse acteurs Joodse personages speelden (en andersom). Joodse personages bestonden wel, maar werden amper zo erkend: Barney Miller, uit de gelijknamige serie (1975-1982), of Alex Reiger uit *Taxi* (1979-1983), waren simpelweg New Yorkers.<sup>61</sup> Het Joods zijn werd net als Molly Goldberg gemaskeerd door een blanke, urbane middenklasse, met als voornaamste voorbeeld waarschijnlijk *The Dick Van Dyke Show* (1961-1966), waarover later meer. Opvallend is dat het publiek in de jaren zestig en zeventig amper Joodse personages te zien kreeg op televisie, terwijl juist in dezelfde jaren Woody Allen en consorten hun populariteit vonden onder het Amerikaanse publiek.<sup>62</sup> Daarvoor waren ze nog niet Amerikaans genoeg. Het zouden dan ook pas de kleinkinderen van *The Goldbergs* zijn die in de jaren negentig op de voorgrond zouden treden. Zij hadden inmiddels een bijzondere tegenstrijdige afkomst. Waar we vanuit het theater en de film een performancetijl zagen ontstaan die Joods zijn etaleerde en daarmee tegelijkertijd assimileerde, werden Joden op televisie nog eens gemaskeerd. Het gevolg is een paradox waarin het mogelijk wordt dat de Joodse ervaring, in *Seinfeld* (1989-1998) gemaskeerd in de niet-maar-eigenlijk-wel-Joodse George Costanza de ‘dominant experience of the world’ zou worden.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Brook, 60-65

<sup>62</sup> Ibidem., 47-48

<sup>63</sup> Stratton, “Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn’t It?”, 130

#### IV. *Jewish moments*

In het vorige hoofdstuk is geprobeerd een overzicht te geven van de geschiedenis van Joodse humor in Amerika, waarbij ook de kenmerken van die humor centraal stond. Jiddische humor is verbaal sterk en reflexief, de humor van een buitenstaander die zijn eigen positie daarmee benoemt en becommentarieert. Het symbool daarvan is de schlemiel, die het ongeluk aantrekt en onschuldig is, maar wiens commentaar bijtend is. Het geloof is een onderdeel, maar niet leidend in deze humor: het is vooral iets dat de Jood verder onderscheidt van de mensen om hem heen. De grappen draaien op tegenstellingen en het belangrijkste wapen daarin is ironie. Dat neemt vaak de vorm aan van een statement en een contraststatement, waarvan een eenvoudig en komisch voorbeeld: “Thou hast chosen us from among the nations—why did you have to pick on the Jews?”<sup>64</sup>

De vraag die deze samenvatting oplevert is hoe Joodse humor naar voren komt in sitcoms, hoe geassimileerd die humor is in Amerikaanse humor en hoe Jiddische komedie herkenbaar is. Om dat laatste te theoretiseren gebruikt onder andere Jon Stratton het concept van *Jewish moments*, afgeleid van Alexander Doty's *queer moments*. Hierin draait het om de tegenstelling tussen heteroseksueel (*straight*) en niet-heteroseksueel, al draait Doty het juist om: *queer* en *nonqueer* (*straight* dus). Heterocentrische teksten, zo stelt hij, kunnen ook queer elementen bevatten en zo kunnen ook heteroseksuele mensen *queer moments* ervaren – niet vanuit paniek of verwarring, maar simpelweg vanuit een herkenning van die elementen.<sup>65</sup>

Hoewel de vergelijking natuurlijk niet een op een mogelijk is, vervangt Stratton in deze queer met Joods:

“From this point of view, Jewishness can be understood as a variable textual attribute not necessarily tied to characters identified as Jews, and any reader with varying degrees of knowledge of Jewish/Yiddish religion may experience a Jewish moment, that is, recognize a Jewish characteristic in the text they are watching.”<sup>66</sup>

Daarmee komen we terug bij Mills' veronderstelling dat ‘Jewish comedy has become a performance style disassociated from its ethnic, religious and cultural roots’.<sup>67</sup> Met dit en het voorgaande hoofdstuk in het achterhoofd kan op tekstueel niveau onderzocht worden wat Joodse humor inhoudt in zogenaamd Joodse en niet-Joodse sitcoms.

---

<sup>64</sup> Wisse, *The Schlemiel as Modern Hero*, 47

<sup>65</sup> Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 3

<sup>66</sup> Stratton, “Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn't It?”, 125

<sup>67</sup> Mills, *Television Sitcom*, 128

## 1 | Dick Van Dyke in de Bronx

Laten we dan beginnen bij *The Dick Van Dyke Show* (1961-1966), hier eerder aangehaald als een serie waarin het Joods zijn gemaskeerd werd en dat een blauwdruk bood voor alle Joodse sitcoms die erna kwamen. Het masker zit in de geschiedenis van het programma ingebakken: de Joodse Carl Reiner bedacht de serie als een autobiografische komedie over zijn tijd als schrijver bij sketchshow *Your Show of Shows* (1950-1954), waarin komediant Sid Caesar een hoofdrol had en waar Mel Brooks en Neil Simon deel uitmaakten van het schrijversteam. *Your Show of Shows* was een van de populairste programma's van de jaren vijftig, waarbij Caesar en kompaan Milton Berle met hun Joodse humor op de voorgrond konden treden: Jiddische woorden en grappen zaten ingebakken in hun sketches, ook al presenteerden zij zichzelf tegelijkertijd als middenklasse Protestanten.<sup>68</sup> Carl Reiner trad zelf ook op als acteur in de show.

Voor zijn nieuwe serie (dat *Head of the Family* moest heten) zou hij dan ook zelf de hoofdpersoon spelen, een van de schrijvers van een fictieve sketchshow. Meer dan een pilotaflevering werd er niet gemaakt en uitgezonden, want geen zender kocht het en daarom werd Reiner aangeraden zijn programma aan te passen. De Joodse schrijver werd de blanke, middenklasse Rob Petrie (gespeeld door Dick Van Dyke).<sup>69</sup> Wie de pilotaflevering van *Head of the Family* naast een willekeurige aflevering van *The Dick Van Dyke Show* legt, ziet dan ook de nodige verschillen. Met Reiner in de hoofdrol komen de autobiografische elementen sterker naar voren en is een Joods-New Yorkse achtergrond duidelijker merkbaar in zijn accent en toon. Als zijn vrouw hem vertelt dat zijn zoon hem niet mag, antwoordt hij: “What are you saying? How can he dislike me? I’m his father. [...] He’s only six years old, he doesn’t know me long enough to hate me.” Ook in hoe hij over zichzelf praat, komt Reiner als een na-oorlogse Joods-New Yorkse man sterk naar voren: “I don’t know, I’m universally well liked. Everybody likes me! You like me, don’t you?”



Beeld 1. De transformatie van *Head of the Family* naar *The Dick Van Dyke Show* veranderde Carl Reiner's 'Bronx persona' in Dick Van Dyke's 'skinny gentile'. De verschillen in uiterlijk (en accent) zijn voor de kijker onmiddellijk duidelijk.

<sup>68</sup> Krieger, 392

<sup>69</sup> Brook, 45

Dick Van Dyke nam dus weliswaar de teksten van Carl Reiner over, maar niet zijn rol. Marc David schrijft daarover: “In the bargain, [Reiner] was forced to reinvent his Bronx persona in the image of a tall, skinny gentile who had grown up next to the Mark Twain National Forest in Howell County, Missouri.”<sup>70</sup>

Reiner bleef bij het team als de (niet-Joodse) baas Alan Brady, terwijl Morey Amsterdam de rol op zich nam van Buddy Sorrel, het enige Joodse overblijfsel van het originele plan. Desondanks wordt *The Dick Van Dyke Show* door Erik Breitbart, en Dick Van Dyke zelf, gezien als een Joodse sitcom.<sup>71</sup>

Het personage van Rob Petrie vertoont dan ook enige gelijkenissen met een typische schlemiel. Zo verhaalt hij in “The Night The Roof Fell In” over een slechte dag: “Alan wanted a complete rewrite, but he came in late. Sally left early. I lost my wallet. I got a ticket for jaywalking. And on top of that, I think I’m getting a cold sore!” Toch had deze tekst uit Carl Reiner’s mond ongetwijfeld anders geklonken.

## 2 | Rob Petrie als *schlemiel*

Rob roept het ongeluk over zichzelf af, zoals in “Give Me Your Walls!”. Achteloos bekladt hij de muur, waardoor die opnieuw geveerd moet worden. Samen met zijn vrouw Laura schakelt hij een aparte, Italiaanse schilder in die hen lijkt te gaan oplichten. Rob is daarin redelijk naïef, hij kan niet geloven dat iemand dat zou willen doen. Tegelijkertijd wordt duidelijk dat hij het onderhandelen over de prijs beter aan zijn vrouw kan overlaten; hoewel Rob de ‘family leadership pants’ draagt, is in de serie dan ook duidelijk dat Laura haar zaken vaak beter op orde heeft. Rob stelt zichzelf als heel wat voor, bijvoorbeeld een matador, cowboy of Fred Astaire, maar geen van zijn voorbeelden evenaart hij. Laura moet daarbij haar man geregeld uit de brand helpen, zoals in “Hustling the Hustler”, waarin hij ook opgelicht lijkt te gaan worden: nota bene door de broer van de als Joods geïdentificeerde Buddy, Blackie, gespeeld door Phil Leeds. In beide gevallen – en hierin onderscheidt Rob zich van zijn schlemielige collega’s – blijkt de situatie niet zo vijandig te zijn als gedacht. De oplichters zijn geen oplichters en hebben eigenlijk de beste bedoelingen. Rob wordt niet omsingeld door gevaar en vooroordelen, maar door een onschuldige wereld en boven alles een liefdevol gezin.

