

Otthonok: valóságosak és virtuálisak

A feladat adott.¹ A megtiszteltetés pedig nagy – akárcsak a kihívás² vagy éppen a nehézség. Mégis, talán érdemes belevágni...

Egy színházi előadásról, egy filmről és egy képről lesz szó a következőkben. Mi köti össze a körülbelül ezer ember által látott, 1964-ban íródott s Kaposvárott 2001. február 2-án bemutatott színdarabot, az Európa-szerte nagy közönség- és szakmai sikert aratott dán filmet s egy fiatal magyar képzőművész furcsa képét – a kritikát író személyén kívül? Első pillantásra úgy tűnik, hogy semmi. A következőkben mégis amellel érvelnék, hogy találhatunk bennük – a választott tudományunk szempontjából is fontos – közös pontokat.

Miért éppen ezek a művek? Rendelkeznek-e egyáltalában valamifajta önmagukon, megjelenésük esetlegességén túlmutató, kicsit általánosabb perspektívából is releváns jelentőséggel? A hősök (ahol egyáltalán láthatók hősök) mindegyik esetben migránsok – útnak induló, úton levő vagy éppen megérkező s otthonra találó emberek; természetesen különböző korokban és országokban élnek, kiindulási és célállapotaik eltérőek. Mégis: ha csak átmenetileg is, de elhagyták (vagy elhagyni szándékoznak) szülőföldjüket – jelentsen most bármit is ez a fogalom³ – s egy új helyen próbálnak, ha csak ideiglenesen is, meggyökeresedni. A mozgás iránya egyértelmű: a gazdasági-kulturális-politikai perifériákról (Csehország, Írország: klasszikus kibocsátó országok) a centrum (Amerika: klasszikus befogadó ország) irányába mutat, s a mozgatóerő is közös: valamifajta otthonra találás vágya; legyen ez az otthon intellektuális értelemben vett vagy nagyon is materiális-gazdasági jelentéssel rendelkező entitás. A történetekben megjelenő háttér a klasszikus modernség világát idézi fel – az 1920–1930-as évek, netán az 1960-as évek (?) Amerikáját és Írországát. A történetek – s ez itt a „legkisebb közös többszörös” – két kultúra határán, érintkezési pontján játszódnak, a történetek szereplői egyaránt – noha közel sem egyforma mértékben – vannak még/néha „itt” és már/néha „ott”.

A film, a színdarab és a kép összességében ennek a szituációnak az analitikus részletességű leírásai, azaz számunkra itt és most mindenekelőtt sajátos – a migráció és a diaszpóralét állapotát bemutató – narratívaként, *etnográfiai szöveggént*⁴ jelennek meg. Ez persze nem túl eredeti megállapítás, hiszen a kultúrakutatók jó pár évtized óta előszeretettel hoznak fel irodalmi műveket, filmeket állításaik alátámasztására vagy példa gyanánt kulturális folyamatok, jelenségek értelmezésekor; egy-egy elemzés kapcsán első pillantásra sokszor nehéz is elkülöníteni, irodalomkritikával vagy etnográfiával van-e dolgunk.⁵ Ahogy e szövegeket – most már: a mi szövegeinket – olvasgatjuk, nézegetjük, kikristályosodnak bennük azok a tapasztalatok, amelyek meghatározzák szereplőik viszonyát a saját és az idegen kultúrához, megmutatkoznak a kultúrák között húzódo „érintkezési zónák” (Clifford 2000–2001) alapvonásai, beszámolókat kapunk egziszten-

ciális – individuális és csoportos – határhelyzetekről, és a sort még folytathatnánk. Aztán ezeket a műveket – sokszor teljesen önkéntelenül – össze is vetjük saját, máshonnan származó benyomásainkkal, tudásunkkal vagy éppen terepmunkáink során szerzett tapasztalatainkkal. A háttérben pedig rendre feltűnnek különböző elméletfoszlányok: fogalmak, mint a mindenre alkalmazható „reprezentáció” vagy a rettenetes hangzó „transznacionális diskurzus”, nem is szólva a „temporalitás diszjunktív teréről”; elméletek az identitásról, a diaszpóralétről, amelyek az adott jelenség kapcsán hol adekvátanak tűnnek, hol pedig ellenkezőleg: semmitmondónak, irrelevánsnak bizonyulnak, s jóformán észre sem vesszük, szép lassan involválódunk egy kulturális elemzés kellős közepébe.

Miért éppen ez a téma? Hiszen a *migráció* jelensége egyáltalán nem új keletű probléma, magán az empirikus társadalom- és kultúratudományon belül is jelentős kutatástörténeti hagyománnyal rendelkezik, sőt egyike a legkorábban megfogalmazódott, klasszikus kérdésfelvetéseknek (Fejős 1993). Mindez nem véletlen, a migráció nagyon erőteljesen megjelenít olyan, a kultúrakutatás számára releváns témákat, mint a kulturális idegenség, az eltérő kultúrák és társadalmak közötti kommunikációs problémák, az identitásváltás okozta társadalmi és individuális nehézségek.

A migráció jelenségének egyik legfontosabb ismérve az, hogy mozgásba hozza a világot, távoli helyeket köt össze, kapcsolatokat teremt, átdefiniálja a szomszédságok/távoliságok egész viszonyát. Egy újfajta „tértudatosság”, „térpszédszibilitás” jön létre, mivel a tér korlátaitól megszabadulva, függetlenedve fontossá és lehetségessé válik a reflexió a korábban talán nem is tudatosult determinációkra, helyzetekre. A migráció – illetőleg az eredményeképpen létrejött diaszpóra – relativizálja a társadalmi-kulturális közelség/távoliság korábban használatos rendszereit, s a másságképek átszabásával megváltoztatja az önazonosság kereteit. Történeteink egyrészt erről szólnak: elválásról és utazásról, megérkezésről és letelepedésről, új referenciacsoportok megjelenéséről.

Persze a migráció kapcsán nem csupán ártatlan eseményekről („történelmi léptékű társasutazásokról”) van szó, hiszen a történeteinkben minden esetben megjelennek különböző fajta (hol spirituális, hol nagyon is materiális természetű) *kényszerek* (nevezhetjük akár hatalomnak is), amelyek nélkül nincs gyökerekből való kiszakadás, útnak indulás. A hatalom nagyon sok alakban jelenik meg előttünk: hol nyersen és erőszakosan, hol rejtetten, szofisztikált formákban, de folyton ébren tartva a kiteszített, alávetettek és a domináns pozíciót elfoglalók közötti bináris viszonyt. Történeteink a hatalom játékeit egy specifikus perspektívából kiindulva mutatják be: a marginalitás pozíciójából, néha megsokszorozódott peremhelyzetből.

Azonban a migráció nem csupán leküzdött terekről és leküzdhetetlen hatalmi viszonyokról szól, legalább ilyen fontos szerephez jutnak a képek is, amelyek a geográfiai kötöttségek, rögzítettségek helyébe lépve jól megragadható azonosulási pontokat kínálnak. Hőseink szorgos gyűjtői, felleltározói ezeknek a képeknek, imaginációknak, s tevékenységüket nem merő passzióból teszik: számukra megkapaszzkodást, hozzávetőleges definíciókat lehetővé tevő, menekülést és kiutat kínáló, egzisztenciálisan is fontos erőforrásokat – szinte az egyetlen erőforrást – jelentenek. Történeteinkben meghatározó szerepre tesznek szert a képek: mint a múlt távoli, egyre halványuló emlékei, mint az idegen kultúráról alkotott, még futólagos benyomások rögzítésének hordozói, mint az elhagyott társadalom materiális valósága helyébe lépő sajátos fantáziavilág építőanyagai.

