

KAPPANYOS ANDRÁS

Rémusz bácsi, avagy a mások rasszizmusa

A rasszizmusról azért különösen nehéz beszélni, mert a szó mást és mást jelent a különféle kontextusokban. Civilizált ember józan állapotban gyakorlatilag sohasem vallja magát rasszistának, de a felfokozott érzelmi állapotú tömeget (például a futball-lelátókon) gyakran éppen a közösen kinyilvánított rasszizmus (a kollektív transzgresszió) kovácsolja egységes identitástömbbé, és az európai kultúrkör magukat a felvilágosodás örököseinek valló politikusai is fenntartás nélkül mozgósítják ezt a rejtett erőforrást, ha érdekük úgy kívánja. A rasszizmus voltaképpen az antropológiai barát–idegen felismerőrendszer maradéka, amelynek az írott történelem kezdetén még komoly evolúciós hozadéka lehetett, később azonban, a soklépcsős társadalmi hierarchiák kiépülésével lényegében beépült a státuszfaktorok közé. Mai viszonyaink között a helyzetet tovább bonyolítja, hogy egyes rasszrelációként kezelt konfliktusokban az elválasztó tényező valójában teljes egészében kulturális és habituális: a szembenálló csoportok közötti semmiféle szignifikáns fiziológiai különbség nem fedezhető fel. Más relációkban, ahol a fiziológiai különbségek szembeötlők, a konfliktus tétjévé éppen az válhat, hogy a többség ismerje el és tartsa tiszteletben a fiziológiai különbözőséghez kapcsolódó sajátos kulturális-habituális formációkat.

A rasszizmus látszólag kevésbé ártalmas formáival – például a rasszista sztereotípiákra épülő viccekkel – hétköznapjainkban gyakran éppen a bizalomépítés sajátos eszközeként találkozhatunk: a személyiség e mélyebb rétegének performatív feltárása olyasféle gesztus, mint emberszabású rokonainknál a kurkászás felajánlása, és visszautasítása is éppolyan

nehéz. A közösen vállalt enyhe rasszizmus (s hasonlóképpen: homofóbia, mizogünia) afféle mentális vérszerződés, amely Kelet-Európában, a szocialista hiánygazdaság e kései romjain adott esetben azt biztosíthatja, hogy ne kapjunk mócsingos húst, ne csapjon be a taxis, vagy ne eresszen le a gumiabroncsunk.

A rasszizmus általános abjekt-jellege és emellett a személyes érintettség kiküszöbölhetetlensége oda vezet, hogy a rasszizmusról jószerevel csak mások vonatkozásában tudunk beszélni: olyan rasszizmus-relációkról tudunk ítéletet mondani, amelyekhez nincs közvetlen közünk. Ez különösen kapóra jött a fiatal Szovjetunió, majd a későbbi szatellitállamok számára, hiszen a fő riválisnak, az Egyesült Államoknak még napjainkra sem sikerült megszabadulnia a faji szegregáció és elnyomás bizonyos (egyértelműen a rabszolgaság intézményéből eredeztethető) formáitól, amelyek az európai kultúrkör más részein már évszázadokkal korábban kiestek a kulturális emlékezetből. A keleti blokk fennállása során voltaképpen bármilyen felmerülő morális kritikával szemben bevethető volt az a végső érv, hogy „Amerikában meg verik a négereket” – és számos hasonló retorikai fordulattól eltérően ezt nem lehetett egy egyszerű cáfolattal félresöpörni. Az alábbiakban a harmincas évek Szovjetuniójából és a hatvanas évek Magyarországról mutatok be egy-egy példát.

1.

Az első példa a szovjet filmgyártás első évtizedeinek legnagyobb sikere, Grigorij Alekszandrov 1936-os *Cirkusz* című munkája. Alekszandrov Eisenstein tanítványaként és egykori asszisztenseként már nagyon sokat tudott a filmezésről, de ennél a zenés komédiánál Chaplin volt a legfőbb mintája, aki 1928-as, szintén *Cirkusz* című filmjében, majd az 1931-es *Nagyvárosi fényekben* sikeresen ötvözte a bohózatot és a melodrámat. A szovjet rendező egy néma Chaplin-hasonmás szerepeltetésével és az utóbbi film nyitójelenetének (szoboravatás: a lepel alatt a szobor ölében alszik a csavargó) újrajátszásával is lerója tiszteletét. (Chaplin Szovjetunió-beli fogadtatásáról lásd: HATHERLEY 2016) A történet Ilf és Petrov színpadi komédiáján alapul, a forgatókönyv írásába Petrov bátyját, Kata-