Kunnen we hier dan spreken van een *Jewish moment*? Zowel “Hustling the Hustler” en “Give Me Your Walls!” zijn geschreven door bedenker Carl Reiner, die het merendeel van de

---

<sup>70</sup> Marc, 100

<sup>71</sup> Brook, 45 en 64-65

afleveringen voor zijn rekening nam, maar dat hoeft in feite niets te zeggen. Een Joodse schrijver maakt niet per definitie Joodse, of Jiddische komedie. David Marc beschrijft Reiners personages als “‘low-key”, assimilated, generic white American straightmen’.<sup>72</sup> Rob Petrie is misschien niet zo mondig als een Lenny Bruce of Woody Allen, wel beantwoordt hij in zekere mate aan het stereotype van de nieuwe schlemiel: zachtmoedig, intellectueel en enigszins inferieur en onzeker in vergelijking tot bijvoorbeeld zijn vrouw. Had het anders geweest als Reiners originele plannen hun doorgang hadden gekregen?

Zoals eerder gezegd, een duidelijk Joods element bleef over van Reiners idee: Buddy (de Joodse Morey Amsterdam), die sterk doet denken aan Mel Brooks. Hij heeft een Jiddische tongval, met een rapheid die vooral wordt gebruikt om producent Mel Cooley voor gek te zetten, een saaie man van de regeltjes en deadlines waar Buddy zich graag tegen afzet. Buddy’s Joods zijn is zo veelal impliciet, maar in verschillende afleveringen wordt die ook daadwerkelijk benoemd; in “Buddy Sorrell—Man and Boy” neemt hij zelfs eindelijk zijn *bar mitzvah* lessen.<sup>73</sup>

Totaal onschuldig en onschadelijk was de komedie van Carl Reiner niet. Hij ageerde in afleveringen als “I’m No Henry Walden” tegen de pretentieuze kunstmakers en –liefhebbers die zich afkeren van televisie. Hij leek zich zelfs een beetje te keren tegen de traditionele, niet-Joodse kunst, die een autobiografische sitcom over een Joodse man niet accepteerden. In de laatste aflevering van *The Dick Van Dyke Show* werd dat plan alsnog een nieuw, fictief leven in geblazen: aan het einde blijkt dat de memoires van Rob Petrie zullen worden verwerkt tot een sitcom met Alan Brady (gespeeld door Carl Reiner) in de hoofdrol.<sup>74</sup>

De immens populaire *The Dick Van Dyke Show* gold uiteindelijk als een blauwdruk voor alle sitcoms die volgden, met onschuldige loser Rob Petrie als voorbeeld voor een reeks schlemiels. Die humor leeft voort, ook al herkent de kijker het niet als Joods. Mills schrijft dan ook dat ‘One of the difficulties in ‘spotting’ Jewish characters is that, like camp, Jewishness in comedy is a performance style which can be successfully (if not completely) recreated by Gentiles, at least enough for the humour to work’.<sup>75</sup>

### 3 | *Rhoda* is ‘off-white’

Valerie Harper (en met haar *Rhoda*) lijkt Mills’ stelling te bewijzen, deze niet-Joodse actrice Harper speelde tenminste wel een expliciet Joodse vrouw uit New York. En dat deed ze niet

---

<sup>72</sup> Geciteerd in Krieger, 393

<sup>73</sup> Marc, 110-111

<sup>74</sup> Marc, 103-106 en 116-117

<sup>75</sup> Mills, 127

alleen in *The Mary Tyler Moore Show* maar ook in haar eigen net zo populaire spin-off. Maar wat op het eerste gezicht een ogenschijnlijk scherp contrast met Dick Van Dyke en Rob Petrie lijkt, Petrie werd als personage tenslotte compleet gestript van zijn Joods zijn, zal niet zo'n groot verschil blijken.

In *Rhoda* verhuist de goedgebekte Rhoda Morge verhuist terug naar haar geboortestad. Of, zoals ze het zelf uitlegt aan het begin van haar eerste afleveringen:

“My name is Rhoda Morgenstern. I was born in the Bronx, December 1941. I've always felt responsible for World War Two. The first thing I remember liking that liked me back, was food. In school, my grades were okay, mostly B's and C's, except for self-control. I had a bad puberty. It lasted seventeen years. I'm a high school graduate, I went to art school, my entrance exam was on a book of matches. I decided to move out of the house at 24, my mother still refers to this as the time I ran away from home. Eventually, I ran to Minneapolis, where it's cold and I figured I'd keep better. Now I'm back in Manhattan. New York, this is your last chance.”

Rhoda is duidelijk opgegroeid met een gezonde dosis Joodse humor. Ze is verbaal sterk, ze is stads en ze neemt zichzelf graag op de hak. Toch levert ze iets van haar Joods zijn in als ze de hoofdpersoon wordt in haar eigen serie. Tegenover Mary Tyler Moore's blanke middenklasse vrouw kon Rhoda afgezet worden als een leuke Joodse meid die worstelde met mannen en haar gewicht, op haarzelf moest ze simpelweg een leuke meid zijn en eigenlijk niet Joods. Haar Joodse achtergrond werd iets voor op de achtergrond en werd zelfs met de feestdagen niet tot amper erkend. Haar zus Brenda nam veel van haar trekjes over (de zoektocht naar een man, gewichtsworstelingen). Maar wat Rhoda's afkomst bleef kenmerken was haar humor, een accent, een dialect gepeperd met een paar Jiddische woorden en een stadse instelling. Het zijn misschien wel de belangrijkste elementen die over zijn gebleven voor Joodse personages in huidige sitcoms en niet of ze wel of niet Chanoecka vieren. Wel werd Valerie Harper gevraagd door haar Joodse fans, of ze Rhoda niet meer Joods kon maken.<sup>76</sup>

Het is opvallend hoe eenvoudig een niet-Joodse actrice een Joods personage kon en kan spelen. Cruciaal daarin is de unieke plaats die Europese Joden innemen op etnisch gebied, 'standing somewhere in the middle of the white/other or white/black dichotomy', zoals Karen Brodtkin het verwoordt. De Jood kan doorgaan voor blank, maar voelt zich daarin als Jood gemarginaliseerd. Hij voelt zich als het ware thuis bij zwart, maar kan daarin niet meegaan op basis van huidskleur. Het gevolg is wat Brodtkin 'off-white' noemt, eigenlijk een soort zijstraat van blank die verder is geaccentueerd door de plek die Joodse Amerikanen innamen in de blanke middenklasse.<sup>77</sup> Met als gevolg dat de niet-Joodse Valerie Harper makkelijk de

---

<sup>76</sup> Brook, 54-58

<sup>77</sup> Brodtkin, 2

Joodse Rhoda neer kon zetten en de Joodse David Grohl haar niet-Joodse man Joe kon spelen. Een zelfde situatie met zwarte personages zou echter leiden tot onaangename herinneringen aan *blackface*.

Daarbij is het zeldzaam dat Joden in sitcoms met elkaar relaties aangaan; veel gebruikelijker is het dat hun romantische interesses liggen bij mannen of vrouwen met een andere, niet-Joodse afkomst, veelal blank. Joodse personages worden op deze manier genormaliseerd, in een conventie die teruggaat tot *Abie's Irish Rose*. En waar dit eerder nog bij *Bridget Loves Bernie* (1970-1974) voor negatieve reacties zorgden vanuit de Joodse gemeenschap, is de gemengde relatie inmiddels te beschouwen als een conventie van de Joodse sitcom, mede dankzij *Rhoda*.

Hetzelfde geldt voor de schlemiel, waarbij het opvallend is dat Rhoda zelf een bijna schlemielig karakter heeft. Kenmerkend is de aftiteling van elke aflevering: net als haar voorganger dat deed aan het begin van elke *The Mary Tyler Moore Show* gooit Rhoda haar hoed in de lucht. Terwijl Mary glimlachend toekeek terwijl zij en de hoed gevangen werden in een *freeze frame*, moet Rhoda beteuterd toekijken hoe de hoed onmiddellijk naar de grond valt. Rhoda is van meet af aan een underdog.<sup>78</sup> Voor Dick Van Dyke liep het niet anders in zijn gelijknamige show. Glimlachend beleefde hij zijn introductie, totdat hij struikelde over een poef.<sup>79</sup> Het zijn schlemiels tot het einde.



Beeld 2. Rhoda en Rob Petrie worden in respectievelijk aftiteling en titelsequentie schlemielig afgebeeld.

#### 4 | “I think I’m supposed to be feeling guilty for something.”

Niet alleen heeft Rhoda te maken met haar eigen problemen, maar ook met die van haar moeder Ida. Ze is een bezorgde moeder die haar dochters stimuleert om een goede man te vinden, waarin ze een passief agressieve rol op zich neemt. Een iets vriendelijkere versie van de Jewish mother.

Een voorbeeld daarvan vinden we in “Friends and Mothers”, waarin Rhoda vrienden wordt met een oudere vrouw, Maggie Cummings. Wie daarbij zoekt naar een *Jewish moment*, een herkenning van typisch Joodse trekjes, hoort dat al gelijk in het accent van Rhoda, opgegroeid

<sup>78</sup> Brook, 50, 58

<sup>79</sup> In latere afleveringen werd hier mee gespeeld, door Rob de poef te laten zien, zodat hij er overheen kan stappen. Zie ook David Marc, *Comic Visions. Television Comedy and American Culture* (Boston: Unwin Hyman, 1989), 101

in de Bronx. Ze merkt op dat haar moeder eens een echt kleinkind zou willen: “Poor thing, last week at Aunt Rose’s, I caught her burping the door.”