Az utóbbi évtized(ek)ben lezajlott társadalmi-kulturális változások – a tömegessé vált munka- és szabadidő-migráció, az újfajta kommunikációs technológiák (szó szerinti értelemben vett) térhódítása, a világvárosok szerepének és súlyának megnövekedése – éppen a migráció, a helyváltoztatás kulturális stratégiáit, következményeit és jelentését módosították talán legnagyobb mértékben.⁶ A migráció okozta társadalmi változások egyik fontos teoretikusa, Homi K. Bhabha szuggesztív képekkel idézi fel ezt a folyamatot: „Száműzöttek, emigránsok és menekültek gyülekezésére gondolok, az »idegen« kultúra peremlein való találkozásokra, a gyülekezésekre a határokon, a gettóban vagy a városközpont kávéházaiban, az idegen nyelvek árnyékában, árnyvilágában, vagy a mások nyelvének kísérteties folyékonyágában történő találkozásokra, a diszciplínák, diszkurzusok és diplomák, az elismerés és az elfogadás jeleinek találkozására, a fejletlenség emlékeinek és más világok visszamenőleges tapasztalatainak az összegyűjtésére, a múltnak a megújulás rítusában való megidézésére, a jelen összekovácsolására.” (Bhabha 1999:85.)

Ezt az újfajta, tömegméretű migrációt értelmezve a társadalom- és kultúratudományos munkák egészen másfajta dimenziókat emelnek ki, s állítanak vizsgálódásaik középpontjába, mint a a korábbi megközelítésmódok. Hangsúlyos módon kutatják a migráció következtében átalakuló késő modern városok társadalmi struktúráját, a városon belül a különböző közösségek szerveződési mechanizmusait (Häubermann–Siebel 1987; Caglar 1999), a migránsok különböző csoportjaira jellemző új életformák és -stílusok kialakulását (Bauman 1997; 1999) vagy éppen a kulturális reprodukció formáinak megváltozását (Hannerz 1997). Ezen új értelmezések fényében, de már a választott történeteink horizontja előtt is talán érdemes egy pillantást vetni a migráció társadalmi-kulturális folyamatára: a tárgyalásra kerülő művek egy nagyon komplex, összetett jelenség valamely részletének sajátos olvasatait adják, miközben máshova teszik a hangsúlyokat, különböző aspektusokat mutatnak be és emelnek ki. Két motívumot, témát járunk kicsit részletesebben is körül: a „nagy társadalmi folyamatként”, makroszinten végbemennő átalakulásként felfogott migrációértelmezéssel szemben azt vizsgáljuk, hogyan jelenik meg ez a folyamat mikroszinten, az egyéni életút dimenziójában; miképpen kerül a küszöbön álló migráció fényében/árnyékában megkonstruálásra – az egyéni élettörténeten keresztül – a múlt.⁷ A szövegben érintett másik problémakör a migrációs folyamat egyik legfontosabb, ez idáig meglehetősen háttérbe szorult kísérőjelenségét, a fantázia jelentőségének megnövekedését mutatja be; azt a lényegi szerepet és funkciót értelmezi, amelyet az imaginatív világok, szimbolikus és metaforikus terek betöltenek a migránsok életvezetésében.

A színdarab

A kaposvári Csiky Gergely Színház kamaratermében bemutatott darab – a talán legismertebb kortárs író szerző, Brian Friel műve⁸ – egyetlen este, éjszaka és hajnal története. Egy huszonöt éves fiú, Gar O'Donnell emigráció előtti utolsó pillanatairól szól: (többnyire kudarcba fulladó) kísérleteiről a családjától, a szerelmétől, a barátaitól való elbúcsúzásra; aztán vízióiról a jövőről, egy új országról. Határhelyzet a javából: érvek és ellenérvek a maradás és az útnak indulás mellett, hosszas belső monológok, rövid, zavart, forma nélküli dialógusok, hiábavaló veszteglések sötét gondolattájakon – az elsza-

adás nehézségei, az „itt” állandóan visszatérítő nehézségi ereje, s vele szemben a virtuális „ott” könnyed csábításai.

Az „itt”, az otthon, egy *Ballybeg*⁹ nevű falu tipikus ír település az 1960-as évekből, ahol a szegénység, a reménytelenség, a rigid vallásosság háromszöge jelöli ki az élet sűrű és súlyos kereteit, ahol az erőszak mindennapi kis játéka tartják ébren a megalázottság tapasztalatát, ahol az emberek között csak nagyon redukált kommunikációs viszonyok, kapcsolatok léteznek. A szerepek/szereplők tetszőlegesek, akár ki is találhatók. A család: az autoriter, de önnön kommunikációképtelenségétől mégis frusztrált apa, Madge, a melegszívű, állandó rettegésben élő házvezetőnő; azután a helybeli elit reprezentánsai: a tehetséges, de időközben alkoholistává vált és lecsúszott tanító, a visszataszítóan arrogáns és bornírt egyházi előljáró, a helyi politika kiskirálya, a paternalista szenátor, az éveken keresztül ugyanazon történeteket mesélő/hallgató, hőzöngő barátok, a szenátor lánya, Kate, a korábbi nagy szerelem, aki a család nyomására azonnal kész arra, hogy elhagyja a fiút, és érdekházasságot kössön. Maga a címadás rá is játszik a helybeli társadalmat sötét színekben lefestő s így az otthonmaradás lehetetlenségét hangsúlyozó értelmezésre: ezért változik át a *Philadelphia, here I come!* optimizmust sugalló és a jövőt, az új világ tudatos választását előtérbe helyező fordulata Hamvai Kornél új fordításában az otthontól való búcsú elkerülhetetlenségét, s egyúttal a választások leszűkülését hangsúlyozó *Philadelphia, nincs más út!* felszólítással.

A színdarab egyik szólama azt meséli el, miképpen reagál ez a közeg a fiú elhatározására, a „gyökerekből való kiszakadásra”, de főként arra, hogy ők maradásra ítéltettek, életfogytiglan.

A darab témája egy kis életvilág, az ír falusi társadalom jellegzetes figuráinak bemutatása; persze ezek az alakok klasszikus hősök a mindenkori provincia mozdulatlan vidékéről, akik máshonnan – néha nagyon is közléről: a szomszéd házból, egy másik könyvből vagy éppen innen, az utca végéről – ismerősek lehetnek. Brian Friel szenzibilitása a periféria, a mozdulatlan történelem időn kívül rekedt szereplői iránt persze nem szokatlan, s nem is egyedi jelenség a kortárs ír művészetben és irodalomban, ez az érdeklődés és rokonszenv vezetett a *Field Day* kulturális-politikai indíttatású mozgalmához, amely a gyarmatosítás, az erőszak, a perifériálét tapasztalatai által determinált ír történelem sajátos, posztkoloniális újraírását tekinti feladatának.¹⁰

Ugyanakkor a színdarab nem csupán e némileg ideologikus alapállása miatt lehet érdekes. A nézők reakciói arról tanúskodnak, hogy van valamiféle rezonancia a darabban bemutatott életvilág és a közönség által belakott valóságdarab között, ismerősek a helyzetek, a megjelenített szereplők, a felmerülő konfliktusok. A térben és időben távoli történet a perspektívák azonosságában sajátjává válik, s így, ezen keresztül valami kiútfeleség is megmutatkozik; ahogyan a „múlt embereitől elválasztó időtér teljesületlen ígérek temetője is” (Ricoeur 1999:63), úgy válnak ezek a múltbeli remények legalább a darab idejére jelenvalóvá, s ez azért fontos: kontingenciák, lehetőségek bukkannak fel, s maradnak életben legalább két órán keresztül, amelyek feltörik, fellazítják a jelen determinisztikusságát.

Ám mégsem elfelejtett álmokról és elfelejtendő emberekről szól kizárólag a színdarab, hanem mindennek az ellenkezőjéről is, egy létfontosságú – s pontosan a migráció során, a diaszpóralétben kulcsszerepet betöltő – mentális tevékenységről, az emlékezésről:¹¹ a fiú számára az otthontól való elszakadás egyet jelent az emlékek felgyűjtésé-

vel, elraktározásával. Az utolsó pár órában – még az éjszaka sötétjében, s már a hajnal derengésében – elszabadul a fantázia, megelevenedik a múlt, és valóságos vadászat zajlik azon képek után, amelyek később emlékké válva védelmet nyújthatnak a felejtéssel szemben. Az identitás megkérdőjeleződésének, a közelmúlt teljes eltűnésének veszélyéről van szó – az emlékezés és a felejtés kontextusában.

A darab másik rétege azt a folyamatot mutatja be, ahogyan az otthon elhagyásának, a bizonytalan jövőnek a perspektívájában az identitás veszélybe kerül, és az emlékezés kulturális gyakorlata próbál segítségére sietni, hogy az „itt” súlyos valóságából – az emlékezésen keresztül – megkonstruálódjon egy imaginárius, csak a fantáziában létező, de abban nagyon is fontos szerepet játszó összetevő: az elképzelt otthon, a haza, a szülőföld (immár: az „ott”) világa.

