

DÁNÉL MÓNIKA

NEMZETI (KULTURÁLIS) ÖRÖKSÉG TRANSZNACIONÁLIS ÉS TRANZMEDIÁLIS ÁTFORDÍTÁSBAN

Vranik Roland: *Az állampolgár*, 2016



...egyszerre érvényesít
transzkulturális
narrációs formát és
ugyanakkor transznaci-
onális perspektívát
azáltal, hogy az afrikai
bevándorló és az iráni
menekült különbségeit
a sajátosan magyar
társadalmi és intézmé-
nyi rendszerekbe
helyezve árnyalja...

A nemzetállamok által dominált világszerkezetben a transznacionális szemlélet úgy jelzi e geopolitikai határok porózusságát, hogy a globalizmus jelenségével és terminológiájának általánosságával ellentétben a nemzeti fogalom- és keretrendszert is megtartja, egyszerismind a többszörös reflexiók által fel- és megnyitott szintérré változtatja. A transznacionális perspektíva a nemzeti és globális pólusok között felnyitja a téralapú nemzetállami konténergondolkodást, átszeli a nemzeti határokat, és a többirányú kapcsolódásokra, többszörös kereszteződésekre, rétegződésekre, dinamikus különbségeikre helyezi a fókuszot.¹ Ahogyan maga a melléknév terminus is a nacionalistáktól túllépve, azt kiterjesztve őrzi meg, ugyanakkor melléknév jellegéből adódóan *módosító* fogalomként az átalakulás, átminősülés mobilis dinamikusságát jelöli.² „[A] transznacionális perspektívák gyakran transzgresszívek abban az értelemben, hogy vagy kihívásokkal illetik, vagy kontesztálják a tisztaság és a kizárólagosság fogalmait, amelyek gyakran a nacionalizmusához társulnak. A transznacionális perspektíva áthelyezi az elsődleges figyelmet az egyetemestről a sajátosra. A marginálisnak gondolt vagy így kezelt kerül a fókuszába a központban lévő helyett. Abban érdekelt, ami az embereket megkülönbözteti, mintsem abban, amiben látszólag azonosak.”³ A transznacionális mint a késő huszadik század meghatározó szemlélete

a felgyorsult globális mobilitások következményének is tekinthető, amelyet maga a *transz-* előtag is szintetizál.⁴

A transznacionális irodalom az államhatárokon alapuló centralizált nemzeti irodalmak intézményes struktúráit, irodalomtörténeti és kánonstratégiáit problematizálja. Itt fontos előzménynek számítanak a posztkoloniális kutatások, amelyek egyrészt reflektáltak és kimozdították az irodalom eurocentrikusságát, ugyanakkor a hibriditás hangsúlyozásával és a nem nyugati fókusz révén egyfajta metodológiai keretrendszert is nyújtottak a transznacionális szemlélet számára. A karibi irodalom vagy a latin-amerikai irodalom tehát nem illeszthető be a nemzetállamokon alapuló nemzeti kánonstruktúrákba. Magyar vonatkozásban a határon túli magyar irodalom és a nyugati/emigráns magyar irodalom történeti kategóriái újraérthetővé válnak a transznacionális perspektíva által, hiszen problematizálják a nyelv-nemzet-állam organikus egységét és közvetve a nemzeti irodalom metodológiai nacionalizmusát. Egyben arra is példaként, hogy a transznacionális az emberi mobilitások és a térképek mobilitása, átrajzolódása révén is keletkezik.⁵ A transznacionális irodalom mind létrehozói (pl. emigráns szerzők), mind a recepció és cirkuláció révén a nemzeti (állam)határokon lép túl, azokat teszi átjárhatóvá.⁶ Ebben a perspektívában az irodalom a különbség és a másság megértésére irányítja a figyelmet, továbbá a kultúra és identitás olyan dinamikus mintázatait teremti, ahol a többes kötődés, a nem kizárólagosság, a keveredés számít alapnak.⁷ E transznacionális tapasztalatok legtöbb esetben a helyváltoztatással, az elmozdulással, mobilitással függnek össze, ugyanakkor adott régió interkulturális együttése, együttélése is átítatottá teszi a nemzeti monolitikus kereteket.⁸ A transznacionális egyidejű multiplicitása különbözteti meg e perspektívát az *összehasonlító irodalomtudomány* szemléletétől mint a modernitás meghatározó módszerétől. Ez utóbbi multinacionális keretben hasonlítja össze az elkülöníthető nemzeti irodalmakat, de nem problematizálja a nemzeti kereteket.⁹ A transznacionális szemlélet néhány aspektusban ugyancsak eltér az időben szinkrón *világirodalom* kutatási metodológiától.¹⁰ A goethei alapok¹¹ értelmében a mai kortárs világirodalom-koncepcióban a nemzetiről ugyancsak áthelyeződik a hangsúly az irodalom globális körforgására, annak módozataira és hálózataira. Így a mai használatban nem egy bizonyos irodalmat jelöl, hanem főként olvasási és cirkulációs módokat. Ugyanakkor a világirodalom mint történeti kategória megőrzi a klasszikus és remekművek felettes és átfogó hagyományát, míg a transznacionális fordulat éppen a partikuláris történeti egyediségére irányítja a figyelmet, és ezzel problematizálja az *egyetemesség* mint felettes érték hatókörét.¹²

