

Buka Virág Ilona: Strukturális egyenlőtlenségek megjelenése Aglaja Veteranyi A gyermek a forró puliszkába esett kisregényében és a filmadaptációban

Bevezetés

Elemzésem témája Aglaja Veteranyi *A gyermek a forró puliszkába esett* című kisregényének és a kisregény *Aglaja* című filmes adaptációjának összehasonlítása. Összehasonlításomban a különböző elnyomási formák, hierarchikus viszonyok és társadalmi egyenlőtlenségek művészi megjelenítését szeretném feltárni és bemutatni, milyen módon közelít hozzájuk a könyv és a film. A dolgozatomban tárgyalt és a művekben megjelenő egyenlőtlenségek gazdasági jellegűek (a wallersteini világrendszer-elméletben^[1] betöltött pozíciója a nemzetállamoknak, alsóbb osztálybeli emberek gazdasági függősége) és nemi alapúak, emellett a gyerekek alárendelt viszonya a felnőttekhez és az autoriter állam működése. Érvelésemben leginkább a gazdasági és nemi alapú egyenlőtlenségek megjelenését fogom részletesen tárgyalni, mivel véleményem szerint ezek a leghangsúlyosabban megmutatkozó strukturális problémák, amelyek nemcsak a könyvben, de a filmben is megmutatkoznak, és hatással vannak a szereplők személyiségére, kapcsolataira és döntéseire. Továbbá megvizsgálom, hogy a filmadaptáció individualizálabb feldolgozást mutat-e be a kisregényhez képest, mely utóbbinak egyik fő szervezőeleme a különböző elnyomási formák egymásra rakódása és kereszteződése.

A gyermek a forró puliszkába esett 1999-ben jelent meg először. A könyv története, amelyet egy kislány egyes szám első személyű elbeszéléséből ismerünk meg, a lányról és családjáról szól, élettörténetükről és társadalmi valóságukról. A filmadaptációt, amelyet Deák Krisztina rendezett, 2012-ben vetítették először. Azonban míg a filmben Aglajának hívják a főszereplő kislányt, és szintén az ő szemszögéből látatják az eseményeket, a kisregényben az elbeszélő lánynak nincsen neve, csupán egy rövid részlet erejéig tesz említést róla: „Anyám a szülésznő nevére keresztelt, mert az külföldi volt. Nagynénémtól második névként egy filmszínész nevét kaptam, hogy én is híres legyek. De nem úgy hívnak, mint Sophia Lorent.”^[2] A tény, hogy a könyvben sem az elbeszélő lánynak, sem egyetlen családtagjának nem ismerjük a nevét, egyrészt szorosan hozzákapcsolódik ahhoz a motívumhoz, hogy a román családnak egész életében titkolóznia és bujkálnia kell. A kislány több alkalommal is kijelenti, hogy egyrészt nem mehet sehová sem egyedül, és nem létesíthet kapcsolatot még a cirkuszon belül sem más emberekkel, másrészt, hogy az anyja gyakran hazudik a múltjukról és magukról. Emellett a névtelenség azt az érzetet is erősítheti a befogadóban, hogy az életkörülmények, amelyek körbeveszik a kislányt és családtagjait, és az események, amelyek történnek velük, gyakran annyira embertelenek, hogy a név nélkülségen keresztül is felerősítik a bennük rejlő dehumanizáló hatást. A fentiek alapján egyértelműnek tűnik, hogy a névtelenség a könyvben fontos jelentésszervezőkre mutat rá, azonban dolgozatomban az érthetőség kedvéért a narrátort és a film főszereplőjét ugyanúgy Aglajának fogom nevezni.

Mielőtt rátérnék dolgozatom fő témájára, érdemes pár szót ejteni a könyv műfajának heterogenitásáról, amelyet leegyszerűsítve kisregénynek nevezek. A mű azonban leginkább szabad asszociációk halmazához hasonlít, amelyek valószínűleg kronologikus sorrendben szerepelnek (a nevek mellett dátumokról, helyszínekről sem olvashatunk, ami szintén az olvasó elbizonytalanítását eredményezi). A könyvnek csak egy nagyon nehezen felfejthető történetszála van, amelyet az előszóban így jellemez Billinger Edit, a kötet fordítója: „A