jevet is bevonták, de végül összevesztek a rendezővel, aki Iszaak Babelt kérte fel a munka befejezésére. (A filmmel kapcsolatos információk fő forrása: SALYS 2009) A történet főszereplője Marion Dixon amerikai énekes-táncos-artista, akit Alekszandrov felesége és a korszak legnagyobb orosz filmcsillaga, Ljubov Popova alakít. Marionnak azért kellett elhagynia hazáját, mert egy fekete férfival folytatott kapcsolatból született gyermeke (a nyitójelenetben láthatjuk, amint a lincselésre kész tömeg üldözi). A kisfiú létezését a Szovjetunióba érkezve is titokban tartja, attól félve, hogy itt is kitaszítás várná rájuk. Impresszáriója, a gonosz Franz von Kneishitz (aki a korszak külpolitikai viszonyait tükrözve német nemzeti-ségű) ezzel a titokkal zsarolja, így tartja hatalmában, és minden eszközzel igyekszik megzavarni a tiszta szívű szovjet emberekkel szövődő barátságait, melyek közül az egyik szerelemmé alakul. A film csúcspontján Kneishitz leleplezi Marion titkát a cirkusz művészei és közönsége előtt, mire a nő összeomlik, ám mindketten döbbenet tapasztalják, hogy a „fajgyalázást” (az intrikus a „расовое преступление” kifejezést használja) a tömeg nem ítéli el, hanem védelmébe veszi a gyermeket. Kneishitz megszegyenülten távozik, a hősnő pedig a záróképben megvilágosulttan masírozik Dunajevszkij híres indulójának dallamára a május 1-jei felvonuláson.

Hogy a film ma is élvezhető, abban komoly szerepet játszik, hogy Marion gyermekét egy valódi hároméves félvér kisfiú játssza, teljes személyiséggel, sőt, mondhatni, karizmával. Az akkori sztenderdek szerint megoldhatták volna ezt egy bábuval, vagy (ami ma még kínosabb lenne) egy befestett arcú gyermekkel. Alekszandrov szerencsére rátalált James Lloydvics Pattersonra, azaz Jimmyre (a filmben is a saját keresztnévét viseli). A film egy bohózati jelenetben fel is hívja a figyelmet a kisfiú valódi feketeiségére: egy szöktetési szcénában az egyik segítőnek nincs előzetes tudomása Jimmy bőrszínéről, és megpróbálja megtisztogatni, abban a hiszemben, hogy útközben piszkolódott össze. Hogy a valódi Jimmy valóban a rendező rendelkezésére állt, az áttételesen a film állítását bizonyítja: a harmincas évek Szovjetuniója ebben a tekintetben befogadóbb hely volt, mint a korabeli Egyesült Államok. Valódi édesapja, Lloyd Patterson – fekete amerikai filmes és színházi szakemberek egy csoportjá-

val – a húszas évek elején érkezett Oroszországba, és rövidesen Meyerhold társulatánál tervezhetett díszleteket, amihez hasonló lehetőséghez Amerikában valóban nem juthatott volna. Egy ukrán kolléganőjét, Vera Aralovát vette feleségül, s 1933-ban megszületett a fiuk, Jimmy. Lloyd Patterson a háború alatt angol nyelvű rádióbemondóként dolgozott; 1942-ben, Moszkva ostroma során vesztette életét.

A film nagyjelenetében a cirkusz közönsége, amely a Szovjetunió népeit reprezentálja, kézzől kézre adja Jimmyt, miközben altatódalt énekelnek neki, mindenki a saját nyelvén. A dalt egy orosz munkásasszony kezdi el, majd a kislíát és a dallamot átadja egy hímmzett inges ukrán férfinak. Ezután egy közép-ázsiaiak tünő tengerész következik (minden bizonynyal üzbégül énekel, de ezt a kortárs szovjet nézők többsége sem tudhatta biztosan), tőle egy jellegzetes bajszú és arcélú grúz férfi veszi át a feladatot. Az ötödik énekes megjelenését ma *cameónak* neveznénk: ő Solomon Mikhoels, a Moszkvai Zsidó Nemzeti Színház igazgatója, országosan ismert drámai színész, aki jiddis nyelven folytatja az altatódalt. Ezután egy fehér pilótaegyenruhát viselő fekete férfi következik tökéletes oroszszággal, majd Ludvig, a cirkuszigazgató zárja a sort.