Bár a transznacionális és *transzkulturális* sok esetben szinonimaként szerepel, a terminológiai biztonság miatt itt is érdemes a különbséget kihangsúlyozni. Főként a nemzeti (állam)határokat átszelő emlékezetkutatásban reflektáltak a transzkulturális és a transznacionális emlékezet módozatainak árnyalatira. Eneken Laanes például a transzkulturálist több kultúrára jellemzőként érti (olyan transzkulturális emlékezeti formák, mint például a háborús erőszak narratívája), míg a transznacionális emlékezet a kulturális praxisok konkrét társadalmi formációkkal és intézményekkel való kapcsolódást hangsúlyozza, ugyanakkor a nemzeti mint „súrlódási” felület szolgál a nyilvános emlékezés, helyi, nemzeti vagy globális skálái között.¹³

E különbségtételek lényegessé válnak Vranik Roland *Az állampolgár* (2016) című filmjének értelmezése során. Emigrációs történetszálak kereszteződését te-

remtő műként ugyanis egyszerre érvényesít transzkulturális narrációs formát és ugyanakkor transznacionális perspektívát azáltal, hogy az afrikai bevándorló és az iráni menekült különbségeit a sajátosan magyar társadalmi és intézményi rendszerekbe helyezve árnyalja, arra is egyedi mintázatot kínálva, ahogyan egy nemzeti kultúra emlékezete és öröksége transzmediális átfordításban, akcentusos transznacionális átsajátításban képes hatni és hatásokat kiváltani.