mondatok ennek megfelelően kevés cselekvést, azonban annál több állapotot tartalmaznak, értesülünk az eseményekről, de nem tudjuk a léptekeket, amelyek odavezettek.”^[3] Ha figyelembe vesszük a fentieket, és azt, hogy a műben ritkán olvasható olyan folyóírás, amely az egész lapot elfoglalná, jogos lehet akár az a következtetés is, amely szerint az erősen személyes stílusú írás inkább nevezhető valamilyen lírai műfajnak, mintsem epikusnak. Mindezek ellenére véleményem szerint a könyv továbbra is inkább nevezhető kisregénynek a nehezen felfejthető, de szinte koherens történeteszl és a szövegtöredékek szerkezete miatt. Ettől függetlenül azért tartottam fontosnak ezt a rövid kitérőt a könyv műfaji sokszínűsége kapcsán, mert a lírai hangnem potenciálja és az asszociatív stílus egy rendkívül személyes elbeszélői módot jelöl, amely megfelelően ellensúlyozza a könyvben megjelenő rendszerszintű problémák megjelenését és felismerését.

Gazdasági alapú egyenlőtlenségek a kisregényben és a filmben

A fentebb már idézett, Billinger Edit által írt előszóban a következőt olvashatjuk:

Úgy tűnik, mintha kizárólag két – tehetetlen – szerepre oszthatnánk: az egyik, aki a haján lóg, a másik pedig, aki letről nézi, és valójában csakis arra vár, hogy amaz lezuhanjon, ne kelljen őt féltene többé. Mindkettő cselekvésképtelen, sem a várakozás, sem a zuhanás nem aktív – de mintha a lógás sem lett volna az –, mindenki kizárólag áldozatnak érzi magát e cirkuszi parádén, legfőképpen a körülmények áldozatának.^[4]

Az első ilyen „körülmény”, amelynek mind Aglaja, mind családtagjai ki vannak szolgáltatva, azok a gazdaságpolitikai tényezők, amelyek által létrejöhett a globális kapitalista világrendszer. Noha Aglaja elbeszéléséből tudhatjuk, hogy a család Romániából szökött meg a Ceaușescu-éra idején (a film és a könyv Ceaușescut egyaránt csak „A Diktátorként” emlegeti), és elsőre logikusnak tűnhet azt feltételezni, hogy a keleti blokk országai nem voltak aktív résztvevői a globális kapitalizmusnak, ez a hipotézis nem állja meg a helyét. Ugyanis a kelet-európai államokban a mezőgazdasági termékeket a nyugat-európai centrumországokba importálták (részben emiatt is történt a gyakori éhezés és nélkülözés), emellett pedig a termelés logikája és a bér munka természete a sok különbözőség ellenére is hasonló alapokra épült, mint a vállaltan kapitalista országoké.^[5] A félperiferikus állapot a filmben is megmutatkozik, amikor az első pár percben még Romániában láthatjuk a családot, és abban a kevés időben is az apa fizetésemelést kér a cirkuszigazgatótól, aki egyértelművé teszi, hogy az anyának kellene elmennie hozzá, akit a pénzért cserébe megerőszakolna, sőt meg is jegyzi a szituációban, hogy „a Főnök újból magához hívatta” a nőt, impliciten jelezve, hogy alapvetően egy hasonló természetű kapcsolat lehet egy befolyásos férfi és az alacsony gazdasági státuszú nő között, amelyben szexért cserébe pénzt kap az anya.

Ebben a függőségi viszonyban tehát a jobb életminőség és a nagyobb gazdasági tőke reményében szökik el Aglaja családja Nyugat-Európába. Mindezek látszólagos megváltozása megtalálható a regényben és a filmben egyaránt. Aglaja kedvenc ételei felsorolásánál feltűnő, hogy egyszerre találhatók benne hagyományosan szegény emberek által fogyasztott, kelet-európai ételek (mint a címadó puliszka), és olyanok is, amelyeket általában a kapitalizmus olyan jelentésszintjével kötünk össze, amely termékek széles választékára utal (egzotikus gyümölcsök, nyugati márkájú édességek). A másik ilyen jelenet a család szökése utáni pillanatok mutatja be, amikor már egy nyugat-európai országban vannak egy óriáskeréken, és az apa a következőt kiabálja: „Szabadok vagyunk! Nyugatiak vagyunk!”, ami szintén a fennálló sztereotípiákat erősíti, melyek szerint a nyugati kapitalizmushoz szabadságérzet rendelhető, míg a keleti blokk országaihoz kiszolgáltatottság és az emberi jogok korlátozása.