Képet kaphatunk tehát a Szovjetunió népeinek boldog együttműködéséről. A sort természetesen az orosz nép leánya kezdi, s mellette mintegy *pars pro toto* jelennek meg a kelet-európai, a közép-ázsiai, valamint a kaukázusi népek (a balti országok ekkor még nem részei a Szovjetuniónak), végül kiemelten a zsidók és a befogadott üldözöttek. Az utóbbi kettő nyilvánvaló fricska a náci Németországnak és a mind prominensebb antiszemitizmusnak. A népek és régiók reprezentációja azonban nem egyforma szerkezetű. A közép-ázsiaiak tünő férfit Lev Naumovics Szverdlin, a korábban Mejerhold és Vahtangov keze alatt dolgozó, évekig a moszkvai Üzbég Intézetben oktató, majd később három Sztálin-díjjal jutalmazott színész alakítja, aki Asztrahányban, zsidó családban született. Alekszandrov tehát súlyt helyez rá, hogy akit feketének akar láttatni, az valóban fekete legyen (a pilótát Robert Ross alakítja), de az üzbégység reprezentációjához nem tartja szükségesnek a valódi üzbég származást. A Szovjetunió zsidó polgárának megjelenítésére pedig nem egyszerűen egy zsidó személyt választ, hanem a zsidó közösség egy

közismert reprezentánsát, talán az egész ország leghíresebb, vállaltan és hangsúlyozottan zsidó polgárát, olyan valakit, akit a közönsége éppen zsidóként ismer.

Nem kétséges, hogy Alekszandrov minden népcsoportot a legteljesebb respektussal igyekezett ábrázolni, de az eltérő konstellációk miatt ez eltérő módszereket kívánt. A közép-ázsiaiakat lehetséges volt pusztán a nyelv és a kontextus révén reprezentálni, mintegy színészilag eljátszani. Ugyanez a feketékkel már nem lett volna kivitelezhető: egyrészt a saját kultúrára utaló reprezentatív nyelv az amerikai angol lett volna, ami gyengítette volna a film befogadó (de egyoldalú) üzenetét; másrészt a *blackface* használata a harmincas években már Amerikában is kezdett kikopni a használatból (erre rövidesen visszatérünk); harmadrészt értelmetlen is lett volna ezt imitálni, hiszen a fekete férfi szerepeltetése a befogadást valós tényként demonstrálja: a pilótaegyenruhát viselő Robert Ross ugyan a valóságban nem pilóta volt, hanem színész és edző, de tényleg ő volt a Szovjetunió első fekete bőrű állampolgára. Az általa megjelenített pilóta személyében olyan kiteljesedett szovjet embert láthatunk, aki minden tekintetben asszimilálódott, egyedül a bőrszíne maradt a régi, ezt azonban elnézi neki a nagyszerű közösség. A zsidó énekesnél a külön kultúrára utaló nyelv adott volt, de a külső jegyek (illetve a rájuk vonatkozó sztereotípiák) hangsúlyozása antiszemita felhangot adhatott volna a jelenetnek, a viseleti szokások kiemelése pedig óhatatlanul vallási képzeteket hozott volna játékba. Ezért dönthetett úgy a rendező, hogy olyan embert kér fel a szerepre, aki *személyében* vívta ki azt a respektust, amelyet a film a népekre (etnikumokra) vonatkozóan kívánt közvetíteni.

A bemutatott idillt jó néhány tény árnyalja (vö. TAYLOR 1996). A legnyilvánvalóbb az, hogy a következő évben, 1937-ben sor került az első teljes etnikai csoport, a koreaiak erőszakos áttelepítésére a Szovjetunióon belül, s ezt számos hasonló akció követte, legismertebb a krími tatárok története. A film alkotói közül két szereplő további sorsa mutatkozik különösen tanulságosnak. Solomon Mikhoels a háború éveiben a Zsidó Antifasiszta Bizottság elnöke lett, ebben a minőségében sokfelé utazott, és a szórvány zsidóság adományaiból jelentős anyagi támogatást szerzett a