A 2010-es évek közepén játszódó film az afrikai Wilson (Dr. Cake-Baly Marcelo) és az iráni Shirin (Arghavan Shekari) magyarországi bevándorlási kísérletét és kudarcát mutatja be. Mindkét szereplő amatőr színész, egy interjú szerint saját tapasztalataikon keresztül tartották eljátszhatónak a szerepeket, így a játékfilm és dokumentumfilm közötti műfaji határ is megnyílik.¹⁴ Kortárs magyar társadalmi és főként intézményi keretrendszerben találkozik tehát egy hatvanas afrikai bevándorló és egy iráni fiatal terhes menekülő nő Budapesten, akiknek közös nyelve a magyar nyelv. Hivatalos, személyes és interperszonális kapcsolataik főként ezen a nyelven intézményesülnek és válnak intimmé. Az ő menekülő és letelepedni vágyó történetszálaikhoz kapcsolódik harmadikként, sajátos számkivettként, Mari (Máhr Ágnes), a magyartanárnő, aki Wilsont nem csupán felkészíti a magyar állampolgársági vizsgára, hanem társadalmi normákat felnyitva beleszeret az afrikai férfibá. Kilépve a magyar patriarchális családi modelltől és társadalmi szerepből (férjét és két felnőtt fiát egyaránt a legapróbb mozdulatokig kiszolgálja), Wilsonhoz költözik, aki korábban már befogadta a lakásba a menedékkérőket intézményesítő bicskei táborból megszökött Shirint. A családját elhagyó, szintén hatvanas éveiben járó Mari a magyar társadalmi normák és stigmák keresztútjében saját városában válik fokozatosan otthontalanná. Hármójuk drámája – rendkívüli, társadalmi stigmákat felülíró megértési és közeledési interszjektív kísérleteik, végül pedig kudarcuk – azt jelzi, ahogyan személyes döntéseik minden igyekezetük ellenére az intézményi rendszerek által determináltak. A film az intimitás (szerelem) törvényeit és jogait ütközteti a menekülő és menedékkérő iránti szolidaritással. A hasonló tapasztalatokon átesett Wilson önmagán túllépve, Mari iránti szerelmi érzéseit hátrébb sorolva mindvégig szolidáris marad a menekülő iráni lányanyával, míg Mari, a maga rendkívüli kimozdulásával és megértési kísérlete ellenére bukik el ebben a folyamatban. Bár a két menekült történetének belső követése és szolidáris segítése révén fokozatosan szembesül saját országának intézményi bürokráciájával és hétköznapi rasszizmusával, mégis végső soron ezen intézményi struktúrájának a nem ismerete áll tragikus vétsége mögött. Segítő szándékkal bejelenti Shirin hollétét, akit így újszülött gyermekével együtt visszatoloncolnak Iránba. A film e tragikus vétség természetét egy ország állampolgára és nem állampolgára közötti kétféle, összemérhetetlen létmód radikális különbségében ragadja meg. Vranik Roland filmje azt a megrázó vízváltó tapasztalatot viszi színre, ahogyan a menedékkérő emberi és intézményes kiszolgáltatottsága a mégoly szolidáris viszonyulás ellenére is árnyalataiban hozzáférhetetlen marad egy ország állampolgári kötelékeiben élő számára. A film ugyanakkor e tapasztalatok megjelenítése révén, közvetítő-terjesztő transzkulturális médiumként átélhetővé, belülről megérthetővé teszi ezt a közvetlenül át nem élt transznacionális tapasztalatot.¹⁵ Az állampolgár, miközben kiszolgáltatott emberi sorsok megértéséhez visz közelebb, nem válik didaktikussá, hanem a nézőpontokat váltogató kamerahasználattal mindvégig egy dinamikus, kereszteződő, ütköző transznacionális, többirányú rétegzett világot teremt. Minden szinten az interakció jellem-

zi, az el- és a kimozdulások szervezik. Migrációs transzkulturális narratíva jellegéből adódóan a folyamatos átsajátítás, fordítás interaktív (olykor fájdalmas konfrontatív) szituációi teszik dinamikussá a történetvezetést. Mind Shirin, mind Wilson teljes biztonsággal beszél magyarul. Így bár Wilson a hivatali struktúrákban alárendelt pozícióban van, nyelvi kompetenciája több esetben kimozdítja az intézményi hierarchikus pozíciókat. (Ehhez olykor a hivatalnokok interszjektív emberi elmozdulása is hozzájárul.) Az interakció természetéből fakadóan, a filmben nem csupán a bevándorlók folyamatos elmozdulásait látjuk egy új világ kitapasztalása során, hanem a korábbi társadalmi szerepéből (kiszolgáló feleség és anya) való radikális kimozdulás révén a magyar állampolgár Mari elmozdulásait is. Már a tanítási módszere sem az ismeretek frontális átadásában merül ki, hanem a magyar állampolgársági vizsga letételéhez szükséges tudás megszerzését (az alkotmányos ismeretekre vonatkozó információk átadásán túlmenően) a nemzeti kulturális örökség kortárs terekben és praxisokban átsajátítható tapasztalatává változtatja Wilson számára. E folyamat során a nemzeti kulturális emlékezet kiemelt helyszínei (pl. Hősök tere), közvetítő közegei (festmények, szobrok), kulturális produktumai (pl. Bartók Béla zenéje), tárgyi emlékei (pl. Szent Jobb ereklye a Szent István-bazilikában) és a tárgyi ismeretek (tankönyvben szereplő hungarikumok¹⁶) egyaránt érvényesülnek. Térbeli és más kulturális praxisokban (pl. zenehallgatás, festményértelmezés) közvetített nemzeti és kulturális ismeretek a testi tapasztalások és mozgásformák által is válnak átsajátíthatóvá és interszjektívvé.¹⁷ Mari oktatói módszere az állampolgársági vizsga követelt ismeretanyagát élő nemzeti örökséggé változtatja a transznacionális elsajátíthatóság jelenbeli folyamatában. Amely folyamatban a csodálat, az ironia (lásd fecske mint hungarikum), a rákérdezés és elutasítás is helyet kap, a kulturális örökség így válik felnyitott és eleven hagyománnyá. A legmélyebben megérintő transznacionális jelenet mégsem a sikeres vizsgát eredményező tanulási módszer során teremődik a filmben.