Ida blijkt vervolgens jaloers op de vriendschap van haar dochter met Maggie; als ze later ziet hoe de twee gezellig praten met haar andere dochter Brenda, merkt ze op: “Well, you just go on having fun and I’ll stand over here and watch.” Daarna zoekt ze een week geen contact meer met Rhoda, voor Rhoda een duidelijk signaal: “I think I’m supposed to be feeling guilty for something.”

Uiteindelijk komt er een uitnodiging van Ida, via een kaartje, voor een etentje. Maggie en haar man zijn ook uitgenodigd en Ida probeert indruk te maken door Maggie in feite te imiteren. Ze meet een andere praatstijl aan, heeft een schilderij gekocht, doet alsof ze een wijnverzameling heeft en praat over (net niet) actuele gebeurtenissen. Rhoda stelt haar uiteindelijk gerust dat ze van haar moeder iets anders verwacht dan van een vriendin: ze wil een plek om zich thuis te voelen, een schouder om op te huilen, ‘while I smell the brisket burning’. Karaktergetrouw vraagt Ida onmiddellijk wanneer ze ooit brisket (een typisch Jiddisch gerecht) aan heeft laten branden. Nadat de *Yiddish momme* met Gertrude Berg van het scherm vertrok, werd Ida Morgenstern de standaard. In een andere gedaante zouden we haar terug zien in *Seinfeld* (1989-1998, NBC).

## 5 | Joods door Jerry (*Seinfeld*)

*Seinfeld*, de serie rond komediant Jerry Seinfeld (die zichzelf speelde) en zijn vrienden, volgt in de traditie van vooral *Rhoda*, maar ook *The Dick Van Dyke Show*. Toen de pilotaflevering werd gepresenteerd aan NBC hoofd Brandon Tartikoff, merkte hij op dat de serie ‘too Jewish, too New York’ was. Twintig jaar geleden had Tartikoff Seinfeld wellicht aangeraden een andere, niet-Joodse acteur voor de rol te vragen.

Toch was de serie al een paar stappen verwijderd van Jackie Mason’s *Chicken Soup*, in hetzelfde jaar (1989) gestart en weer stopgezet: die stand-up comedian liet zich nog leiden door het Joodse immigrantenverleden. Jerry Seinfeld was het tegenovergestelde: een geassimileerde, middenklasse Jood die aan het laatste onderdeel weinig (bewuste) aandacht besteedde. Dat wil niet zeggen dat *Seinfeld* geen aandacht besteedde aan Joodse cultuur, integendeel zelfs, maar het personage van Seinfeld hield zich het liefst op een afstand van het nostalgische en romantische dat *The Goldbergs* zo sterk naar voren had gebracht.<sup>80</sup>

Jerry’s ambivalente aanpak tot zijn Joods zijn is vergelijkbaar met de houding van Rhoda, maar in hetzelfde ging *Seinfeld* als sitcom zijn voorganger *Rhoda* nog veel verder. Alle

---

<sup>80</sup> Mirzoeff, Nicholas. *BFI TV Classics. Seinfeld* (Londen: British Film Institute, 2007), 78



hoofdpersonages zijn namelijk, met uitzondering van Jerry en zijn familie, ambigue wat betreft hun Joods zijn. Hoewel zij hun Joods zijn ontkennen (of maskeren), zij gespeeld worden door Joodse acteurs en met Joodse trekjes. Jason Alexander heeft in interviews aangegeven dat hij zijn personage George, de beste vriend van Jerry, aanvankelijk speelde als een Woody Allen imitatie, met een beetje van Larry David: een echte schlemiel. Toch is hij expliciet niet-Joods.

Hetzelfde geldt voor Jerry's ex Elaine en zijn buurman, Kramer. Kramers afkomst wordt niet expliciet vernoemd (gemaskeerd), maar is wel geïnspireerd door Larry David's Joodse buurman Kessler. Zijn gedrag doet Rosalin Krieger denken aan de Marx Brothers, Joodse podium- en later filmartiesten in de eerste helft van de twintigste eeuw die even over de top als grappig waren en onder andere gebruik maakte van slapstick. Elaine (de Joodse Julia Louis-Dreyfus) wordt echter nog verder gemaskeerd: zij wordt in "The Bris" als niet-Joods beschreven. Ze is daardoor zelfs extra aantrekkelijk voor Joodse mannen: ze heeft *shiks appeal*.<sup>81</sup>

Krieger gaat daarbij mee in David Marc's stelling dat Elaine en George, gepositioneerd als enerzijds onduidelijk Joods en anderzijds overduidelijk Joods ertoe leiden dat Jerry zich kan vereenzelvigen met 'the American middle'.<sup>82</sup> Zijn relatie tot zijn culturele identiteit wordt nog maar eens bevestigd in "The Yada Yada", waarin hij boos wordt als de recent bekeerde Tim Whatley Joodse grappen gaat maken. Later blijkt hij zich echter niet beledigd te voelen als een Jood, maar als een komediant.

## 6 | "You're trying to injure me, right?"

George heeft ondertussen alle ruimte om zijn schlemieligheid tentoon te stellen; het publiek, dat Woody Allen als neurotische New Yorker heeft kunnen zien stuntelen in een groot aantal films, ziet daarbij eenvoudig door zijn masker heen. Een voorbeeld is "The Label Maker", waarin George zichzelf het ongeluk in praat. Eerst is hij als de dood dat zijn vriendin vreemd zal gaan met haar mannelijke huisgenoot Scott, die ook nog eens sprekend op hem lijkt. Voor hem is Scott al 'binnen', terwijl George van buitenaf komt. Tegelijkertijd gaat het hem amper op de vriendin en meer om haar appartement, waarin een met fluweel beklede bank staat. Zijn liefde voor fluweel beweegt hem ertoe zijn vriendin te overtuigen dat Scott moet vertrekken. Dat lukt, maar tot George's verschrikking blijkt de bank van Scott te zijn. Ook heeft hij zichzelf nog sterker verbonden met zijn vriendin, iets wat George angst aanjaagt. Als hij

---

<sup>81</sup> Krieger, 399-401

<sup>82</sup> Ibidem.

uiteindelijk een *menage a trois* voorstelt in de hoop dat ze het uit zal maken, blijken zowel zij en Scott daar voor in te zijn. George heeft zijn eigen graf gegraven, een duidelijkere schlemiel is er niet.

Tegelijkertijd typeert Jerry zich als schlimazel, die door onder andere Elaine en vriend Tim Whatley uiteindelijk bij de Superbowl finale belandt, waar hij op uit was, maar dan wel met aartsvijand Newman. Op een zelfde wijze leidt een conflict tussen Elaine en zijn vriendin in “The Stall” er uiteindelijk toe dat Jerry gedumpt wordt. Ongeluk overkomt hem, ook al komt hij er steevast beter vanaf dan George.

Jerry heeft daarbij een belangrijke uitlaatklep: zijn stand-up act die elke aflevering in de eerste seizoenen begint en afsluit. Hier manifesteert Jerry zich zoals het publiek zich bekend is met Joodse entertainers: op het podium, de maatschappij om hen heen bekritisierend. Die lijn zet zich door in de afleveringen, waarin Jerry en George proberen de blanke middenklasse samenleving te ontleden en te begrijpen. Hun Joodse achtergrond informeert hun perspectief als buitenstaander en hoewel Jerry zeker omschreven kan worden als geassimileerd, breken hij en zijn vrienden regelmatig de sociale regels die zo herkenbaar zijn voor de urbane, middenklasse Amerikaan. Jerry en George’s ervaringen zijn die van de Joodse Amerikaan, maar worden gepresenteerd – en gezien de populariteit van *Seinfeld*, geaccepteerd door het publiek – als de voornaamste manier om de wereld te ervaren.<sup>83</sup> Jonathan Freedman beschrijft het gevolg als een wereld waarin ‘Jewishness has become the baseline condition of contemporary, urban life—something that non-Jews aspire to and Jews rebel against’.<sup>84</sup>

Belangrijker misschien nog wel dan het perspectief van het personage, is het perspectief van Jerry Seinfeld, schrijver en producent met Larry David. Via deze personages, of zij nu Joods zijn of niet, kunnen deze twee hun commentaar leveren op het dagelijkse leven dat hen kenmerkt – en met hen een hele groep middenklasse (Joodse) Amerikanen. Dit van binnenuit becommentariëren van de buitenwereld is een typisch element van Joodse humor, waarbij de schrijfstijl die afkomst ook verradert. *Seinfeld* is ironisch en sarcastisch en verbale humor is een belangrijk wapen in aanval en verdediging. Daarbij kan een niet-Joods personage als Elaine net zo eenvoudig overkomen als Joods. Als zij in “The Contest” te horen krijgt dat John F. Kennedy Jr. haar leuk vindt en antwoordt: “Okay. Are you trying to hurt me? Are you trying to—You’re trying to injure me, right? You’re trying to hurt me.”, is dat een geval van wat Jerry Seinfeld omschrijft als ‘very Jewish writing’.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Stratton, “Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn’t It?” , 130

<sup>84</sup> Jonathan Freedman, ““Who’s Jewish?”: Some Asian-American Writers and the Jewish American Literary Canon”, *Michigan Quarterly Review*, 17 (1), winter 2003. <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0042.126>>

<sup>85</sup> Audiocommentaar Jerry Seinfeld bij “The Contest” op de DVD-uitgave van *Seinfeld*’s vierde seizoen.