Paul Ricoeur beszél egyik tanulmányában a személyes identitás egyik legfontosabb jegyéről, az emlékezés „mindenkori enyémvalóságáról” (Ricoeur 1999), s Gar – emlékezés és felejtés egyensúlyát patikamérlegben kimérve – saját élettörténetét szeretné megteremteni; együtt látni az elmúlt 25 évet, amelynek jelentős határpontjához érkezett. A neves egyiptológus és kultúrakutató, Jan Assmann „funkcióemlékezetnek” nevezi a tudatos emlékezetnek ezt a szintjét, ahol az emlékek, tapasztalatok meghatározott értelem-összefüggésben – esetünkben az élettörténet mentén – elrendeződve állnak össze valamifajta egészzé (Assmann 1999). Egyfajta szisztematizálási munka zajlik a színpadon, hiszen az emlékek összegyűjtése, katalógizálása és tárolása nem jelent mást, mint korábbi események újbóli felidézését. Az emlékezésnek ez a ráolvasásszerű aktsa, amely tárgyát újra és újra felidézi, miközben folyamatosan módosítja is azt, jelöli ki tulajdonképpen ennek az új, imaginációkban létező s az élettörténet megalkotásában fontos szerepet játszó „otthonnak” az alapstruktúráit.

Friel az emlékezés törvényszerűségeit, azaz az utolsó órák történéseit bemutatva implicit módon utal egy olyan determináló tényezőre, amelyet Jan Assmann egy dichotómia segítségével *kommunikatív*¹² (azaz a társas interakciók szituációjában létrejövő s a generációváltással elillanó) és *kulturális* (azaz meghatározott kulturális formákban testet öltő) emlékezet megkülönböztetésével próbál megragadni. A darabban többszörösen is jelen van az emlékezés kommunikatív jellegét hangsúlyozó gondolat, miszerint az emlékezés sohasem magányos, hanem mindig párbeszéd jellegű tevékenység, hiszen az emlékek összegyűjtése mások tevőleges részvételével, segítségével történik – s ahol nincs dialógus, nincs esély az emlékezésre sem. E tézisszerű megállítást a szerző (és a rendező) egy meglehetősen szokatlan dramaturgiai eszközzel nyomatékosítja: a főszereplő fiú mellett – a többiek számára láthatatlan módon – mindig feltűnik a belső én, s kettőjük vitájából, beszélgetéseiből teremődik meg az emlékezés lehetősége. Ugyanez a gondolat persze megfordítva is igaz: a darab egyik kulcsjelenete, apa és fiú utolsó kísérlete legalább egyetlen közös emlék előállítására – talán egy gyermekkori csónakázás a közeli tavon, amikor az apa valami éneket dúdolgatott magában? vagy egy vasárnap délutáni séta a matrózblúzba öltöztetett fiúval, akinek az egész úton végig semmiségekről fecsegett? – is rendre kudarcba fullad: az élettörténetből és az emlékezetből kihull az apa alakja.

Fontos megfigyelni továbbá azt a dinamikus folyamatot is, ahogyan a darab során a múlt megszületik, létrejön a jelenben. Az emlékezés esetében nem egyszerűen valamifajta egyenes vonalú, közvetlenül a múltra irányuló aktusról van szó, hanem két pólus: a *jövő* (a kosselecki „elváráshorizont”) és a *múlt* (az úgynevezett „tapasztalattér”) kö-

zötti folyamatos ingamozgásról. Bármifajta tapasztalattér csakis valamilyen elváráshorizont ellentettjeként létezhet, azaz a múlt meghatározza, milyen jövőt képzelhetünk el magunknak.¹³ Ebben az ingamozgásban az első impulzus, felszólítás a múltra való emlékezésre a jövőből érkezik; az emlékezést a küszöbön álló jövő – az otthon végleges elhagyása – sürgetése indítja el: egymás után tűnnek fel a színen különböző fantáziaképek a távoli országról. A másik oldal, az „ott” (az elváráshorizont) ebben a szituációban legtöbbször csak szerepfantáziák tárgyaként, képekként jelenik meg: Gar mint rádióbemondó, Gar mint popsztár. Aztán egy rövid jelenetre hirtelen megelevenedik a másik oldal is, felbukkan a korábban már emigrált nagynéni férjével, s újonnan szerzett – természetesen fekete – barátjukkal. Ám az új otthon sem tűnik az ő elbeszélésük szerint valami teljesen másnak: ugyanazok a kényszerek, szűkös horizontok, összekavarodott emberi kapcsolatok jelennek meg az Újvilágból is, mint amelyeket a fiú éppen maga mögött szeretne hagyni.

Az emlékezés folyamatának van még egy, a színdarabban többször is megjelenített, konstitutív jegye: ez a szituáció veszélyes időzés a senki földjén; az emlékezés és a cselekvés ideje között ingázva, a túlzott emlékezés által vezérelve sokszor fenyegetően feltűnik a cselekvésképtelenség lehetősége. A túlzásba vitt emlékezés, a túlfejlett történeti érzék veszélyére már Nietzsche klasszikus tanulmánya is felhívta a figyelmet: „a legkisebb és a legnagyobb boldogságban mindig egy s ugyanaz, ami a boldogságot boldogsággá teszi: a felejteni-tudás, vagy műveltebb kifejezéssel az a képesség, hogy amíg tart, *történetietlenül* érezzük. Aki nem képes minden múltat feledve a pillanat küszöbére telepedni, aki nem tud egy ponton – mint a győzelem istennője – szédülés és félelem nélkül megállni, az sosem fogja tudni, mi a boldogság, s ami még rosszabb: sosem fog olyasmit cselekedni, ami másokat tesz boldoggá.” (Nietzsche 1989:30.) A főszereplő fiú jól ismert, általánosan használt kulturális gyakorlatot alkalmaz: az emlékek folyamatos, szűnni nem akaró áradatában egy monomániásan hajtogatott – s megint csak egy kis játék: az emlékezésről és a cselekvésképtelenségről egyszerre szóló – formula E. Burke: *Történetek a francia forradalomról* című művéből¹⁴ zökkenti helyre az időt, s teremt újra lehetőséget és esélyt a cselekvés számára.

A darabban ábrázolt – „itt és ott”, „múlt és jövő”, „emlékezés és cselekvés” közötti – többszörös határhelyzet erőteljesen megjelenik a mű (és a rendezés) stiláris bizonytalanságai, műfaji besorolhatatlansága kapcsán is: miközben a dráma nagy része hagyományos s jó ízléssel kidolgozott mikrorealista nyelven¹⁵ mutatja be az eseményeket, a megkettőzött főszereplő, a másik én folyamatos jelenléte mégis más irányba, egy szimbolikus nyelv felé viszi a narratívát. S e két elbeszélő stílus, formanyelv együttes jelenléte néha zavaró: a szereplőknek kerülgetniük kell a számukra amúgy láthatatlan belső ént, s – minden erőfeszítés dacára – nem sikerült minden esetben azt sem kitalálni, mennyire valóságosan, mennyire képzeletbelien jelenjen meg ez a figura a színpadon.¹⁶ Sajnos nem maradt ötlet a végére sem: a forgószínpadról lelépő s a távolba tovatűnő főszereplő, az otthagytott család (s kicsit áttételesebben: a közönség) ugyan jól rímel a rendezés fő – címválasztásban is kifejezett – intenciójára, ám nem túl eredeti gondolat.