A film nyitójelenében az állampolgársági vizsgahelyzet¹⁸ hierarchikus térszerkezetében látjuk Wilsont, akit a háromtagú pulpituson ülő vizsgabizottság reménytelenül kérdez a *Magyar Közlönyről* és a közlöny szó eredetéről.



A fenti két képsor között Wilson elszavalja a *Szózat* első két szakaszát, mintegy a „valamit” tudását bizonyítandó. Az elhangzó versszak után a következő párbeszéd hangzik el a vizsgáztató és Wilson között:

Nagyon jó. És gondol is valamit erről a versről?

Igen szép.

Miért szép?

Mert igaz.

És miért igaz?

Mert azt mondja, nem szabad elmenni, meg feladni.

Maga mégis eljött a hazájából.

Onnan maga is eljött volna.

„Áldjon vagy verjen sors keze...” Ez azt jelenti, hogy akkor is maradni kell, ha nehezebben mennek a dolgok, nemcsak akkor, amikor minden jó.

Maga szerint ha terhes nő hasából kívágnak a gyereket, és arra fogadnak, hogy fiú-e vagy lány, akkor nehezen mennek a dolgok?

...

Ne haragudjon...

Nem haragszom.

A beszélgetés alatt a kamera folyamatosan váltogatja a nézőpontokat, haptikus közelséggel letapogatja az arcokat, látjuk, ahogyan a vizsgabiztos nyel, mielőtt visszakozik. A párbeszéd során a formális vizsgastruktúra kimozdul, átpozicionálódnak a szerepek. Wilson nemcsak ért, választékosan beszél magyarul (pl. a nagyon szép helyett, igen szépet mond), hanem láthatóan sokkolóan hatásosan érvel. Saját álláspontját kifejtve kibillenti beszélgetőpartnere érvelését, és mindezzel magára a vers szövegére irányítja a néző figyelmét. Hogy például az „itt”, „e kívül” üres deixisei lehetővé teszik a szöveg állításainak máshová vonatkoztatását (erre utal a vizsgabiztos), ugyanakkor Wilson érvelése éppen ezt a könnyen általánossá/egyetemessé tehető előíró imperatívuszt („itt élned s halnod kell”) nyitja fel és kérdőjelezi meg. A mű esztétikai igazságát nem tartja konkrétan referencializálhatónak, éppen a referenciális világok időbeli változása és helyi különbségei miatt. Mindez a tudása nem képzettségéből, hanem saját élettapasztalatából jön létre, így közvetve bizonyítva a műalkotások nem pusztán esztétikai képzettségekre alapuló lehetséges hatását. Más társadalmi tapasztalatok által egy kitüntetett magyar nemzeti kanonikus szöveg nyílik fel, válik hűsbavágóan elevenné ebben a párbeszédben. Transzkulturális és transznacionális átfordítottságban válik újraérthetővé. Ugyanakkor a film médiumából adódóan, a látható előadásmód és a hallható akcentus révén, a kanonikus irodalmi szöveg transzmediális módon is elevenné válik.