Joodse humor, gefilterd en gemaskeerd door niet-Joodse personages, dat verleent kracht aan Mills' opmerking dat Joodse komedie verworden is tot een performancestijl die losgekoppeld kan worden van haar Jiddische herkomst. Het succes van deze vermomde humor in series als *The Dick Van Dyke Show* en *Seinfeld*, die beide zouden gelden als voorbeeld voor alles dat erna kwam, draagt daar eveneens aan bij.

### 7 | “Yes, faddah.”

*Seinfeld* is daarmee nog niet helemaal afgesloten. “The Conversion” biedt namelijk nog een belangrijk inzicht in Joodse komedie in Amerikaanse sitcoms. Behalve dat George bij zijn bekering naar het Lets Orthodox geloof zijn werkelijke achtergrond met een bijna achteloze ‘yes, faddah’ verraaft, zien we in “The Conversion” ook Frank (Jerry Stiller) en Estelle Costanza (Estelle Harris) in volle glorie. George's vader en moeder vertonen soortgelijke trekjes als hun zoon, waarbij Estelle scherp doet denken aan het stereotype van de bemoeizuchtige Joodse moeder.



Beeld 3. In “The Conversion” probeert George zich te bekeren tot een ander geloof. Hij verraaft zichzelf echter met een ‘yes, faddah’.

Ze spreekt dan ook met een duidelijk Jiddisch accent en dialect.<sup>86</sup> Frank is op zijn beurt iemand die om de kleinste dingen over kan gaan in een tirade, iets dat volgt uit de representatie van *working class Jews* op televisie. Toch is Frank een van de sterkste factoren in het maskeren van George's Joods zijn: hij verwijst regelmatig naar een Italiaanse familiegeschiedenis.<sup>87</sup>

Jerry Stiller is zelfs Joods en geboren in de New Yorkse wijk Brooklyn. Hij speelde na *Seinfeld* onder andere een prominente rol in *The King of Queens* (1998-2007, CBS), waar hij de rol van Arthur Spooner op zich nam, schoonvader van hoofdpersoon Doug Heffernan en vader van dochter Carrie (een duidelijk New Yorkse, gespeeld door de half-Joodse Leah Remini). In deze serie zet Stiller een personage neer dat sterk overeenkomt met Frank Costanza, het stereotype van een Joodse vader. Maar zijn Joods zijn wordt ook hier vermomd, zoals in “Wish Boned”, waarin Arthur met Doug een plaatsje weet te bemachtigen in een vliegtuig voor de orthodoxe Joden. De twee doen zelfs mee aan een gebed, maar brabbelen in plaats van dat ze Herbreeuws spreken. Arthur heeft voor het moment een keppeltje geleend,

<sup>86</sup> Een interessant voorval doet zich daarbij voor in de aflevering “The Contest”. Bij het opnemen van de aflevering voor het studiopubliek was Estelle Harris niet beschikbaar, dus werd haar rol op dat moment gespeeld door de eveneens Joodse Fran Drescher. Te zien in *Inside Look “The Contest”* op de DVD-uitgave van *Seinfeld's* vierde seizoen.

<sup>87</sup> Krieger, 399-401

dat hij daarna gelijk teruggeeft. Tegen Doug merkt hij op: “You’re lucky I talk *pararara cphutz*, or I never could’ve talked our way on here.” Toch is het onduidelijk of dit werkelijk Jiddisch is of meer gebrabbel. In de laatste aflevering van de serie, “China Syndrome”, staat Arthur op het punt om te trouwen met Ava. Hoewel ze hem verlaat aan het altaar, trouwt hij met Veronica voor rabbi Feldman. Arthur protesteert aanvankelijk tegen het Herbreeuws van de rabbi, tot hem uitgelegd wordt dat zijn eerste bruid Joods was. Hij vraagt Veronica vervolgens naar haar geloof (‘Albanian Orthodox’), waarop Arthur naar de rabbi draait en zegt: “We’ll do your thing.” Het huwelijk wordt besloten met een ‘mazel tov’, waarmee Jerry Stiller wederom schippert tussen Joods en niet-Joods.

Als Arthur Spooner vervult Stiller bij *The King of Queens* de rol van een oudere schlemiel, dan wel schlimazl, die hemzelf en degenen om hem heen in de problemen brengt. Hij is een last en irriteert iedereen om hen heen, zoals Doug in meerdere afleveringen aangeeft, waaronder in “Wish Boned”. Hij weigert compromis, totdat hij daar toe vanzelf gedwongen wordt. Arthur’s plannetjes zijn daarin vergelijkbaar met die van Frank Constanza (uitvinder van de mannenbeha en niet-religieuze feestdag Festivus): ze falen onvermijdelijk door zijn eigen onkunde of angsten (hij weet zelfs Carrie’s naam te vergokken in “Raygin’ Bulls”). In beide rollen werd de achtergrond van deze snel geërgerde en schreeuwerige vadertype in de Jiddische cultuur vermomd. Tegelijk beantwoordt hij aan het leven in de oude *shtetl*, waarin de ouders kwamen te wonen bij hun kinderen en de familie voorop stond. In deze vorm is Jerry Stiller bijna een *Jewish moment* op zichzelf.

### **8 | Italiaans of Joods in *Everybody Loves Raymond***

Vaders en moeders spelen een even belangrijke rol in *Everybody Loves Raymond* (1996-2005, CBS), over het gezin van Ray Barone en zijn ouders, die naast hem wonen. Deze serie is op zichzelf al een interessant geval: hij is bedacht door de Joodse Philip Rosenthal, maar is geïnspireerd door de komedie van de Italiaans-Amerikaanse Ray Romano.

Ray Barone, ook gespeeld door Ray Romano, is daarin tot op zekere hoogte te typeren als een schlemiel. Omdat veel van *Everybody Loves Raymond* zich afspeelt in het huis van de Barones, is de mogelijkheid tot ongeluk redelijk beperkt. Zijn personage draait daarentegen op huiselijk ongeluk. In elke aflevering weet hij wel door zijn eigen toedoen zijn vrouw te ergeren. Hij voldoet verder in grote mate aan het onhandige, semi-intellectuele karaktertype dat voorgeschreven wordt door de Amerikaanse schlemiel. Krieger typeert hem als ‘nebbishy,

whiny and nasal in tone, and slouchy'.<sup>88</sup> Zijn prominente neus is daarbij vaak het slachtoffer van plagerijen en zijn broer Robert wordt gespeeld door de Joodse Brad Garrett.

Het personage van Marie (gespeeld door Doris Roberts) is echter net als Arthur Spooner een soort *Jewish moment* op zichzelf. Doris Roberts, zelf opgevoed in het Joodse geloof in de New Yorkse wijk de Bronx, speelt de prototype bemoeizuchtige moeder, die tot in het treurige toe voor haar zoon wil zorgen en hem wil beschermen tegen de boze buitenwereld (waar vrouw Debra regelmatig bij lijkt te horen). Karen Brodtkin kaart aan hoe grappen over Joodse moeders aansloegen bij 'mainstream white America', een onderdeel van een patriarchische cultuur die ageert tegen moeders. Ze schrijft: "You didn't have to be Jewish to love Jewish offerings to white America. And you didn't have to be Jewish to be called a Jewish mother. Jewish mother and JAP stereotypes resonated with all of American whiteness."<sup>89</sup> *The King of Queens* en *Everybody Loves Raymond* zijn beide voorbeelden van succesvolle niet-Joodse series, waarin karakteristieken van Joodse humor een prominente plek innemen.

Vader Frank Barone is op zijn beurt een chagrijnige man, die zegt zijn vrouw liever kwijt dan rijk te zijn, maar tegelijkertijd niet zonder haar kan. Het liefste zit hij op de bank, televisie te kijken. Hij verschilt eigenlijk weinig tot niets met Frank Costanza.

Er is daarbij een interessante parallel te trekken tussen Italianen en Joden. Krieger verwijst naar een geschiedenis van Italianen die Joden spelen en andersom, zoals *Marty* (1953) en *The Golden Girls* (1985-1992), waarin twee van de dames door Joodse vrouwen werden gespeeld. Zowel Joden als Italianen werden pas na de Tweede Wereldoorlog gerekend tot blank Amerika, net als Grieken en andere immigranten uit centraal en Oost-Europa. Joden lijken daarin in het meeste te zijn opgeslokt: Stratton beschrijft een proces waarin de Joodse cultuur ontkend werd om opgenomen te worden in de Anglo-Amerikaanse cultuur. Joodsheid werd gekoppeld aan het geloof (dat ook steeds minder beleefd werd), terwijl elementen van de Joodse cultuur werden opgenomen in de Amerikaanse cultuur.<sup>90</sup>



Beeld 4. De gelijkenissen tussen Estelle en George Costanza (boven) en Marie en Frank Barone (onder) gaan verder dan hun gedrag, zelfs hun uiterlijk komt overeen.