A film

A film – Lars von Trier *Táncos a sötétben*¹⁷ című alkotása – egy melodramatikus történet az 1960-as évek Amerikájából, legalábbis a filmforgalmazók mindig frappáns rezüméikben ezt az állítást fogalmazzák meg. A hősnő, Selma Jezkova harmincéves cseh emigráns lány egy tipikus amerikai kisvárosban próbál keserves munkával pénzt gyűjteni hat éves fia szemműtétjéhez, miközben ő maga is hasonló betegségben szenved, és fokozatosan elveszíti látását. A filmben erőteljesen jelen van egy bűnügyi szál, gyilkossággal (a lány főbérője, a helyi rendőr anyagi nehézségei miatt ellopja Selma összekuporgatott pénzét, majd amikor a lány megpróbálja visszaszerezni, dulakodni kezdenek, s ennek során megöli a férfit), bírósági jelenetekkel (a kisváros bírósága bűnösnek találja, és halálra ítéli a lányt, aki inkább választja a halált, mint egy új tárgyalást, mert annak költségeit csak a műtetre félretett dollárokból lehetne kifizetni), az ítélet brutális végrehajtásával. Röviden ennyi a szűzsé, melyben tragédia tragédiát követ, s az események a saját könyörtelen logikájuknak megfelelően feltartóztathatatlanul haladnak végpontjuk, a lány fizikai megsemmisítése felé.

A lány személyes múltjáról, élettörténetéről (ellentétben a színdarab főhősével) nagyon keveset tudunk meg: tudjuk, hogy emigráns, a tárgyalási jelenetben egy pillanatra feltűnik egy híres cseh táncos-komikus, bizonyos Oldrich Novy alakja, vonzalma a musical, a tánc iránt talán az ő példájából eredeztethető. Tudjuk, hogy van egy gyermeke, akinek a filmben teljesen periferikus szerep jut, noha valójában érte történik minden áldozat. Rendezői figyelmetlenség? Vagy ezek elhanyagolható, mellékes és redundáns háttér-információk volnának a főtörténet – a női mártíromságot bemutató példázat¹⁸ – sodrában?

A film egyik rétege nagyon valóságközelien, szinte dokumentarista hűséggel és pontossággal rajzolja meg az emigráns lét főbb koordinátáit, amely mintha semmit sem változott volna a kivándorlás klasszikus korszaka, a századforduló óta. A „tipikus”, az „általában vett” emigráns élet valamennyi díszlete szinte katalógusszerűen előttünk sorakozik: a modern ipari környezet, a lepusztult külvárosi gyár mint sajátos táj, amely máshonnan, de hasonló módon ismerős, mint a színdarabban látott kis ír falu. Lényegi helyszínként a film során végig jelen van az embertelen körülmények között végzett megalázó és kimerítő ipari munka. Aztán fontos szerephez jut a filmben az iparosodás, a modernizáció korszakának egyik fő technikai szimbóluma és egyben – többé-kevésbé biztos állást kínáló – munkahelye, a vasút is. Közről és belülről látjuk „a síneken túli” külvárosban, az iparterületek közvetlen szomszédságában bérelt ócska kis bodegát/faházat, az otthont.¹⁹ Tipikus kelet-európai migráns sors: nagyvárosok gyártelepén, építkezéseken vagy éppen bányákban képzetlen, olcsó munkaerőnek lenni. És sokszoros kiszolgáltatottság, idegenség a másik társadalomban és kultúrában: esetünkben a bevándorló egyedülálló, középkorú nő, gyerekekkel, látását félig, majd teljesen elvesztve.

A film nagy része itt, a munka világában játszódik, s a szereplők találkozásai, érintkezései és interakciói számára a gyár termei, udvara, kerítése díszletként, de egyúttal megkerülhetetlen, determináló tényezőként is szolgálnak. A barátságok az ócska gépek háttere előtt – és zakatolása közepette – köttetnek s erősíttetnek meg nap mint nap, mint ahogy a kezdődő szerelmek is a gyár parkolójában, a blokkolóóra körüli szelíd tumultusban várnak a – soha el nem következő – megfelelő pillanatra. Nagyon sűrű ez a

realitás, előírásai, parancsai nem hagynak teret vagy időt, alkalmat vagy esélyt semmilyen más tevékenység számára, még zajai, zörejei elől sincs menekvés ebben a világban.

A lány körüli társadalmi háló nagyon vékony szövésű: barátok, sorstársak a gyárból vagy – később – a börtönből. Ott vannak továbbá a másik oldal, a többségi társadalom s egyúttal a hatalom képviselői: a lakást bérbé adó, majd az egész konfliktust elindító rendőr alakja, az amatőr színjátszócsoporthoz vezetője, aki habozás nélkül feladja s ezzel kiszolgáltatja a lányt, a perben csak a nyereszkeskedés lehetőségét meglátó ügyvéd – valamennyien férfiak, akik látszólag korrekt, barátságos, némileg paternalista viszonyt alakítottak ki a lánnyal. Ugyanakkor már a krízisek első megjelenésekor látszik, mennyire törekeny is ez a helyzetdefiníció, s problematikusává válva alapjukban megkérdőjeleződnek az addig működni tűnő lojalítások. A lány sokszoros – etnikai, társadalmi, kulturális – idegensége, mássága egyik pillanatról a másikra elfogadhatatlanná, devianciává válik, s a hatalom oldaláról erre adott reakció kitalálható: elutasítás, agresszió, fizikai megsemmisítés.

Egy jellegzetesen dezilluzionista s az európai filmkészítők sajátos érzékenységére, kritikai attitűdjére is visszavezethető kép bontakozik ki a mindenkori „ottról”, Amerikáról. Ennek az Amerika-képnek a gyökerei jelen esetben sem annyira a tényleges tapasztalatokban gyökereznek (noha gyökerezhetnének akár abban is), mint inkább más, korábbi, főként a két világháború közötti nagy hatást gyakorolt művekben. A filmben bemutatott Amerika-kép egyrészt a *Modern idők* kapitalizmus- és tömegtermelés-kritikájából ismerős, míg a másik forrása nem a filmművészet, hanem az irodalom; ez Kafka *Amerika* című művében megfogalmazott hatalomkritika. A regény legelső képe: a Szabadság-szobor alakja, amely kezében nem fáklyát, hanem egy hosszú, fenyegetően kivont kardot tart – lehetne akár Trier filmjének egyik emblémája is. Ugyanakkor a film rendezője – némileg ellentétben a színdarab írójával – nem pusztán az amerikai migráns sors valamifajta neokolonialista olvasatát akarja adni,²⁰ mint ahogy nem tartja feladatának a migráció e primer tapasztalatainak még oly pontos felleltározását sem. A történet más irányba kanyarodik.

Az amerikai antropológus, Arjun Appadurai egy híres esszéjében összekapcsolja a migráció térbeli determinációkat megszüntető folyamatát egy vele párhuzamosan játszódó, hasonló nagyságrendű változással, amelynek során a társadalmi praxisban az imaginációk, fantáziák mind fontosabbá válnak, egyre inkább megnő társadalmi, kulturális súlyuk. A tömegmédiák kialakulásával – nagyjából a 20. század elejétől, de főként a század második felétől kezdve – egy globális ipar termeli és bocsátja fogyasztói felé folyamatosan, szünet nélkül a tömegkultúra szimbólumfiguráit, a lehetséges életek gazdag kínálatát. A jelek, áruk, információk mind globálisabbá váló cirkulációja következtében szimbolikus és metaforikus képek (*scapes*) jönnek létre; közvetlen környezetünkben is egyre nagyobb számban feltűnnek mesterséges világok. E folyamat számos ponton megváltoztatta a modern/posztmodern társadalmak mindennapjainak szerkezetét, a kulturális reprodukció bázisát; egyik fontos következménye például az, hogy egyfajta ironikus közelség jön létre a lehetséges és a tényleges élet(ek) között. Az egyes individuumok számára biográfiájuk megtervezésekor, élettörténetük megkonstruálásakor ezen imaginációs ipar működése révén olyan életminták kínálkoznak fel, amelyek még a legreménytelenebb élethelyzetben lévők számára is (sőt leginkább éppen az ő számukra) fogódzókat, lehetőségeket kínálnak. Ahogy a színdarabban a múlt jelentette azon kontingenciák kimeríthetetlen tartályát, amelyen a jelen determinisztikusság zátonyra

futhat, úgy a filmben a fantázia, a jövő jelenít meg lehetséges, talán még bejárható utakat. A film számos jelenetében ráismerhetünk az esszé egyik jellegzetes képére: „csikorgó fogaskerekek a kibontakozó életformák és ezek imaginatív (elképzelt) ellentettje között” (Appadurai 1991).