Az akcentus megőrzi a nyelvek érintkezését, közvetve megőrzi a másik, az éppen beszélt nyelvre ráhangzó nyelv egyediségét, ezért halljuk az akcentust. Egyidejű széthangzása, szétválaszthatatlan együtthangzása révén nem hierarchikus orális médiumként az akcentus érzelmek kiváltója, érzelmi pluszhozadék (jó vagy rossz értelemben), interperszonális többlet és esztétikai lehetőség. Az akcentus az esszenciális nyelvfelfogások felől stigma, a nem helyesség szinonimája, míg a mai kortárs felgyorsult mobilitások hatására alapvetően globális hangzó tapasztalattá válik, és véleményem szerint a különbségek együttesének, az együttéléseknek a hallható médiumaként érthető. Az akcentus mint a poszt-

monolingvális olvasás, mint a többnyelvű kulturális emlékezet hangzó testi médiuma kaphat szerepet a transznacionális perspektívában.¹⁹

Wilson akcentusos szavalásában a magyar nyelv erőfeszítéseket igénylő testi átsajátítása is színre jut, arcán láthatóvá válnak a magyar hangok fiziológiai feltételei, a képzésükre és kiejtésükre tett erőfeszítések, formálások révén. A nyelvi átsajátítás fiziológiai igyekezetét is jelzi az akcentus, amely így testi hangzasként transznacionális. A *Szózat* ebben az akcentusos transzmediális átfordítás szét-
hangzásában kerülhet újra az imaként mormolás rituális értelmetlenségéből ismételt a figyelem, érzelem középpontjába.²⁰ Az akcentus révén ráfigyelünk, újra beleütközünk a szavak jelentésébe, mint a néma olvasáskor az idegen szavakba. Wilson átélt szavalása megtöri a szövegre ráhagyományozódó nacionalista lehetőség élet, a transznacionális akcentusos előadásmód „visszaadja” a nem kisajátító, nem esszencializáló, nem kizáró nemzeti (át)érezhetőségnek is a szöveget.

Vranik Roland *akcentusos filmjében*²¹ egy nemzeti irodalmi alapszöveg ebben transzmediális átfordításban, az akcentusok töréseiben, idegen hangzással átítattottan válhat újból és transznacionálisan sajátta esztétikai és emberi értelemben egyaránt.²²

■ JEGYZETEK

1. Elméleti kontextusaihoz magyarul lásd a *Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* című *Helikon* (2015/2) számot, kiemelten a szerkesztő, Jablonczay Tímea *Transznacionáliszmus a gyakorlatban: migrációs praxisek a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában* című összegző tanulmányát (137–156).

2. Vö. „The term »transnational« is a relatively new one. According to The Oxford English Dictionary (<http://www.oed.com>), its usage dates from the second decade of the twentieth century. In general, the term means »extending or having interests extending beyond national bounds or frontiers.« It is important to underscore the fact that 'transnational' is an adjective. That is, it is a modifying term. There is no such thing as transnational.” Paul Jay: *Transnational Literature: The Basics*. Routledge, London, 2021. 9.

3. Uo.

4. Vö. „Transnational gets its main meaning from the prefix »trans,« which means »across, through, over, to or on the other side of, beyond, outside of, from one place, person, thing, or state to another.« The prefix trans also implies the action of being »beyond, surpassing,« and »transcending.«” Uo.

5. Rogers Brubaker különíti el ezt a kétféle mozgást ily módon: „the movement of borders over people” és „the movement of people over borders”. Vö. Rogers Brubaker: *Grounds for Difference*. Harvard University Press, Cambridge – London, 2015. 136.

6. Vö. „Since [...] »trans« always implies mobility or movement across or between places, and »national« refers both to cultural communities and to legally constituted nation-states, it would seem that transnational literature is simply literature that, through its production, circulation, and reception, moves across national boundaries.” Paul Jay: i. m. 45.

7. Magyar nyelvű elméleti összegző és tág horizontú kortárs példákat elemző munka e szempontból Thomka Beáta egyedülálló könyve. Lásd Thomka Beáta: *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás*. Kijárát, Bp., 2018.

8. Erdélyi kötődésű kortárs irodalmi példáként állhatnak itt többek között Bodor Ádám és Tompa Andrea regényei, amelyekről más helyeken írtam. Ugyanakkor a transznacionális perspektíva által retrospektív módon kiviláglik Molter Károly *Tibold Márton* (1937) című regénye, amely rendkívüli műként a huszadik század elejének változó történelmi kondíciói között egy többnyelvű regénytérben a többes etnikumú többszörös identitás fokozatosan megszerzett transznacionális tapasztalatát teremti meg.