<sup>88</sup> Krieger, 395

<sup>89</sup> Brodtkin, 169

<sup>90</sup> Stratton, "Not really white – again", 145-146

## 9 | Zes Joodse *Friends* in New York

Joodse televisiemakers werkten daar zelf aan mee, zoals we al zagen in het voorbeeld van *The Dick Van Dyke Show*. Een ander voorbeeld betreft *Friends* (1994-2004, NBC), bedacht door de Joodse David Crane en Marta Kauffman, dat op de Amerikaanse televisie verscheen tijdens de Joodse sitcom trend van de jaren negentig en tweeduizend. De serie draait om zes blanke vrienden die wonen en leven in New York en bijna naadloos passen in de midden tot hogere klasse in die stad, ook al geven hun banen niet altijd aanleiding tot zo'n levensstijl (Rachel is in het begin een serveerster, Joey blijft een acteur die zelden een vaste baan houdt, Phoebe is een masseuse en amateur-muzikant).<sup>91</sup> Het programma groeide uit tot een van de best bekeken sitcoms ooit. Door dat grote publiek werd het programma en haar personages zelden herkend als Joods, mede omdat zij ook maar zelden als dusdanig benoemd werden.

De personages die daarin wel geïdentificeerd worden, zijn Ross (gespeeld door de Joodse David Schwimmer) en zijn zus Monica (de niet-Joodse Courtney Cox). Toch zit er een Joods element in elk van de andere personages (Rachel, Joey, Chandler en Phoebe), simpelweg door het schrijversteam: "I was Jewish, Marta was Jewish and probably a third to half of the writing staff was Jewish. Day in and day out, people were telling stories from their lives," vertelt David Crane in een interview.<sup>92</sup>

*Friends* appelleert daarmee vrijwel compleet aan Lenny Bruce's opvatting dat 'if you live in New York, you're Jewish'. Chandler (Matthew Perry) is dan ook een neuroot, een schlemiel die te vergelijken is met de types die Jason Biggs en Ben Stiller spelen in films als *American Pie* en *Meet the Parents*: zachtaardige figuren die net zo neurotisch zijn als Woody Allen, maar fysiek nog meer stuntelen en de status quo bevestigen, in plaats van hem te ondermijnen – door Gillota en en Iskovitz omschreven als Hollywood's nieuwe schlemiels.<sup>93</sup> Brett Mills schrijft over Chandler dat 'in many ways, the comedy he offers is Jewish, even though the character himself actually isn't'.<sup>94</sup> Chandler's (ex-)vriendin Janice Hosenstein (Maggie Wheeler) is daarbij voor de kijker herkenbaar als een Joods stereotype, een Jewish American Princess met nasale stem, groot gekruld haar en een vet accent. Toch ontkent Marta Kauffman dat ze bedacht is als een Joods personage, ze is 'simply New York'.<sup>95</sup> Dat bevestigt Brodtkin weergave van de assimilatie van stereotypes in de Amerikaanse cultuur, ook al is het in het

---

<sup>91</sup> Brook, 120

<sup>92</sup> Amanda Pazornick, "It's been six years, but they'll always be my Jewish 'Friends'", *JWeekly*, 11 november 2010. <<http://www.jweekly.com/article/full/59890>>

<sup>93</sup> Gillota, 154

<sup>94</sup> Mills, 126

<sup>95</sup> Brook, 127

geval van Janice de vraag of ze door haar stereotypische Joodse uiterlijk compleet losgekoppeld kan worden van het oude stereotype. Joods en New Yorks zijn hier synoniemen. De invloed van *Friends* is onmiskenbaar, als een serie die tien jaar miljoenen kijkers trok en als product dat ook vandaag nog herhaald wordt op (internationale) televisieschermen. Wie deze serie beschouwt als dé Amerikaanse sitcom van de jaren negentig naast *Seinfeld*, kan niet anders dan meegaan in Mills' veronderstelling dat Amerikaanse humor vereenzelvigd is geraakt met Joodse humor. Het is de vraag of dat per definitie andersom ook zo moet zijn.

### 10 | Joods zijn is (Fran) Fine

Een serie die tegelijkertijd opkwam met *Seinfeld* en *Friends*, maar haar Joods zijn niet maskeert is *The Nanny* (1993-1999, CBS). Hierin ontmoeten we Fran Fine (Fran Drescher), een New Yorkse Jodin die intrekt bij Brit Maxwell Sheffield om voor zijn kinderen te zorgen. In dat rijke, blanke gezin van de Sheffields valt Fran duidelijk uit de toon. De kinderjuffrouw heeft groot, gekruld haar, een nasale stem en is altijd uitzonderlijk gekleed. Haar gespreksstof is de nieuwste kledingmerken, koopjes of haar Joodse familie. Haar taalgebruik en dialect verraden een arbeidersachtergrond, haar zinnen zijn zo nu en dan gepeperd met Jiddische woorden. Brook noemt haar een Jewish American Princess manqué, omdat zij in tegenstelling tot het stereotype niet middenklasse is en zij haar seksualiteit niet verhult. Ze combineert twee eerdere stereotypen, namelijk de *Ghetto Girl* en de *Young Jewish Woman in Search of Marriage*<sup>96</sup>, met het type komedie van Sophie Tucker en Fanny Brice, in een deconstructie van het prinsesstereotype. Daarmee gebruikt ze eerder Joods entertainment om een nieuwe vorm te creëren, zonder haar afkomst en cultuur te verhullen. Haar humor is omgeven door nostalgie, waarbij het Joodse verleden herleeft in het heden.<sup>97</sup>

Dat gebeurt bijvoorbeeld letterlijk in de aflevering “Canasta Masta”, waarin rijkelui-kind Brighton terecht komt in het canastagroepje van Fran's moeder en grootmoeder, Yetta. We zien de laatste in hun huis in Queens, waar ze het hebben over een oude vriendin die ze laatst nog zagen ‘in temple’. Brighton valt buiten de boot, maar wordt onder de begeleiding van Fran opgenomen in het groepje. Voordat zijn vader Maxwell er iets tegen kan doen, praat en loopt hij als een Jiddischer, die *kvetcht* over het eten en vraagt of hij de volgende keer *knishes*

---

<sup>96</sup> Beide stereotypes komen uit het vooroorlogse Amerika. De ‘Ghetto Girl’ was ordinair en vulgair, had een nasale en schelle stem. Van een hogere klasse was de ‘Jewish Woman In Search of Marriage’, maar haar fixatie op geld en kleding betekent een standaard waaraan mannen onmogelijk konden voldoen. Ze dreef hen dan ook onvermijdelijk weg. De types vormden het prototype voor de JAP. Riv-Allen Prell, *Fighting to Become Americans. Assimilations and the Trouble between Jewish Women and Jewish Men* (Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1999), 23-24, 48, 90

<sup>97</sup> Brook, “Un-“Dresch”-ing the Jewish Princess”, 129-147

mee moet nemen. Brighton verstoot zelfs Fran uit het groepje, al wisselen de twee uiteindelijk weer van plek; Brighton is toch niet op zijn plaats, Fran wel.

Fran blijft daarmee een buitenstaander in het Sheffield-huis, totdat zij zelf uiteindelijk met patriarch Maxwell trouwt aan het einde van het vijfde seizoen. Hun huwelijk is dan eigenlijk al een formaliteit; Fran is namelijk compleet opgenomen in het gezin. Maar andersom geldt hetzelfde: door haar aanwezigheid heeft Fran het stoffige van de rijke, blanke Sheffielders weten weg te poetsen. Ze is een geaccepteerd buitenbeentje. Dat Fran zich openlijk aan haar oude cultuur mag vasthouden, in tegenstelling tot een Rhoda, pleit voor de ‘Jewish sitcom trend’ die Joodse personages zichtbaar laat zijn. *The Nanny* is daarin onderdeel van een tweede fase, na het *Seinfeld* dat personages nog moest vermommen. Het succes van Joodse sitcoms leidt zodoende tot zowel normalisatie van Joodse humor, zoals in *Seinfeld* en *Friends*, maar ook tot een mogelijkheid om zich opnieuw te manifesteren in de vorm van een becommentariërende buitenstaander, als iets tussenin assimilatie en multiculturalisme. Deze unieke positie vormt de wezenlijke bron van Joodse komedie en lijkt vanuit een ander perspectief (niet-Joods), minder effectief.

Vanuit het perspectief van Joodse humor is het daarbij misschien nog wel belangrijker dat Fran Drescher in *The Nanny* het stereotype van de Jewish American Princess weet toe te eigenen en transformeren. Ze laat zich niet door een man domineren en weet zo een personage te creëren dat in het Joodse sitcomgenre naast de schlemiel kan staan.

## 11 | Joodse sitcom niet langer in zijn *Arrested Development*

*Arrested Development* (2003-2006, FOX) is een van de sitcoms die uitgezonden is na Brook’s werk aan de ‘Jewish sitcom trend’, maar een die volgt in de lijn van die trend door haar personages grotendeels te maskeren. Toch weet de serie vanachter dat masker Joodse humor te revitaliseren. De sitcom gaat over de disfunctionele familie Bluth en is weliswaar bedacht door de Joodse Mitchell Hurwitz, maar geen van de personages wordt geïdentificeerd als Joods, met uitzondering van patriarch George, Sr. (de Joodse Jeffrey Tambor), die zich dan ook bekeert. Dat hij daarmee zijn Joodse geloof hervindt, zoals Weisberg, Byers en Krieger



Beeld 5. George, Sr. presenteert zijn keppeltje, gemaakt van schoeisel, en daarmee zijn verlichting, aan zijn familie.



stellen<sup>98</sup> en wat zou impliceren dat de rest van de familie ook een Joodse afkomst kent, is niet in de serie terug te vinden. Nadat George, Sr., in “Pier Pressure” Yom Kippur verkeerd begrijpt en aangeeft de Sabbat op dinsdag te houden, merkt zijn zoon Michael dan ook op: “That’s okay, you’ve been only been a Jew for about two days.” Hij blijft het niet veel langer: George, Sr. lijkt zijn keppeltje en verlichting later in het tweede seizoen vergeten te zijn. Dat neemt niet weg dat de Bluths fungeren als vermomde Joden op dezelfde manier dat de Costanzas dat deden in *Seinfeld*. George, Sr.’s bekering legt daar wel de nadruk op en hoewel Hurwitz hier zijn komedie dus enigszins verhult, is er toch ook een vernieuwing voor Joodse humor uit te destilleren. *Arrested Development* behandelt de Joodse Amerikaan namelijk vanuit een nieuwe invalshoek, of eerder een nieuwe locatie. Niet langer is New York het toneel, maar het zonnige Californië, waar de geassimileerde, rijke Joodse gemeenschap tegenwoordig vertoeft – het is de plek waar de Joodse Amerikanen die Hollywood hebben opgebouwd leven, zoals ook te zien is in *Curb Your Enthusiasm* (2000-heden, HBO). De Bluths proberen in deze gemeenschap hun status en rijkdom te behouden, nadat George, Sr., gearresteerd is voor verduistering.