A rendező érdeklődése a valóság és a képzelet közötti kényes egyensúlyi helyzet megbomlására irányul: a képek, az imaginációk túlsúlyossá, szinte egyedüli létezővé válnak, miután a bevándorló lány mindinkább szembekerül közvetlen környezetével. E folyamat bemutatása során a migránsors valóságközeli ábrázolása csupán egy külsődleges keret, járulékos interpretációs mechanizmust jelent, egy fóliát: minél részletesebben és naturalisztikusabban kerül bemutatásra a mindennapi élet, a fizikai munka világa, annál érthetőbbé válik a menekülés, s annál markánsabban megfogalmazható a helyére lépő szimbolikus, metaforikus táj. Furcsa ennek az imaginárius világnak a létmódja: erőteljes képekben beszélő, önmagát képáramlatokon keresztül megjelenítő világról van szó. Ám ezek a képek nem a konkrét érzéki valóság észleléséből származnak, sőt, csak minimális közül van az érzékszervek által közvetített benyomásokhoz. Sokkal inkább az operett, a musical nyelvén megfogalmazott, általános igazságokat, léthelyzeteket reprezentáló fantáziákkal, készen kapott kulturális formákkal, jelentésekkel van itt dolgunk. Ezek a képek – a lány fantáziájában – mint egy óriási váróteremben türelmetlenül, mégis pontos rendben várnak sorokra (s így kicsit: sorsukra is), hogy egy adott élethelyzet, szituáció aktiválja őket. Recepttudás, klasszikus történetek mentén elrendeződve.²¹

Selma esetében – s talán nem járunk messze az igazságtól, ha ezt is a migránsok társadalmi csoportjára jellemző karakterisztikumként említjük²² – az identitás megőrzésének és fenntartásának „igazi” közege az egylet, egy amatőr színjátszó csoport. A közösen próbált – amúgy meglehetősen szimpla – musical, *A muzsika hangjai* története és dalai töltik ki a lány képzeletét, s nyújt számára kész viselkedés- és életalakítási mintákat, s ez hozza létre és tartja fenn azt a szimbolikus, metaforikus értelem-összefüggést, amely átváltoztatja a körülötte levő világ tárgyait, szereplőit. De a musical nem csupán film a filmben, ennél fontosabb dramaturgiai szereppel is rendelkezik: ez az a nyelv, amelyen – csak minimális hatásvadászattal, mégis érzelmentelen – el lehet mesélni ezt a szomorú, melodramatikus helyzetekben bővelkedő történetet. Trier választása mögött tudatos, végiggondolt koncepció áll: az operett erőteljesen stilizált nyelve, a zenei betétek sokasága alkalmas arra, hogy relativizálja az alaptörténet brutalitását.

Az operett (vagy másik megjelenési formája, a musical) mint műfaj jól szemlélteti egy viszonylag korai globális imaginációgyár működését és termékeit – sablonos, lecsupaszított figurái, mindig ugyanolyan élethelyzetei, egyszerű dramaturgiája sokban emlékeztet a mai szappanoperák kedvelt megoldásaira. E zenei nyelv számos előzménye idézet- és hommage-szerűen felbukkan, filmfilológusok kedvükre csemegézve mondhatják fel a kötelező leckét: a *Cherbourg-i esernyőket* (éppen a Selma legjobb barátnőjét alakító Catherine Deneuve főszereplésével) vagy akár a filmben próbált darabot, *A muzsika hangjait*. Ám a mi szempontunkból talán fontosabb egy implicitebben, rejtettebben maradt intellektuális hatás kiemelése, s itt érdemes utalni a film kezdő képsoraira – a sötétben hagyott filmvászonra, a hangszórókból hallható furcsa zenére, amely nem pusztán a hosszú, közel 140 percnyi filmidőt kitöltő, járulékos elem, netán hangulati aláfestés, hanem nyitány, a később előkerülő zenei témák katalógusszerű felsorolása, s ezzel egy nyelv megteremtése. S ott, a sötétben ülve, a zenét hallgatva felidéződik a műfaj egyik

legnagyobb klasszikusa, Leonard Bernstein *West Side Story*-ja, amely több szempontból is a jelen film előképének tekinthető: miközben mindkét műben nem elhanyagolható módon jelen van a migráció sokrétű problémaköre, valójában egyik sem kíván kizárólag az emigránsélet bemutatásával foglalkozni, ehelyett inkább – a migráció által is előidézett, felerősített és dramatizált – emberi sorshelyzeteket, példázatokot mutatnak be. Az egyik, a 20. századi Rómeó és Júlia történet a szerelmet jeleníti meg, a másik talán az anyai érzés erejét. Közösek ezenkívül a használt formanyelv tekintetében is: mindkét történet – a műfaj szabályaitól meglehetősen idegen módon – melodramatikus, sőt tragikus.

A lány nem csupán a valóságos világgal szemben – mintegy arra válaszként – létrehozott imaginatív világ egyre otthonosabban viselkedő lakója, hanem ezenfelül egy másik – egzisztenciálisabb – értelemben véve is két világ polgára. A film kezdetétől fogva úton van, majd végérvényesen meg is érkezik egy sajátos kultúra terébe; csak hogy jelen esetben a két, egymástól gyökeresen eltérő kultúra az emberi észlelés két alapvető tartományát, a látást és a hallást, a vizuális és az auditív szférát foglalja magában. A lány sajátos migránsként itt is átmeneti állapotban van: elhagyja a vizualitás – mindannyiunk számára meghitt (s éppen a film mint művészeti ág által is lakhatóvá tett) – világát, s egy félig, majd egészen auditív kultúra válik otthonává. Rendhagyó szituáció: éppen abban a pillanatban kavarognak a legburjánzóbb, legszínesebb képek, a vizuális nyelv akkor válik egyre fontosabbá, amikor a lány végérvényesen elveszíti látását; az észlelt világ helyébe végérvényesen az imaginációk világa lép.

A lány talán legfőbb erénye e két, legtöbbször figyelmen kívül, reflektálatlanul hagyott külön világ szabályszerűségeinek s főként: egymáshoz való viszonyának bemutatása.²³ Már a film kezdete (ez a műfajilag is önellentmondásos, szokatlan szituáció) is utal „hang és fény” tartományának összecsengésére, kapcsolatára: sokáig sötét van, csak a zenét, illetőleg hangokat lehet hallani. Majd a vásznon nagy nehezen kivilágosodik, ám az áramló képek – a kézi kamera bizonytalan mozgásainak, tétova ingadozásainak, valamint a sajátos vágástechnikának következtében – nem teszik lehetővé egy meghatározott, végérvényes nézőpont elfoglalását. Mikor végre belesüllyednénk egy kényelmes pozícióba, s elkezdhetnénk „nézni a filmet”, azon nyomban változik a beállítás, a képélesség, homályossá válnak képek, s kezdődhet minden előlről. Ez a játék nem csupán a film egyik – dokumentarista – rétegét megjelenítő, hitelesítő dramaturgiai fogás, s nem is pusztán a rendező filmelméleti/filmkészítési „dogmatizmusa”²⁴ miatt fontos, sőt ezek a tényezők jelen esetben eléggé sokdrangú szempontok.

Egy távoli/közeli világról érkezik ezen keresztül tudósítás; a látás, a vizuális észlelés teljesen magától értetődő, reflektálatlan világról. Miközben a film arra kényszerít, hogy újra meg újra megküzdjünk a látás élességéért, a kompozíció egységben látásáért, kezdő képsoraiban gyermekkori emlékeket is felidéz: szemészeti rendelők reflektorfénybe állított, mégis mindig homályos tablóirol, a szemüket összeszorító kis páciensekről, az arcuk elé helyezett, a virtuális valóságokba bebocsátást engedő látógépezetekről. De többről is szó van: a képhez jutás, a képalkotás erőfeszítéssel, gyötrellemmel járó folyamatáról. A filmben fontos dramaturgiai szerepet tölt be a szarukeretes szemüveg, ez a női arcot csaknem teljesen eltakaró apparátus, melynek működése, funkciója hasonlít a videojátékok előtt ülők fejét bilincsbe szorító szerkezetéhez: nem valóságos valóságok tűnnek fel, s válnak rajta keresztül létezővé. Selma számára ez a szerkezet egy idegen, mindinkább ellenségessé váló világról közvetít egyre gyengülő jeleket, ezért elvesztése

valójában nem más, mint végleges megszabadulás ettől a világtól – talán ezért is van, hogy messze a *I've Seen it All* című klipp a film legjobb jelenete.