9. Vö. „The difference between transnational and comparative literature as fields of study is rooted in the different meanings of 'compare' and 'trans.'” Comparison is interested in two objects thought of as having a coherence, unity, or set of boundaries, like those of the nation-states or national literatures that are the point of departure for comparison. Comparative literature therefore has a kind of binary structure eschewed by scholars working on literature from a transnational perspective, where the focus is on interactivity, mobility, fluidity, and shape-shifting, on what happens when ideas, and literary styles and subjects, move across, through, and beyond the kinds of borders that demarcate the zones of comparative literature.” Paul Jay: i. m. 24–25.

10. A világirodalom-kutatás kortárs tendenciáinak lényegretörő és lokális nézőpontból reflektált magyar összefoglalásához lásd: Balogh Magdolna: *Világirodalom-elméletek Közép-Európából nézve*. In: Földes Györgyi, Kovács Gábor, Ladányi István és Szávai Dorottya (szerk.): *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*. Gondolat, Bp., 2021. 13–21.

11. Vö. „A nemzeti irodalom manapság nem sokat számít, a világirodalom van most soron, és mindenkire az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszakot.” Johann Peter Eckermann: *Beszélgétesek Goethével*. Ford. Györfly Miklós. Európa Könyvkiadó, Bp., 1989. 259.