Nagy Honvédő Háborúhoz. A háborút követő években a Bizottság nemzetközi kapcsolatai révén a holokauszt dokumentálásán kezdett dolgozni, ami szembement a sztálini elképzelésekkel. Mikhoels túl ismert volt ahhoz, hogy elítéljék vagy internálják, ezért 1948-ban meggyilkolták, halálát balesetnek álcázták, és állami temetést adtak neki. Később a Bizottság tagjait letartóztatták, és 1952. augusztus 12-én túlnyomó többségüket kivégezték („a meggyilkolt költők éjszakája”), rehabilitációjukra csak 1988-ban került sor. Ennek az állítólagos összeesküvésnek a folytatása lett volna a zsidó orvosok pere, amelyben Mikhoels unokatestvére (Sztálin egyik orvosa) is célszemély volt, s amelynek lefolytatását csak a diktátor halála akadályozta meg. Sztálin legkedvesebb filmjeként tartotta számon a *Cirkuszt*, de Mikhoels jelenetét az antiszemita kampány idején kivágatta, és a teljes kópiákat csak a halála után lehetett újra vetíteni. A kis Jimmy olyasféle pályát kezdett, mint a filmben neki éneklő fekete pilóta: a haditengerészet tisztje lett, tengeralattjárón szolgált (gyaníthatjuk, hogy karrierdöntéseit nem egyedül hozta). A hatvanas években verseket kezdett írni, majd leszerelt és teljesen az irodalomnak szentelte magát. Gyakran olvasott fel vendégként filmbeli anyja, Ljubov Popova koncertjein. A kilencvenes évek elején azonban úgy érezhette, hogy a Szovjetunió felbomlásával az addigi biztonságérzete is elvész, ezért – valódi anyja, Vera Aralova társaságában – az Egyesült Államokba költözött. Jelenleg 88 éves, Washingtonban él.

2.

Jimmy Patterson 1936-ban megóvta Alekszandrovot attól, hogy a fekete arcfestés, azaz a *blackface* kínos gyakorlatához folyamodjék (vö. HOLMGREN 2007). A *blackface* egy 19. századi amerikai népszórakoztató műfaj, a *minstrel show* öröksége, amelyben többnyire feketére maszkírozott fehér előadók mulattatták a közönséget dalokkal, táncokkal, jelenetekkel és mutatványokkal, rendszerint a feketék állítólagos (sztereotipizált) negatív tulajdonságaira építve. A *blackface* mai szemmel azért látszik egyértelműen rasszista mozzanatnak, mert egyetlen, megváltoztathatatlan, ugyanakkor szembeötlő fiziológiai tulajdonságot ragad meg (azt

is karikatúrisztikusan), és erre fűzi fel az előítéletek egész sorát, miközben a reprezentációból kiiktatja a reprezentált csoport minden valós történelmi és szociális meghatározottságát, azaz lényegében dehumanizálja őket.

Amikor 1967-ben a Magyar Televízió elkészítette a *Rémusz bácsi meséi* című sorozatot, a legjobb szándék mellett sem sikerült kikerülniük ezt a csapdát. Remus bácsi alakját Joel Chandler Harris találta ki az amerikai polgárháború utáni megbékélés éveiben (a figura születése 1880-ra tehető, vö. HARRIS 1880). Harris munkássága etnográfiai szempontból jelentős, hiszen a déli ültetvények fekete folklórkincsét gyűjti össze. Maguk az állatmesék autentikusak és politikai korrektség szempontjából feddhetetlenek. A kerettörténet, Rémusz bácsi figurája és egyes megnyilvánulásai azonban meglehetősen ellentmondásosak. Az idős férfi volt rabszolga, aki a régi rend iránt nosztalgiát, egykori gazdái iránt pedig elkötelezett odaadást érez. Egy alkalommal még a polgárháborúban is fegyvert fogott, mégpedig (természetesen) a déli oldalon. Az egyik – a magyar feldolgozásból kihagyott – történetben (*XXXIII. Why the Negro is Black*) a kislány meglepve veszi észre, hogy Rémusz bácsi tenyere fehér, mire az öreg ismerteti az erről szóló legendát: egykor mindenki fekete volt, de aztán találtak egy tavat, amely lemosta a feketeséget; ám a későn érkezőknek már nem jutott elég víz, így nekik csak a talpuk és a tenyerük fehéredett ki. A történet nemcsak azt implikálja, hogy a feketék lassúak, lusták és ügyetlenek, hanem azt is, hogy fehérnek lenni objektíve, esszenciálisan jobb, mint feketének: hogy a feketék is fehérek szeretnének lenni. Harris a főszereplője megszólalásait kiejtéskövető módon jegyzi le („I seed Brer B’ar yistdiddy, „sez Brer Fox, sezee.”) Ez a módszer eredményezhet fontos nyelvtörténeti és dialektológiai adatokat, mégis inkább atyáskodó pedantéria érződik belőle. (Élőbeszédben magyarul többé-kevésbé mindenki azt mondja, hogy „aszongya”, de ha ezt így is írjuk le, azzal célzatosan jellemezzük is a beszélőt.) Az előszóban Harris tisztelettel nyilatkozik Harriet Beecher Stowe-ról, művét meglehetősen részrehajló értelmezéssel „a Délen egykor létezett rabszolgaság csodás védőbeszédének” nevezve („wonderful defense of slavery as it existed in the South” – *Introduction*).