A másik, az auditív világ – a hangok, zajok, zörejek birodalma – is állandóan jelen van a filmben, s ahogyan az auditív ingerek egyre fontosabbá válnak a lány számára, fokozatosan veszi át a hatalmat. A zörejek sokfunkciós eszközök: egyrészt közvetlenül az orientációt, a tájékozódást szolgálják a szó szerint áttekinthetlenné vált környezetben; mint hangos jeleket adó útjelző táblák egy veszélyes és idegen helyen teszik lehetővé a közlekedést. Ugyanakkor másról, többről is szó van a zajok esetében, mint tisztán gyakorlati, praktikus funkcióról; egy új, stilizált, átesztétizált hangtájat hoznak létre, amely sajátos módon közvetít egy kultúrát, kijelöli ennek koordinátáit, jelentésekkel látja el a benne élők számára.

Sajnálatosan keveset lehet tudni a körülvevő speciális hangáramlatok, hangtájak (*soundscapes*) észlelésének különböző formáiról, felépítésének, működésmódjának szabályszerűségeiről. Tudjuk azt, hogy releváns eltéréseket találni az észlelés, a „hallás” tekintetében, s ennek mentén különbségeket tehetünk a hangok között: vannak, amelyeket inkább zajoknak mondanánk, másokat zörejként definiálunk. Magát a hangtáj fogalmát²⁵ csak az 1960-as évek végén alkotta meg – egymástól egyébként függetlenül – Murray Schafer, kanadai zeneszerző, zeneteoretikus és a várostervező Michale Soutworth, s az általuk képviselt két diszciplína mutatta fel mindmáig ebben a tárgyban a legtöbb kezdeményezést és eredményt. Újabban a városantropológiában az adott város jellemző sajátos „atmoszféra” kutatása²⁶ során válnak egyre fontosabbá az imaginatív szféra egyik összetevőjének tekintett hangok, hangtájak.

Ez a hangtáj nem azonosítható kizárólag a zenével, noha a film zeneileg legizgalmasabb jelenetei éppen azt a folyamatot példázzák, ahogyan a látszólag dallam és ritmus nélküli hétköznapi zörejek izgalmas monotóniájukban egyszer csak kiemelkednek eredeti környezetükből, s zenévé alakulnak át. Ez a hangtáj nem azonosítható kizárólag a nyelvvel, hiszen túl a mondaton, a nyelven, az elmondhatóságon létezik. Roland Barthes néhány megjegyzése sejteti e sajátos kulturális tér alapvonásait: „Egyik este, félálomban egy bápult mellett, csak úgy játékból megpróbáltam összeszámolni azokat a nyelveket, amelyek eljutottak a fülemig: zene, beszélgetés, székek, poharak zaja, kész sztereofónia, melynek példaértékű helye egy (Severo Sarduy által leírt) tangeri tér. [...] Ez az igen kulturált s egyszersmind igen vad beszéd mindenekelőtt lexikális, sporadikus volt, látszólagos áramlása végleges folytonosságihiányt hozott létre bennem, ez a *nem mondat* korántsem olyasvalami volt, ami ne lenne képes eljutni a mondatig, ami mondat előtti volna, hanem: örökkévalóan, fenségesen mondaton kívüli.” (Barthes 1996: 105.)

A nyelven túli, mondaton kívüli zörejek, zajok materiális hordozója a *test*. A filmben egyrészt a *test* folyamatos megfigyelése, gyötrése, mindennapos ellenőrzése zajlik – először a gyárban, az éjszakai műszakban, a nehezen forgó gépek és a súlyos öntöttvas lemezek között, aztán a bíróság és a börtön csupasz termeiben, végül pedig az akasztófa alatti utolsó koreográfiában. Ugyanakkor már a gyárban, a futószalag mellett is, de főként az ítéletvégrehajtás színhelyére vezető 107 lépés során: a *test* újra meg újra kitör ebből a totális ellenőrzésből, s megtanulja a lány – s vele mi, nézők is – hogyan fordítható csukottra/szűkre zárt szemmel is a figyelem az emberi *test* legapróbb rezdülésére, titkos ellenszegülésére; milyen mozgások kiindulópontja lehet egy gépies tevékenység automatizmusát hirtelen megszakító véletlen mozdulat.²⁷

A mozgások, a táncok²⁸ alkotják a test, valamint e sajátos, imaginatív hangtáj legfontosabb reprezentációs módját – ahogyan a testek minden esetben a mindennapok szférájának valamelyik kisebb-nagyobb történést értelmezve, de a megszokott cselekvési sort megszakítva kezdenek bele más történetbe. A koreográfiák hátterét a modern, iparszerű társadalmak legridegebb tájai – az ipar létesítményei, a felügyelet és büntetés termei – alkotják, és a jelmezek, kellékek is innen származó hétköznapi használati tárgyak, ám a mozgás során felhasznált nyelv, ez a groteszkesség teatrális, a színpadíságot hangsúlyozó formarendszer az, amely a testet a felügyelet, a represszió s így a hatalom által determinált környezetből kiemeli, egy másik kontextusba helyezi – és ezzel kicsit meg is menti.

Szilárd és kérlelhetetlen ellentéppárok jelölik ki a filmben megrajzolt női sors kereteit, akárcsak a színdarabban látott fiú életét – s az egymásnak feszülő dichotómiák rendszerre nem túlságosan biztató a kultúrák közötti érintkezések esélyeit és lehetőségeit illetően. Történeteink hősei számára – két kultúra határán állva – a múlt megalkotása éppoly nehéz és küzdelmes feladat, mint a jövő lehetőségének megteremtése. Ugyanakkor különböző tájakra nyerhetünk általuk betekintést: a színdarab révén a múlt hátrahagyott, éppen csak összebarkácsolt, minden eresztékében recsegő-ropogó épületére nyílik kilátás, míg Trier filmje arról a sajátos kulturális térről – az imaginációk kulturális formákban öntött teréről – leforgatott pontos és eszes beszámoló, „amely még nem egészen tapasztalat, még nem koncepció, részben ábránd, részben elemzés, nem jelölő, s nem is jelölt” (Bhabha 1996:492).

A kép

S a vége egy kép.²⁹ Hajót látunk, múlt századi gőzöst, tengert, partok nélküli fenyegetően sötét víztömeget.³⁰ Fekete, kormozó füst zárja el előttünk a horizontot, amire tiszta, tarajos hullámok felelnek a kép előterében. Ember sehol – csak egy rövid, mégis hosszan lecsengő szó. Ré múlt felkiáltás, csendes beletörődés, reményvesztettség vagy, ellenkezőleg, vigaszkeresés?



És akkor hol is vagyunk *mi*? A hajón – a fedélzetköz rossz szagú, dohos, örökké nedves tömegkabinjainak egyik kemény priccsén, utolsó értékeinket is pénzzé téve, csakhogy felkapaszkodhassunk ide, s most nézzük, mi történik velünk, és félünk az eljövendőtől? Vagy kiszolgáltatva, védtelenül az innenső parton maradva, s a mólóról követjük a horizonton mindinkább ponttá zsugorodó gőzöst, s vele együtt esélyeink, vágyaink semmibe foszlását? Aztán visszafordulunk, szósóhajj mormolunk...

Archetipikus szimbólumok, mindig ugyanolyan, mégis állandóan változó élethelyzetek valahol az „ott” és az „itt” közötti senki és mindenki földjén – ez a migráció, a migrációnk.