Oude stereotypes worden daarin op nieuwe wijze behandeld. Matriarch Lucille (Jessica Walters) is noch de Yiddisch momme noch de overbezorgde Joodse moeder. In onder andere “My Mother, The Car” en “In God We Trust” is te zien hoe ze haar kinderen tegen elkaar opstoot. Ze veinst dat ze zich ongeliefd en onbegrepen voelt door haar kinderen, maar ondertussen manipuleert ze hen constant voor haar eigen belangen. Tegelijkertijd heeft ze elk van haar kinderen afgeschermd van de buitenwereld, een overdaad aan bezorgdheid en verzorging (maar altijd om haar eigen doelen te dienen)



Beeld 6. Matriarch Lucille fungeert ondertussen als een Jewish mother manqué, zoals Jennifer Weisberg dat verwoordt.

die verwezenlijkt worden in de incapabele, kinderlijke Buster (Tony Hale). Hij is de neurotische Joodse man doorgevoerd tot de meest extreme conclusie. Met bijna kaal hoofd en brilletje antwoordt hij aan een bekend Joods stereotype (denk ook aan George Costanza),

<sup>98</sup> Volgens Weisberg is de Joodse identiteit van de familie Bluth ‘glaringly obvious’. Jennifer Weisberg, “In the Golden Land”, *Tablet*, 29 oktober 2004 <<http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/1272/in-the-golden-land>>. Ze wordt daarin gesteund door Michele Byers en Rosalin Krieger, “Something Old Is New Again! Postmodern Jewishness in *Curb Your Enthusiasm*, *Arrested Development* and *The O.C.*” In: Brook, Vincent (ed.) *You Should See Yourself. Jewish Identity in Postmodern American Culture* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2006): 277-297

eveneens als Tobias Fünke (de Joodse David Cross). Buster is compleet afhankelijk van zijn moeder, met wie hij een bizarre, bijna oedipale relatie heeft.

De leden van de familie beantwoorden zo aan hun eigen stereotypes en voeren die door of zetten die op hen kop: Lindsay (Portia de Rossi) is een Jewish American Princess die zichzelf alleen maar belachelijk maakt (en haar neus heeft laten verkleinen), terwijl Michael (Jason Bateman) voor zijn tienerzoon George Michael (Michael Cera) fungeert als een bemoederende vader. Die zal op zijn beurt waarschijnlijk opgroeien als een Buster of Woody Allen; zijn angsten en onzekerheden zitten er al vroeg in.



Beeld 7. De Joodse mannen van *Seinfeld* (George Costanza), *Arrested Development* (Tobias Fünke en Buster Bluth) en *Curb Your Enthusiasm* (Larry David), waarbij alleen de laatste uitkomt voor zijn Joods zijn.

Met George, Sr., voorop – die zijn zogenaamde verlichting verkoopt in een serie videobanden en seminars à la Tell Sell – ziet Jennifer Weisberg in deze personages het vermogen om de verering van Joodse personages op televisie, zoals Alex Reiger in *Taxi*, onder uit te halen. George, Sr. exploiteert zijn Joods zijn en *Arrested Development* parodieert zo zelf de ophemeling van de Joodse Amerikaan en zijn cultuur, gebouwd op volkse wijsheden en sterke familiebanden. Hoewel de Bluths hun Joods zijn te verhullen, is hun werkelijke afkomst overduidelijk voor anderen, zegt Weisberg. Met als voorbeeld het moment dat zoon GOB (Will Arnett) in “Key Decisions” neergestoken wordt door een personage genaamd White Power Bill. “I’m white,” verklaart GOB, maar niet blank genoeg volgens Bill en Weisberg.<sup>99</sup> De Bluths zitten gevangen in hun geassimileerde positie, raken steeds verder weg van hun culturele wortels, maar blijven als een (Joodse) familie sterk.

Het is een drastisch andere aanpak dan die van de makers van *Seinfeld* en *Friends*, die hun Joodse personages – ondanks hun wekelijkse problemen en avonturen – geacclimatiseerd lieten zijn. De ervaring van de wereld die *Arrested Development* presenteert, komt weliswaar vanuit een vermomde positie, maar is er een die meer schuurt tussen assimilatie en multiculturalisme. Zo weet deze serie oude nieuwe stereotypes nieuw leven in te blazen, door

<sup>99</sup> Weisberg, “In the Golden Land”

ze naar het heden te halen. Niet van buitenaf, maar van binnenuit, weet ze Joodse komedie te vernieuwen.

## 12 | Larry David *curbt* zijn Joods zijn niet

Eveneens van binnenuit werkt Larry David in *Curb Your Enthusiasm* (2000-heden), waarin hij zichzelf speelt: de succesvolle medemaker van *Seinfeld*, die leeft en woont in een gemeenschap van andere rijke, geassimileerde Joden in Los Angeles. In tegenstelling tot de Bluths en *Seinfeld*'s personages is hij niet terughoudend in zijn Joods zijn en dat is een eigenlijk definiërend element van wat Joodse humor in de toekomst kan zijn.

Hoewel de humor grotendeels op dezelfde voet doorzet (geconcentreerd op de minutieuze details van het dagelijks leven) als dat laatste programma, is Larry's<sup>100</sup> wereld tegelijkertijd realistischer en extremer. David kan verder gaan dan bij *Seinfeld*, mede ook omdat zijn serie uitgezonden wordt op een kabelnetwerk (HBO).

David Gillota ziet daarin hoe David zijn eigen personage presenteert als een contemporaine schlemiel, geüpdate voor de 21<sup>ste</sup> eeuw. Waar hij in Oost-Europa omringd werd door een vijandige omgeving van niet-Joden, ziet Larry zich omringd door het gevaar van assimilatie. In plaats van antisemitisme, een probleemstuk voor zijn Oost-Europese collega's, behandelt hij juist die problemen waar Joodse Amerikanen mee worstelen, bijvoorbeeld assimilatie, inter-huwelijken en hun eigen etnische identiteit. Het conflict van deze schlemiel is steeds meer met zichzelf en met de geassimileerde Joodse midden- tot hoge klasse – een klasse waarin Larry zich graag laat opnemen, maar waarin hij ook aan zijn individualiteit en positie als culturele 'other' wil vasthouden.<sup>101</sup>

In die tegenstelling van Larry zit iets opgesloten dat, volgens Charlies Liebman, in vele Amerikaanse Joden zit:

“Jews incessantly demand that they be treated as though Jewishness does not exist. Nothing pleases most Jews more than to be told that they don't look Jewish or behave Jewishly, that they cannot be distinguished in their appearance, dress, speech, attitudes or behavior from the non-Jew. While this is all true, Jews still want to be Jews.”<sup>102</sup>

Larry zoekt mogelijkheden op om zich te onderscheiden: hij gaat in tegen zijn Christelijke schoonfamilie, weigert Kerstmis te vieren en lijkt aanzienlijk beter thuis tussen zwarte vrienden als Leon. Gilotta haalt daarin ook vooral het einde van het zesde seizoen aan, waarin David door zijn eigen geassimileerde Joodse en rijke blanke vriendengroep buitengesloten

---

<sup>100</sup> In navolging van Gillota verwijs ik naar de producent Larry David als 'Larry David' of 'David' en naar zijn personage als 'Larry'.

<sup>101</sup> Gillota, "Negotiating Jewishness", 155-157

<sup>102</sup> Liebman, 23

wordt en een lid wordt van een zwarte familie uit New Orleans (de Blacks). Door zich symbolisch te vereenzelvigen met zwarte Amerikanen, presenteert hij zijn Joods zijn en plaats als culturele buitenstaander. Juist vanuit die positie kan hij ook de status quo van zijn eigen groep becommentariëren.<sup>103</sup>

Larry gedraagt zich daarin ongetwijfeld als een schlemiel. Een goed voorbeeld, tussen velen, is de aflevering “The Hot Towel”, waarin Larry continu zijn eigen ongeluk creëert. Iets pakt hij een heet handdoekje vast, dat zijn hand verbrandt. Tegen de dokter stelt hij op typische wijze: “Only me. Only me, this could happen to.” Hij weet gelijk zijn dokter te ergeren.