A válogatott mesék magyar verzióját Vázsonyi Endre, a Móra Kiadó akkori vezetője 1963-ban tette közzé Reich Károly rajzaival (HARRIS–VÁZSONYI 1963). A későbbi – részben ma is kapható – kiadások többnyire a fordító-átdolgozó szerzői neve alatt jelentek meg, Harris mesegyűjteményét csak forrásként említve. Vázsonyi természetesen nem tér ki a rabszolgaság és a polgárháború témáira, az állatmeséket statikus vidéki idillbe ágyazza, ahol a kislíú otthona közelében él a joviális, mesemondó „öreg néger”. Annyit azonban az olvasó tudtára ad, hogy „Apa, Anya és a Kislíú Amerikában élt – délen, ahol hosszú és meleg a nyár” (*Rémusz bácsi és a kislíú*).

A négy évvel később, Nagy György rendezésében készített tévés mesesorozat nyilvánvalóan Vázsonyi könyvére épül, de nem tünteti fel a nevét – minden bizonnyal azért, mert a szerző-fordító időközben Amerikába távozott (Bloomingtonban, az Indiana Egyetemen tanított), és ilyenformán disszidensnek számított. A sorozat részeiben tehát az eredeti szerző nevét írják ki, azt azonban elmulasztják közölni, hogy mindez Amerikában történik. A nyitó jelenetben egy magyar kislíút látunk, Scheuring Zsoltot, aki egy furcsán archaizáló díszletkonyhában magyar anyukáját, Örkény Évát kéri, hogy meséljen neki. Az anyuka átküldi a szomszédba, Rémusz bácsihoz. Az ismerős alföldi tájban, melyet később meg is mutatnak a készítő, az egyszerű, de takaros és makulátlanul tiszta házikóban ott várja őt az érthetetlen módon matt feketére festett Horváth Jenő.

Az azonosulás felszínességét sok egyéb mellett az is mutatja, hogy a színész tenyerét is befestették. Az 1967-es Magyarországon nemcsak a potenciális nézők, hanem vélhetőleg a műsor készítői sem láttak közelről valódi fekete embert, de ezt nem is tekintették lényegesnek, az eredeti szöveg kulturális telítettségét felmérni sem próbálták. Azt a feladatot tűzték maguk elé, hogy előállítsanak egy darab „öreg négert”, és ezt éppen így vélték megoldani. Szimbolikus és szó szerinti értelemben is kizárólag a felszín érdekelte őket. Azt a tanulságot akarták talán felmutatni, hogy a feketék éppen olyanok, mint mi – ami egy sokkal absztraktabb, antropológiai és metafizikai szinten nyilván igaz, de ezen a szinten nem. A makulátlan házban frissen vasalt ingjében és kantáros munkásnadrágjában olyan Rémusz bácsi áll elénk, aki elszakadt a szerzőjétől, majd a fordítójától is, elszakadt amerikaiásától, déliségétől, afrikai és rabszolgamúlt-

jától, a polgárháborújától, összetett és alakulóban lévő identitásától, a hibás angolsággként beállított sajátos dialektusától, sőt a normatívként elképzelt angoljától is. Akár Lajos bácsinak is hívhatnák, tökéletesen aszsimilálódott, éppen mint a fekete szovjet pilóta a filmben. A feketesége maradt az egyetlen attribútuma, amit idegennek látunk, ami felé esetleg *nekünk* kéne tenni egy tétova lépést. De az ő esetében – szemben a pilótával – még ez is lemosható. A pilótát játszó színész történeti háttérében legalább egy tengeri utazás és egy megtanult nyelv kalandja felsejlik, Rémusz bácsi háttérében csupán egy tégely matt fekete festék.