JEGYZETEK

1. „Kitaláltatott egy olyasmi alrovat, hogy jeles személy kiteregyti a lelkét és értelmi libidóját a nyájásnak valamiféle »ez jutott a kezembe/eszembe/szemem elé/fülembé« jelleggel. Minden rend nélkül/avagy teljes rendet követve (jeles személy maga választ, óh be szép!) szól/ír/méláz/töpreng/kritizál/kaszát fen/ellenfél tőkét leszakítja/fennhangon örvend/lamentál/kérdőjeleket rajzol/rámutat/szarba ránt/piedesztálra emel/trónról letaszít/baráti seggbe ájul/meghökken/értetlenkedik/lelkesedik/tanácsot oszt stb., stb. épp arról, ami elméjét/szemét/fülét/agyát foglalkoztatja. A tárgy bármi: cikk, könyv, újsághír, fotó, kiállítás, film, CD, internetbuzizás, mit tudom én, mi még, de csak olyan mű, amiből feltárul pályánk széles táblája.” Részlet a felkérőlevélből (Wed, 31 Jan 2001 21:58:38 +0100). Sajnos az elektronikus levél fejléce könyörtelenül azt is elárulja, hogy ez a folyamat a jeles személynél bizony elég sokáig tartott.
2. Itt persze sok mindent meg lehetne említeni: legelsősorban a szakmai horizont kitágításának vágyát vagy valamifajta szakmai identitás kialakításának igényét. De legalább ennyire fontos mozgatóerőt jelent a kritikai fórumok sajnálatos szűkössége, s egyáltalán a kritika hiánya vagy éppen felületessége. Ami még izgalmas lehet számunkra, kultúra- és kommunikációkutatók számára: kialakítható-e egy olyan nyelv, amely kulturális fogyasztásunk tárgyait – könyveket és képeket, színdarabokat, filmeket, kiállításokat – az értelmezés folyamatát és állomásait a szokásos esztétizáló, literátori megközelítéssel szemben társadalomtudományos fogalmakkal, módszerekkel próbálja bemutatni.
3. Ehhez részletesebben lásd Bausinger (1991).
4. A kultúra szöveggént történő felfogása, megragadása az 1970-es évektől kezdve, a társadalomtudományok interpretatív fordulatának következtében vált intellektuális közhellyé. Ehhez kapcsolódik az az 1980-as évek óta jelen lévő irányzat, amely a reprezentációs technikákat, a megfigyelések szövegbe fordításának problémáit tette vizsgálatá tárgyául. Néhány klasszikus – immár magyar nyelven is olvasható – mű: Atkinson (1999), Clifford (1999a; 1999b), Crapanzano (1999).
5. Sőt egyazon személy (például Edward Said) is írhat irodalomtörténeti monográfiát – mondjuk Joseph Conradról – s vizsgálhatja a kulturális idegenség, másság egy sajátos, hatalmi diskurzusának – a Nyugat Keletről alkotott képének – genealógiáját.
6. Néhány fontosabb írás, ahol további irodalom is található: Ackermann (1997); Niedermüller (1999).
7. A migráció értelmezésében bekövetkezett változást épp olyan jól szemlélteti Melegh Attila kutatássorozata (Melegh 1999), mint Szili Ferenc frissen megjelent könyve (Szili 2001).
8. A szerzőről és a drámáról lásd részletesebben Kurdi (1990:46–57), ahol további irodalom is található. A darabot avatott színházi szakemberek előszeretettel értelmezik mélypszichológiai dimenziók mentén, amelyet szinte tálcán kínál a kettős én (belső és külső) egyidejű és folyamatos szerepeltetése. (Ehhez lásd Müller 1990.)
9. A névválasztás itt sem véletlen: 'Ballybeg' (*Baile Beag*) írül községet jelent, miközben a 'baile' szó jelentése önmagában nem más, mint otthon.
10. Edward Said szerint az *Orientalizmusban* megjeleníteni szándékozott szemléletmód, „mely az eddigiektől eltérően vizsgálja a nemzedékek életét megnyomorító, háborúkat, ellenségeskedést és gyarmati elnyomást hozó megkülönböztetést és mesterségesen szított feszültségeket” (Said 2000:616) leginkább éppen a *Field Day* alkotócsoportját inspirálta. „E merész formai kísérletezést valójában a gyarmatosítás történeti tapasztalatainak átértékelése indította útjára, azé az élményé, melyet műveikben a szerzők felélesztettek, átformáltak, és kiérlelték belőle a mással osztozás, a gyakran transzcendentális magasságokba emelkedő újraalkotás friss esztétikáját.” (Said 2000:616–617.)
11. Az emlékezéssel foglalkozó társadalom- és kultúratudományos szakirodalom gyakorlatilag át-

- tekinthetetlen. Örvendetes módon az utóbbi időben néhány klasszikus mű már magyarul is olvasható. Néhány fontosabb monográfia, tanulmány: Assmann (1999); Gyáni (1998; 1999).
12. „A kommunikatív emlékezet a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel. Olyan emlékekről van szó, amelyekben az ember a kortársaival osztozik. [...] Az emlékezetnek ez a válfaja történetileg tapad a csoporthoz; az idők során keletkezik, és idővel – pontosabban hordozóival – elenyészik.” Ez olyan emlékezési tér, „amelyet a mindenki számára személy szerint adott és kommunikációban közvetített tapasztalás alakít ki” (Assmann 1999:51). Lásd még a kétfajta emlékezet között főbb különbségeket összefoglaló táblázatot: Assmann (1999:56).
 13. Mindezt részletesen tárgyalja alapvető fontosságú művében Koselleck (1979).
 14. A pontos idézet így hangzik: „Már vagy tizenhat vagy tizenhét éve, hogy láttam a francia királynét, meg a trónörökösét Versailles-ban” (Burke 1990:166); ez utalás arra az elszalasztott s már csak emlékekben élő pillanatra, amikor az írek a franciák segítségével kivíthatták volna függetlenségüket.
 15. Az is megfigyelhető (de ez már inkább a színházi nyelv változását mutatja), hogy az a mikrorealista stílus, amely az 1980-as évek progresszív magyar színházainak „igazi” – mert a hazugságokkal teli Kádár-korszakot leleplező – nyelve volt, az utóbbi időben egyre inkább visszaszorul a stúdiószínpadok intim mélyére/magasságába; s a nagyszínpadokon (jó esetben) uralkodó kicsit posztmodern, teátrális, színházi nyelvvel szemben egy új bensőségesség, elmélyülés lehetőségét kínálja.
 16. Mindenestre láthatunk néhány nagyon jó megoldást: ahogyan az elején horrorfilmekre emlékeztető módon mintegy a falból életre kelve hirtelen előtűnik a belső én, vagy ahogyan a főhős a tükörbe nézve önmaga helyett a másikat pillantja meg.
 17. A rendezőről és a filmről bővebben lásd Bakács Tibor Settenkedő inkább hangulateltető, semmint elmélyült beszámolóját az *ÉS*-ben (Élet és irodalom 2001/3). A magyar nyelvű írások közül mindenképpen kiemelendő Galambos K. Attila *Filmvilág*-beli elemzése (Filmvilág 2001. február). Érdekessé volt azt is megfigyelni, hogy szűkebb környezetben, az egyetemi szférán belül – szokatlan módon – elég jelentős hatást gyakorolt a film, beszédtema volt, valamennyi diáklap közölt róla kritikát, sőt még a fiatalok körében közkedvelt *Flinter* című képregényében is felbukkant, igaz, itt meglehetősen rosszul jött ki a *Matrix*szal összehasonlítása.
 18. A film Trier második *Aranyszív* című trilógiájának záró darabja, melynek valamennyi része a nő mártíromság kérdéskörét járja körül.
 19. „A gőzkalapácsok dübörgése, az acéllemezek csattogása, a fehéren izzó acél sistergése és vakító fellobbanásai közepette a vasúti vágányok és az egymás mellett elrobogó szerelvények zúrzavarában a kizárólag angol feliratú ‘look out’ és ‘danger’ tábla csekély hatást kelt. Hogyan is tűnhetne föl ebben a pokoli lármában annak a honfitársunknak, aki Szlovákia békés hegyi tájaihoz vagy a magyar alföld fenségességéhez van szokva” (Tezla 1987:400).
 20. Noha a korabeli beszámolókból, a saját élet bemutatása során – legtöbbször valószínűleg okkal – erőteljesen megjelenik a „rabszolgaság”, a „gyarmatosítás” egész metaforarendszere.
 21. E tudás különleges státusa a film nyelvén is megmutatkozik: a migránsorsot bemutató, a dokumentarizmust túlhangsúlyozó formanyelvvel szemben az imaginációk világát – tudatosan – végsőkig stilizált nagy érzelmek, beállított pózok jellemzik, naiv songok adják – színpadiasan – mindenki tudtára a megfellebbezhetetlen igazságot. A musicalrészleteket a dokumentarista jellegű első résszel ellentétben rögzített kamerával vették fel – idekapcsolódik a film által hozott egyik fő technikai újdonság: Selma és az amatőr színjátszócsoporthoz tartozó 100 kamera dolgozott egyidejűleg.
 22. „Akik az Önképző- és Dalkör által előadott színdarabot végignézték, bizonyára velem éreznek akkor, amidőn a legteljesebb elismeréssel adózom derék önképzőistáinknak kitűnő játékukért és azon úttörő apostoli munkáért, amely által South Bend magyarságát megismertetik egy új