12. Vö. „In addition to focusing attention on circulation, reception, influence, and intertextuality, transnational literature—and its study—is careful to explore issues surrounding literal and cultural translation, cultural authenticity and appropriation, the problem of reducing complex and multifaceted human behaviors to a (largely Eurocentric) universal human condition, and the dangers of flattening out rather than making central the ways in which history shapes human experience. Whereas world literature starts with the classics and works its way out to the periphery of »foreign worlds«, transnational literature takes literature from the periphery as its point of departure.” Paul Jay: i. m. 51.
13. Vö. „While ‘transcultural’ sets the perspective for the travel and flows of memory, ‘transnational’ firstly stresses the entanglement of cultural practices with social formations and institutions, and secondly makes a case for the continuing importance of national borders in the movement of memory and ‘frictions’ between different scales of public remembering, whether local, national or global.” Chiara De Cesari és Ann Rigney alapján Eneken Laanes: *Born translated memories: Transcultural memorial forms, domestication and foreignization*. Memory Studies 2021/1. 52.
14. A film premierje után készült, személyes történeteiket is érintő beszélgetés a két szereplővel itt nézhető meg: Alinda – Arghavan Shekari és Cake-Baly Marcelo (2017. 01. 19): <https://www.youtube.com/watch?v=M6mWD8jf3A0> Letöltés dátuma: 2022. 09. 20.
15. A kulturális emlékezet transzkulturálissá váló körforgásában („travelling memory”) a műalkotásoknak, így a filmnek is kiemelt szerepe van e közlekedés teremtésében. Vö. Astrid Erll: *Travelling Memory*. Parallax 2011/4. 4–18. A film (hasonlóan például az interaktív múzeumi kiállításokhoz) az emlékezet olyan technologizált esztétikai médiума, amely lehetővé teszi, hogy olyan emlékeket sajátítsunk el, amelyek nem a sajátjaink, ám a befogadás testi implikációi révén is egyfajta művegtagokként sajátunkká válnak. Vö. Alison Landsberg: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, New York, 2004.
16. A fecske mint hungarikum kategorizálásában nemzeti és migrációs vonatkozások kereszteződnek, ironizálva magát a kategóriát. Vö. „Wilson: A Hungarikumok olyan dolgok, amik csak Magyarországon vannak. Például a magyar hőszhonos állatok. Mari: Óshonos állatok. Wilson: Óshonos állatok, a mangalica disznó. Mari: Sertész. Wilson: Sertész, a szürke marha, a rassz ju. Mari: Juh. Wilson: A magyar madárfecske. Mari: Fecske? Wilson: Persze, nézze csak meg! Mari: Folytassa! (Nézi a tankönyvet). Wilson: Árvalányhajlány. Mari: Árvalányhaj. Wilson: Árvalányhaj, az Alföld d/tíze. Mari: Tényleg itt a fecske. Magyar a fecske? Hát az egy vándormadar...” Vranik Roland: *Az állampolgár*, 2018.
17. Olyan értelemben is, hogy például Wilson Bartók Béla zenéjére Fela Kuti nigériai zenész, komponista zenéjével válaszol.
18. Hasonló, bár térben és hangulatban nem ennyire hierarchikus struktúra nyitja Zurbo Dorotty: *Könnnyű lelkék* (2018) című dokumentumfilmjét. A nyitójelenetben a Szomáliából tizennégy évesen elmenekült Kafiyát egy magyar nyelvóraba struktúráltan látjuk, ahol a tanár csupán a hangja révén van jelen. Mindkét film – a vizsgahelyzet és a közvetlenebb nyelvóra struktúrája révén – egyből intézményes kontextusba helyezi a bevándorlás személyes történetét. Történeteik eleve az intézményes struktúrák rácszatán keresztül válik elmondhatóvá.
19. Film estében egyértelműen vizsgálható a hallható akcentus, ugyanakkor irodalmi szövegek befogadásában is szerepet kaphat, hiszen a néma olvasás éppen akkor válik hangzóvá, amikor ismeretlen vagy idegen szóba, mondatba ütközik az olvasó. Irodalmi szövegek esetében az akcentus értelmezésére, jelentőségére egy másik írásban tértem ki, ahol arra fókuszáltam, ahogyan az irodalmi többnyelvű kulturális emlékezet hangzó kortárs olvasói tapasztalásává változik az akcentusos olvasás révén. Vö. Dánél Mónika: *Akcentussal olvasni. Magyar irodalom mint a többnyelvű kulturális emlékezet közege* (Bodor Ádám, Esterházy Péter). In: Földes Györgyi – Kovács Gábor – Ladányi István – Szávai Dorotty (szerk.): *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*. Gondolat Kiadó, Bp., 2021. 166–179.
20. Thinsz Géza Svédországba emigrált szerző a *Szózat* mint kívülről megtanult, szó és értelemhatárokat fel lazító gépies mondókaként, vagyis a hangzásra épülő automatizálódott szövegeként írta újra korábban ezt a kanonikus verset. A mondókaszerűség a *Szózat* befogadásának kereteit az infantilizálódó automatizmusban jelöli meg. Az imaként mormolás vagy éneklés kulturális, közösségi (nemzeti) gyakorlatát a szóhatárok elmosódásával keletkező (értelemtől független) önkényes (szét)hangzasként mutatja meg az emigráns pozíciót is tematizáló vers. Vörösmarty művének kollektív te-re irányuló beszédmódját pedig egy polemizáló dialógussá transzformálja.
- Vö. „Elidegenedett idegen, mondd: Hazádnak rendületlenül, te hitetlen, mondd, és hány hektáros a honvágyad, vagy te decibelben méred? dehogy nincs, van ha lennie kellene, ne tagadd: harsányan hasogató, pirosfehérvörös-rezgésű könnyektől duzzadozó, árvalányhajas az a honvágy! pedzed már? hisz megtanultad kívülről a Nagyvilágonekivült! lehazudnád lelked egéről a délibábot? tulipános határozatlanban is megjelent, fekdíj hát abba az ágyba, mondd, jó kényelmes és éles pengéjű, 19. század: okmányok igazolják: rendületlenül, mondd, csak koponyádat metszi le, meghagyja lábád, hogy hazafuss: fuss már! Édesanyja, édesapa, mondjátok meg, mi a haza? kérdelem mert már elfeledtem a házfeladatod, mondom. A nagyvilágon e kívül, mondd, mondd hideden: elidegenedtél te idegen. Mondd.” Thinsz Géza: *Elidegenedett idegen. Mondóka*. In: Béli Miklós (szerk.): *Vándorének. Nyugat-európai és tengerentúli magyar költők*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981. 297.
21. A terminushoz lásd Hamid Naficy: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2001.
22. A film transznacionalizálja magát a magyar megnevezést is. A zárójelenetben a megtört Wilsont már Ausztriában szállítja egy osztrák közvetítő sofőr, aki miután kevert angol-osztrák nyelven megkérdezi, hogy Budapestről jött-e, és látva Wilson visszafogott bólintását, magyar hangzást imitálva ejti ki (Wilsonra hangozva) a film utolsó szavát: „magyaaar”.