Vervolgens kan hij zijn in verband verwikkelde hand niet gebruiken in het verleiden van een ex. Het verband, dat hij afneemt, leidt er uiteindelijk toe dat hij getraceerd kan worden door haar vriendje. Dat is al ongelukkig, maar Larry gaat verder. Op een feestje weet hij acteur Christian Slater te ergeren, wiens overmatige consumptie van kaviaar Larry tegenstaat. Hij heeft een duidelijke set van (ongeschreven) sociale regels, die hij even makkelijk verdedigt als breekt. Op hetzelfde feestje beledigt hij de gastheer en zijn vrienden, door de jonge Sammie te onderbreken bij het zingen. “I can’t stand the sound of the human voice,” verklaart hij, waardoor hij zich zelf dieper in de nesten werkt, want om zijn leugen geloofwaardig te maken, moet hij ook een Italiaanse tenor schofferen. Systematisch weet hij iedereen tegen hem op te zetten, zodat niemand hem helpt als het vriendje van de ex hem achterna zit.

Larry is het tegenovergestelde van de schlemiel die we zagen in de geassimileerde schlemiels hiervoor: hij is anti-intellectueel, antiromantiek en al helemaal geen held.<sup>104</sup> George Costanza, zijn *Seinfeld*iaans evenbeeld, is niet half de schlemiel die Larry is in *Curb Your Enthusiasm*. En hoewel *Curb* niet de kijkcijfers binnenhaalt van zijn voorganger, wist de serie in haar meest recente seizoenen wekelijks tussen de miljoen en twee miljoen kijkers te boeien.<sup>105</sup>

David zoekt uiteindelijk de confrontatie met zichzelf, zijn gemeenschap en alles om hem heen. Over *Curb* en *Arrested Development* schrijven Byers en Krieger: “They cut into the false and glossy veneer of Jewish-gentile harmony [...] that has otherwise been *de rigueur* in contemporary prime-time sitcoms of the 1990s and 2000s.” In dat beeld staat David’s eigen *Seinfeld* misschien wel voorop. Hoe *Curb* Joodse thema’s behandelt, noemen ze echter provocatief, een nieuwe invulling van de oude Joodse humor.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Gillota, “Negotiating Jewishness”, 161

<sup>104</sup> Gillota, 155

<sup>105</sup> Nellie Andreeva, “‘Curb Your Enthusiasm Continues To Grow By Leaps & Bounds, ‘Entourage’ Steady”, *Deadline*, 26 juli 2011 <<http://www.deadline.com/2011/07/curb-your-enthusiasm-continues-to-grow-by-leaps-bounds-posts-new-rating-high/>>

<sup>106</sup> Byers en Krieger, 283

## V. Conclusie

*Curb Your Enthusiasm* bewijst daarmee dat Mills' veronderstelling dat 'in many ways Jewish comedy is American comedy' is<sup>107</sup>, maar gedeeltelijk waar is. Contemporaine Amerikaanse komedie is inderdaad, door jarenlange invloeden van Joodse televisiemakers, een kind van Joodse humor. Maar dat betekent niet dat Joodse humor ook Amerikaanse humor is geworden. Nee, die humorstijl is juist gebaseerd op de tegenstellingen tussen Joden en Amerikanen, in het spanningsveld tussen assimilatie en multiculturalisme.

Het gaat daarin dus niet om Joodse moeders, Jewish American Princesses of schlemiels – stereotypes die allemaal terug te vinden zijn in hedendaagse sitcoms in geassimileerde vorm – maar een houding. Een provocatieve houding, met voorop de schlemiel, die zich in een vijandige omgeving staande houdt.

Die houding was terug te vinden op het Jiddische podium en in de literatuur van de twintigste eeuw. Artiesten als Sophie Tucker en Fanny Brice daagden hun publiek uit met hun exotische, Jiddische optredens. Maar hier ontdekken we ook al twee manieren waarop een bepaalde etnische performancestijl kon ontstaan. Eerst door de etnische identiteit te verhullen en die van een ander aan te nemen (blackface) en ten tweede door simpelweg gebruik te maken van bekende woorden en grappen, door talige *cues* naar het publiek. Fanny Brice was dan wel Joods, maar haar Jiddische grapjes kwamen niet vanuit een gedeelde achtergrond, maar moesten aangeleerd worden. Had hier misschien ook een niet-Joodse artiest dezelfde grappen kunnen gebruiken, op een zelfde wijze als dat de Joodse performers zich keerden naar blackface? Kunnen we spreken van *Jewface*?

Op dat podium ontstond dus een eerste masker, een performancestijl die inderdaad later haar etnische, religieuze en culturele wortels zou verliezen, zoals Mills stelt.<sup>108</sup> In de spanning tussen assimilatie en multiculturalisme won namelijk het eerste. Joodse Amerikanen wilden meer Amerikaans dan Joods zijn en om dat te bewerkstelligen vermomden zij zich. Antisemitisme werd niet op de traditionele wijze bestreden, door bijtend commentaar, maar uit de weggegaan.

Nieuwe komedianten als Lenny Bruce en Woody Allen daagden na de Tweede Wereldoorlog de status quo wel opnieuw uit, iets waarvoor ze ook bij niet-Joden populair werden. De Joodse Amerikaan slaagde er zo uiteindelijk in om Amerikaans, blank en middenklasse te worden. Hun ervaringen werden nu door Amerika geassimileerd, in plaats van andersom, en Amerikanen acclimatiseerden naar de Joodse beleving. Dat was ook mogelijk gemaakt door

---

<sup>107</sup> Mills, 126

<sup>108</sup> Ibidem., 128

televisie, waar Joden zelden werden geïdentificeerd maar wel prominent waren. Hun verhalen in *The Dick Van Dyke Show* tot *Seinfeld* gingen schuil achter niet-Joodse personages. Ondanks hun succes buiten het kleine scherm, werden Joden voor televisie nog niet geschikt geacht: “Too Jewish.” Joodse televisiemakers lieten de performance van Joodse humor daarom over aan acteurs als Dick Van Dyke en Valerie Harper. Niet-Joden die een *Jewface* aannamen, om daar soms weer een niet-Joods masker overheen te plaatsen.

Deze periode, waarin ook het begin van Brook’s Joodse sitcom trend gerekend kan worden, leent zich daarom voor Mills’ stelling. In het DNA van Amerikaanse humor vestigde Joodse humor zich en Joodse komedie heeft zich lang laten leiden door haar niet-Joodse omgeving. Toch heeft die assimilatie de mogelijkheid ingeluid om Joodse komedie vanuit een nieuw perspectief te benaderen. Joden kunnen op televisie eindelijk geïdentificeerd en geaccepteerd worden. Assimilatie heeft zo op twee fronten nieuwe Joodse humor mogelijk gemaakt: het publiek accepteert Joodse personages en verhaallijnen, terwijl de Joodse televisiemakers tegelijkertijd de kans krijgen om de spanningen te beschrijven tussen assimilatie en multiculturalisme. Ze kunnen zich weer afzetten. ‘Off-white’ is dan misschien wel een status om trots op te zijn. Dat zal voer zijn voor humor als dat van *Arrested Development* en *Curb Your Enthusiasm*, dat de vinger op de zere plek leggen. En hoewel *Arrested Development* dat in zekere mate vanachter een masker deed, betekent dat wel opnieuw een provocatieve houding, die niet meer alleen de buitenwereld aan de kaak stelt, maar juist ook haar eigen gemeenschap. Daarmee lijkt de Joodse sitcom ook te verhuizen van locatie en kunnen we Lenny Bruce’s uitspraak aanpassen: “If you live in Los Angeles, you’re Jewish.”

Wat betreft die kijker is de geschiedenis van Joodse humor in de Amerikaanse sitcom in feite simpel te vangen in de uiteenlopende ervaringen van Carl Reiner naar Larry David. Om publiek te trekken, moest de eerste zijn Joodse humor maskeren, maar de laatste had tegen de tijd van *Curb Your Enthusiasm* zijn publiek al klaar zitten, door de jaren heen opgevoed om Joodse elementen te herkennen en te waarderen in haar humor. Joodse humor heeft daarmee eigenlijk eindelijk haar masker af kunnen zetten. De autobiografische serie die Reiner voor ogen had over een Joodse man in de televisiebusiness is daarin zelfs enigszins werkelijkheid geworden.

De gevolgen voor de Joodse film- en televisiewetenschap zijn interessant. Waar dit onderzoek zich richtte op de tekst, kan de wetenschap zich richten op de kijker. Meer dan ooit is er ruimte om op kwantitatieve en kwalitatieve basis te ontdekken wat men aanspreekt in Joodse humor. Waar lachen zij om en wat herkennen zij als Joods (of juist niet)? Het opent ook de deuren naar Europa, waar al deze series ook massaal bekeken zijn. Mills stelde dat het succes

van *Seinfeld* in het Verenigd Koninkrijk zijn stelling bewees dat Joodse humor zich ontworteld had, maar hebben *Seinfeld* en haar voorgangers vanachter hun masker de Europese kijker niet op dezelfde manier opgevoed om Joodse humor te begrijpen en te waarderen? Wat die kijker begrijpt van *Curb Your Enthusiasm* is het onderzoeken waard.

Daarbij moet gezegd worden dat hoewel *Curb* kan gelden als een voorbeeld van de toekomst van Joodse komedie, dat dit niet dat een Joodse schrijver of televisieproducent nu (of ooit eerder) per definitie Joodse humor moet maken. Integendeel. Maar als hij of zij dat wel wil, hoeft hij zich in ieder geval voor zijn publiek niet meer te verbergen. Die is klaar om te lachen.

“Tell me your sins, my son.”

“Well, I should tell you that I’m Jewish.”

“That’s no sin.”