- áramlattal, egy új gondolatvilággal, az életnek értékelésével, amidőn az előadott színdarabbal tanítást adnak arra nézve, hogy mi most az ember, minő szívettépő helyzete sok 1000 és 1000 munkáscsaládnak. Ez előadás meséje a világ valósága.” (Tezla 1987:438.)
23. A rendező beszámolójából ismerjük a film egyik forrását, egy banális Warner Brothers-rajzfilmet, amelyben megjelenik a játékfilm néhány szereplője, s az alaptörténet egyik szála is. Egy New York-i rendőr szolgálata közben egy babát talál az utcán, amelyet leporol, elrak, s hazaviszi a lányának. A következő snittben láthatjuk a gyereket, ahogyan leejti a lépcsőn a játszert, majd felemeli, minden egyes részét féltőn megtapogatja, nem esett-e valami baja, miközben szemei a távot fürkészik. Ekkor már tudjuk: a kislány vak. Aztán a kislány elképzeli, hogy a baba életre kel, s ettől a pillanattól kezdve elhatározza, hogy megismerteti vele a várost, lakóhelyét, elrajzolja az anya sohasem látott alakját – egy fantáziavilág (a *slum* mint egy virágos rét) tárgyai és szereplői tesznek szert sajátos objektivitásra a játékszeren keresztül. (Jelen szöveg elkészítéséhez is sokat segítettet a fontos dokumentumokat tartalmazó hivatalos weboldal: www.dancerinthedark.com.)
 24. A dán filmrendezők által 1995-ben megalapított *Dogma* elnevezésű csoport egy régi-új filmnyelv megteremtését tekinti fő céljának. (Bővebb információk: www.dogme95.dk, illetőleg a kritikában olvashatók.)
 25. A két programadó tanulmány: Schafer (1969), illetőleg Southworth (1969).
 26. Az *atmoszférakutatás* a német filozófus és esztéta, Gernot Böhme nevéhez kapcsolható tradíció. Néhány fontosabb mű Böhme (1992a; 1992b).
 27. Bhabha másik, ugyancsak jellegzetes, metaforikus szöveghelye ezt a folyamatot írja le (vagy inkább sejteti): „Testünk diszkurzusba való bevonásának olyan művészete ez, amely során az alanyunk az egyénített jelölőbe történő belépését és kitörő funkcióját, paradox módon, a folyamat maradványa, méhlepénye, hasonmása kíséri. A jelenséggel együttjáró zaj – ropogás, csikorgás, tányércsörömpölés – a mondat kommunikatív kódjának folyama fölött hallhatóvá, s láthatóvá teszi a hatóerőnek – seb és íj, élet és halál – diszkurzusba való beillesztésért folytatott küzdelmét” (Bhabha 1996:491).
 28. A koreográfus – Vincent Paterson – egyebek mellett Madonna és M. Jackson sajátos mozgásvilágot tükröző klippjeinek is megalkotója.
 29. A kép Csontó Lajos munkája. A képet és alkotóját a Kommunikációs Tanszék egyik szerda esti rendezvényén Horányi Attila ismertette meg velem/velünk. Köszönet érte. Csontó Lajosról bővebb adatok a www.vintage.hu internethelyen található, ugyanott további irodalom is olvasható. (Lásd még az *Ex-Symposion* című folyóirat 32–33. számát.)
 30. Tudjuk, persze nem a tengert, „csupán” a Balatont szeli át a gőzös.

IRODALOM

ACKERMANN, ANDREAS

1997 *Ethnologische Migrationsforschung*. Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 10:1–28.

APPADURAI, ARJUN

1991 *Global Ethnoscapes. Notes and queries for a transnational anthropology*. In *Recapturing anthropology. Working in the Present*. Richard G. Fox, ed. 191–211. Santa Fe: School of American Research.

ASSMANN, JAN

1999 A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Budapest: Atlantisz.

ATKINSON, PAUL

1999 A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja. In *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. N. Kovács Tímea, szerk. 121–151. Budapest: Kijárat.

BARTHES, ROLAND

1996 A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások. Budapest: Osiris.

BAUMAN, ZYGMUNT

1997 *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburg Edition.

1999 Turisták és vagabundok. A posztmodern kor hősei és áldozatai. *Magyar Lettre Internationale* 35./tél.

BAUSINGER, HERMAN

1991 A haza fogalma egy nyitott társadalomban. *Regio* 4:3–21.

BHABHA, HOMI

1996 A posztkoloniális és a posztmodern. A társadalmi hatóerő kérdése. *Helikon* 4:484–509.

1999 DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai. In *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. N. Kovács Tímea, szerk. 85–121. Budapest: Kijárat.

BÖHME, GERNOT

1992a *Natürlich Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

1992b *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*. *Kunst Journal International* 20:247–255.

BURKE, E.

1990 *Történetek a francia forradalomról*. Budapest: Atlantisz.

CAGLAR, AYSE

1999 *Törökök Berlinben: társadalmi kirekesztés és mobilitási stratégiák*. *Replika* 38:121–137.

CLIFFORD, JAMES

1999a *Az etnográfiai allegóriáról*. In *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. N. Kovács Tímea, szerk. 151–181. Budapest: Kijárat.

1999b *Bevezetés: Részleges igazságok*. *Helikon* 4:494–514.

2000–2001 *Diaszpóra*. *Magyar Lettre Internationale* 39:12–17.

CRAPANZANO, VINCENT

1999 *Hermész dilemmája: A szubverzió álcázása az etnográfiai leírásban*. *Helikon* 4:514–540.

FEJŐS ZOLTÁN

1993 *A chicagói magyarok két nemzedéke. 1890–1940. Az etnikai örökség megőrzése és változása*. Budapest: Közép-Európa Intézet.

GYÁNI GÁBOR

1998 Emlékezés és oral history. *Buksz* 3:297–302.

2000 Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Budapest: Napvilág.

HANNERZ, ULF

1997 Baj van a globális világfaluban. A világ, ahogyan a külföldi tudósítók látják. *Replika* 26:87–101.

1998 A globális világ mint a hálózatok hálózata. *Café Babel* 65–77.

1999 A világvárosok szerepe a kultúrában. *Replika* 38:91–105.

HÄUBERMANN, HARTMUT – SIEBEL, WALTER

1987 *Neue Urbanität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KOSSELLECK, REINHART

1979 *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KURDI MÁRIA

1999 Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában (1960–1990). Budapest: Akadémiai Kiadó.

MELEGH ATTILA

1999 Migráció és életút. Amerikás magyarok élettörténetei. *Regio* 3–4:126–160.

NIEDERMÜLLER PÉTER

1999 Etnicitás és politika a későmodern nagyvárosokban. *Replika* 38:105–121.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1989 *A történelem hasznáról és káráról*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

P. MÜLLER PÉTER

1990 *A groteszk dramaturgiája*. Budapest: Magvető.

RICOEUR, PAUL

1999 Emlékezet – felejtés – történelem. *In* *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. N. Kovács Tímea, szerk. 51–69. Budapest: Kijárat.

SAID, EDWARD

2000 *Orientalizmus*. Budapest: Európa.

SCHAFER, R. MURRAY

1969 *Die Schallwelt in der wir leben*. Wien: rote reihe universal.

SOUTHWORTH, MICHAEL

1969 *The Sonic Environment of Cities*. *Environment and Behavior* 1:49–70.

SZILI FERENC

2001 *Vidd el a levelem szép magyar hazámba! : somogyi kivándorlók „amerikás” levelei, 1900–1950*. Pomáz: Kráter Műhely Egyesület.

TEZLA, ALBERT, SZERK.

1987 *„Valahol túl meseországban”*. Az amerikás magyarok 1895–1920. Budapest: Európa.