A tanulság kedvéért ez esetben is érdemes áttekinteni a személyes történetek folytatását. Horváth Jenő (1910–1968) kevéssel a sorozat bemutatása után elhunyt, de életműve látszólag folytatódik, mivel az utókor számára már-már kibogozhatatlanul összekeveredett egy másik, fiatalabb Horváth Jenőével (1921–1994), aki a Szegedi Nemzeti Színház színész–rendezőjeként 1956-ban a városi Forradalmi Bizottság titkára lett, ezért három és fél évet börtönben töltött, majd 1970-től sikerült fokozatosan visszaverekednie magát a szakmába és a nyilvánosság elé. A névhez kapcsolódó filmszerepek így viszonylag egyenletesen követik egymást 1948-tól egészen 1991-ig, de ez valójában két életmű véletlen összekopírozása. A Wikipédia a fiatalabb Horváth Jenőnek tulajdonítja például az 1959-es *Szegény gazdagok* egyik szerepét, amelyet más irányú elfoglaltsága miatt semmiképpen sem tudott volna elvállalni. (A kérdés tisztázásáért itt mondok köszönetet Horváth Péter írónak, a fiatalabb Horváth Jenő fiának. A kézirat leadásakor a Wikipédián továbbra is összekevert adatok szerepelnek, a Port.hu egy harmadik, 1881-től 1931-ig élt, azonos nevű színésszel visszamenőleg is kiterjeszti a kontinuitást, és még az OSZMI adattárában is mutatkozik némi bizonytalanság.)

Ne gondoljuk azonban, hogy minden identitástörténet rosszul végződik. Az egykori kislemez, Scheuring Zsolt például nem lett színész, de nem ment el az igazi Amerikába sem, hanem sikeres fogorvosi praxist folytatott Pestlőrincen, míg egy csuklósérülés miatt ezt fel kellett adnia. Jelenleg is az egészségügyben dolgozik, két unokája van (PÁHY 2020). Aki nem hiszi, járjon utána.

Ez a két példa olyasféle tanulságot tár elénk, hogy identitástörténetekkel nem érdemes felszínesen foglalkozni: az egyetlen attribútumra épített („skin-deep”) identitás szükségszerűen hazugság, vagy legalábbis félreértés. Az ilyen mintázatokra épülő kulturális transferek legfeljebb az idegenség eltűrésére idomíthatnak, ami jobb esetben a reflexszerű megszokás, rosszabb esetben a kiprovokált xenofób reakciók felé billentheti a közfelfogást, de minden tekintetben távol áll a megértéstől, a másik igazságának elfogadásától. Sajnos még egy olyan rezignált közhellyel sem nyugtathatjuk magunkat, hogy „van még mit tanulnunk”. A fenti példák azt mutatják, hogy adott esetben a kérdést a harmincas évek Szovjetuniójában jobban kezelték, mint harminc évvel később és néhány ezer kilométerrel nyugatabbra: egyenletes fejlődésről, következetesen előre haladó megértésről aligha beszélhetünk. Bár a modernség lényegét alkotó emancipációs folyamatok a megfogalmazott igények tekintetében folyamatos előrehaladást mutatnak, ezek széleskörű elfogadtatásáról ugyanezt nemigen lehet elmondani. Amíg a rasszizmus (továbbá homofóbia, mizogünia, szegényellenesség stb.) antropológiai receptorai fennmaradnak, addig újra és újra szembe kell néznünk azokkal az ideológémmákkal, amelyek ezeket a kirekesztő indulatokat próbálják különféle kódnevek alatt szalonképessé tenni, a közgondolkodásba visszavezetni, és saját céljaikra fordítani. Ha a képmutatás múltbeli mechanizmusainak feltárásával megértjük ezeket a műveleteket, abból a jelenkori képmutatás ellen is érveket építhetünk.

IRODALOM

- HARRIS, Joel Chandler 1881. *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*. D. Appleton, New York. (A tanulmányhoz a *Gutenberg Project* online verzióját használtam.)
- HARRIS, Joel Chandler–VÁZSONYI Endre 1963. *Rémusz bácsi meséi*. Móra, Budapest
- HATHERLEY, Owen 2016. *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the International Communist Avant-Garde*. Pluto Press, London
- HOLMGREN, Beth 2007. "The Blue Angel" and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov's "Circus". *The Russian Review*, Vol. 66, No. 1 (Jan., 2007), 5–22.
- PÁHY Anna 2020. „Próbáltam alkudozni a sorssal, de nem ment." *Meglepetés*, július 9., 16–17.
- SALYS, Rimgaila 2009. *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov: Laughing Matters*. The University of Chicago Press, Chicago

TAYLOR, Richard 1996. The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov's "The Circus". *The Slavonic and East European Review*, Vol. 74, No. 4 (Oct., 1996), 601–620.