“Oh, good. Anyway, I wanted to talk to you about Dr. Whatley. I have a suspicion that he’s converted to Judaism just for the jokes.”

“And this offends you as a Jewish person.”

“No, it offends me as a comedian!”

*Seinfeld*, “The Yada Yada” (Peter Mehlman, Jill Franklyn), 24 april 1997

## VI. Bibliografie

“Jood / jood”, Genootschap Onze Taal, <<http://www.onzetaal.nl/taaladvies/advies/jood-jood>>

Andreeva, Nellie. “Curb Your Enthusiasm Continues To Grow By Leaps & Bounds, ‘Entourage’ Steady”, *Deadline*, 26 juli 2011 <<http://www.deadline.com/2011/07/curb-your-enthusiasm-continues-to-grow-by-leaps-bounds-posts-new-rating-high/>>

Biale, David et al. (ed.). *Insider/Outsider: American Jews and Multiculturalism* (Berkeley: University of California Press, 1998).

Brodkin, Karen. *How Jews Became White Folks and What That Says About Race* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002)

Brook, Vincent. *Something Ain't Kosher Here: The Rise of the “Jewish” Sitcom* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2003).

Buchbinder, David. “Enter the Schlemiel: The Emergence of Inadequate or Incompetent Masculinities in Recent Film and Television.” In *Canadian Review of American Studies* 38 (2), 2008.

Byers, Michele en Rosalin Krieger. “Something Old Is New Again! Postmodern Jewishness in *Curb Your Enthusiasm*, *Arrested Development* and *The O.C.*” In: Brook, Vincent (ed.) *You Should See Yourself. Jewish Identity in Postmodern American Culture* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2006): 277-297

Cohen, Sarah Blacher (ed.). *From Hester Street to Hollywood. The Jewish-American Stage and Screen* (Bloomington: Indiana University Press, 1983).

----- . “Yiddish Origins and Jewish-American Transformations”. In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 1-17

Doty, Alexander. *Making things perfectly queer. Interpreting Mass Culture* (Minneapolis, University of Minnesota, 1993).

Freedman, Jonathan. ““Who’s Jewish?”: Some Asian-American Writers and the Jewish American Literary Canon”, *Michigan Quarterly Review*, 17 (1), winter 2003. <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0042.126>>

Gillota, David. “Negotiating Jewishness: *Curb Your Enthusiasm* and the Schlemiel Tradition.” In *Journal of Popular Film and Television* 38 (4), 2010.

Krieger, Rosalin. ““Does he actually say the word Jewish?” – Jewish representations in *Seinfeld*.” In *Journal for Cultural Research*, 24 juni 2010.

Liebman, Charles S. *The ambivalent American Jew: politics, religion and family in American Jewish Life* (Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1973).

Marc, David. *Comic Visions. Television Comedy and American Culture* (Boston: Unwin Hyman, 1989)



- Mills, Brett. *Television Sitcom* (Londen: British Film Institute, 2005)
- Mirzoeff, Nicholas. *BFI TV Classics. Seinfeld* (Londen: British Film Institute, 2007)
- Pazornick, Amanda. "It's been six years, but they'll always be my Jewish 'Friends'", *jweekly.com*, 11 november 2010. <<http://www.jweekly.com/article/full/59890>>
- Prell, Riv-Ellen. *Fighting to Become Americans. Assimilations and the Trouble between Jewish Women and Jewish Men* (Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1999).
- Sandrow, Nahma. "Yiddish Theater and American Theater". In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 18-28
- Schechner, Mark. "Woody Allen: The Failure of the Therapeutic". In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 231-244
- Slobin, Mark. "Some Intersections of Jews, Music, and Theater". In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 29-43
- Sochen, June. "Fanny Brice and Sophie Tucker: Blending the Particular with the Universal". In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 44-57
- Spiegel, Alan. "The Vanishing Act: A Typology of the Jew in the Contemporary American Film". In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 257-275
- Stratton, Jon. "Not really white – again: performing Jewish difference in Hollywood films since the 1980s". In *Screen* 42 (2, Summer 2001): 142-166  
 ----- . "Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn't It? Ethnicity and Assimilation in 1990s American Television". In: Lavery, David et al. (ed.) *Seinfeld, master of its domain: revisiting television's greatest sitcom* (New York: Continuum, 2006): 117-136. Oorspronkelijk gepubliceerd in: *Coming out Jewish: Constructing Ambivalent Identities* (New York: Routledge, 2000): 282-314
- Walden, Daniel. "Neil Simon's Jewish-style Comedies". In: Cohen, Sarah Blacher (ed.) *From Hester Street to Hollywood* (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 152-166
- Weber, Donald. *Haunted in the New World: Jewish American Culture from Cahan to The Goldbergs* (Bloomington: Indiana University Press, 2005)
- Weisberg, Jennifer. "In the Golden Land", *Tablet*, 29 oktober 2004  
 <<http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/1272/in-the-golden-land>>
- Wisse, Ruth R. *The Schlemiel as Modern Hero* (Chicago: The University of Chicago Press, 1971)

## VII. Videografie

“Head of the Family”, *Comedy Spot*. Reiner, Carl (schrijver); Weis, Don (regie); CBS, 19 juli 1960. [DVD]

“Hustling the Hustler”, *The Dick Van Dyke Show*. Reiner, Carl (schrijver); Rich, John (regie); CBS, 24 oktober 1962 [DVD]

“Give Me Your Walls!”, *The Dick Van Dyke Show*. Reiner, Carl (schrijver); Paris, Jerry (regie); CBS, 27 februari 1963. [DVD]

“Friends and Mothers”, *Rhoda*. Nardo, Patricia en Banta, Gloria (schrijver); Claver, Bob (regie), CBS, 24 november 1975. Geüpload op 30 juli 2010 door minnowtrappermd: <[www.youtube.com/watch?v=ZrwXnoP-Vc4](http://www.youtube.com/watch?v=ZrwXnoP-Vc4)> (deel 1); <[www.youtube.com/watch?v=wgoYhMn-LzM](http://www.youtube.com/watch?v=wgoYhMn-LzM)> (deel 2); <[www.youtube.com/watch?v=78jlLJ8JWBI](http://www.youtube.com/watch?v=78jlLJ8JWBI)> (deel 3)

“The Contest”, *Seinfeld*. David, Larry (schrijver); Cheronos, Tom (regie); NBC, 18 november 1992. [DVD] Met audiocommentaar Jerry Seinfeld en *Inside Look “The Contest”*

“The Bris”, *Seinfeld*. Charles, Larry (schrijver); Cheronos, Tom (regie); NBC, 14 oktober 1993. [DVD]

“The Conversion”, *Seinfeld*. Kirschbaum, Bruce (schrijver); Cheronos, Tom (regie); NBC, 16 december 1993. [DVD]

“The Stall”, *Seinfeld*. Charles, Larry (schrijver); Cheronos, Tom (regie); NBC, 6 januari 1994. [DVD]

“The Label Maker”, *Seinfeld*. Berg, Alec en Jeff Schaffer (schrijver); Ackerman, Andy (regie); NBC, 19 januari 1995. [DVD]

“The Yada Yada”, *Seinfeld*. Mehlman, Peter en Jill Franklyn (schrijver); Ackerman, Andy (regie); NBC, 24 april 1997. [DVD]

“Canasta Masta”, *The Nanny*. Reston, Dana en Lombardi, Frank (schrijver); Shallat, Lee (regie); CBS, 9 januari 1995. Geüpload op 3 februari 2011 door mtwini09. <[www.youtube.com/watch?v=twjszVqqPhw](http://www.youtube.com/watch?v=twjszVqqPhw)>

“Key Decisions”, *Arrested Development*. Copeland, Brad (schrijver); Russo, Joe (regie); FOX, 23 november 2003. [DVD]

“In God We Trust”, *Arrested Development*. Higginbotham, Abraham (schrijver); Russo, Joe (regie); FOX, 14 december, 2003. [DVD]

“My Mother, The Car”, *Arrested Development*. Martin, Chuck (schrijver); Chandrasekhar, Jay (regie); FOX, 21 december 2003. [DVD]

“Storming the Castle”, *Arrested Development*. Copeland, Brad (schrijver); Mottola, Greg (regie); FOX, 4 januari 2004. [DVD]

“Pier Pressure”, *Arrested Development*. Hurwitz, Mitchell en Vallely, Jim (schrijver); Russo, Joe (regie); FOX, 11 januari 2004. [DVD]

“Wish Boned”, *The King of Queens*. Weithorn, Michael J. en Schiller, Rob (schrijver); Schiller, Rob (regie); CBS, 30 maart 2005 Geüpload op 22 juli 2011 door koqepisodes. <[www.youtube.com/watch?v=5q1f70nwf-k22](http://www.youtube.com/watch?v=5q1f70nwf-k22)>

“Raygin’ Bulls”, *The King of Queens*. Nader, Michelle en Reuben, Rock (schrijver); Litt, David (regie); CBS, 28 november 2005. Op 9 mei 2009 bij RTL5 vertoond, om 18.30 uur.

“China Syndrome”, *The King of Queens*. Weithorn, Michael J. (schrijver); Schiller, Rob (regie); CBS, 14 mei 2007. Clip van Arthur’s huwelijk via ‘Arthur + Veronica – Wedding [KING OF QUEENS]’, geüpload door deuteromycota op 20 januari 2009. <<http://www.youtube.com/watch?v=achVM9JfFDg>>

“The Hot Towel”, *Curb Your Enthusiasm*. David, Larry (schrijver); Berg, Alec (regie); HBO, 11 oktober 2009. [DVD]