Sajátos megformáltságával a film és a könyv egyaránt rámutat arra, hogy ezen sztereotípiák illuzórikus alapokra épültek, és a család hasonlóan kiszolgáltatott gazdasági helyzetben marad, egyrészt, mert a kapitalista gazdasági rendszer ugyanúgy strukturálja az egész életüket, másrészt, mert a félperiferikus, alacsony státuszú származásuk egyértelmű hátrányt jelent számukra. A film második felében, amikor Aglaja tinédzser, és a szülei elváltak, már nem cirkuszban dolgoznak: az anya a haján lógva sampont reklámoz, az apa bohócszámát pedig stúdióban veszik fel, hogy tévéadásba kerüljön majd. A szülők tehát a nyugati kapitalizmus szórakoztatóiparába kerülnek, cirkuszi műsorszámuk pedig végérvényesen kommodifikálódott, azaz áruvá vált. Ez azonban több kérdést is felvet: először is azt, hogy nem minősült-e kommodifikációnak az előadásuk már akkor is, amikor még a cirkuszban léptek fel. Ludwig Marcuse például amellett érvel, hogy az áruba bocsátott, szép test mint végső eldologiasodás a cirkuszban egy felszabadító gyakorlatként is értelmezhető.^[6] Ellenben Helen Stoddartnál azt olvashatjuk, hogy a cirkuszi előadásoknál is tetten érhető a profittermelés motivációja,^[7] ezzel együtt pedig a gazdasági függőség és kiszolgáltatottság. Elsőre úgy tűnhet, hogy a könyv és a film különböző nézeteket erősít: az adaptáció második felében Aglaja és az anyja csupán olyan munkákat vállal el, amelyek valamilyen módon kötődnek a cirkuszhoz, vagy legalábbis a szórakoztatóiparhoz (Aglaja varietében lép fel sztriptíztáncosként, és egy bűvész mellett lesz segéd). Ez azt az érzetet kelti, mintha anya és lánya nem lenne képes elszakadni a cirkusz világától, és csak ebben a közegben tudnának elhelyezkedni. A könyvben sokkal egyértelműbbé válik a társadalmi lecsúszástól való félelem a cirkuszhoz való érzelmi alapú ragaszkodás mellett: Aglaja anyja egy ponton például gilisztákat tenyészt, és olyan eset is előfordul, hogy egy idős parasztasszonynál dolgoznak. Az is egyértelművé válik, hogy az anya kényszeríti a sztriptíztáncos munkára kiskorú lányát. A kisregényben azt is leírja Aglaja, hogy a cirkusz egyszerre kényszerhelyzetet is jelent:

A gyerekek azt hiszik, a cirkusz olyan, mint az állatkert. Csillog a szemük, és elkezdenek kuncogni. Szerintük az artisták mind rokonok, a cirkuszban mindenki szereti egymást, egy lakókocsiban hál, és egy tálból étkezik. Ráadásul a természetben él, jaj, milyen csodás! El sem tudják képzelni, hogy az ember egész nap csak próbál, és állandóan attól retteg, hogy ellopják a számát, és hogy este lezuhanhat a trapézzól, és holnap már halott. Azt hiszik, minden csupa szórakozás. HA ANYÁM LEZUHAN, AKKOR AZT EGYÁLTALÁN NEM SZÓRAKOZÁSBÓL TESZI. Csak a színészek halnak meg szórakozásból.^[8]

A cirkuszban tehát folyamatosan jelen van a test eladhatóságának kérdése, amelyhez egyrészt az élet-halál kérdése társul (amelyben jelentősen különbözik például a színészi munkától), másrészt a női szexualitás kihangsúlyozása. Ez utóbbi például ott érhető tetten a filmben, amikor a Flying Girlről kiderül, hogy valójában fiú, ám az eladhatóság kedvéért mégis lányként mutatják be, valószínűleg azért, mert profitábilisabb egy szűk ruhába öltöztetett, hosszú hajú, szőke tinilány mutatványa, mint egy fiúé. Azonban a határvonalak többször is elmosódnak, hiszen a túlszexualizált test elsősorban a varieté sajátja, ezt pedig a befogadó is megtapasztalhatja azokban a jelenetekben és könyvbéli részletekben, amikor Aglaja sztriptíztáncosként dolgozik. Más típusú összemosódás mutatkozik meg akkor, amikor az anya a daru kampóján lógva sampont reklámoz: egyszerre készül róla videófelvétel és válik reklámmá, de a mutatvány közben valódi, és majdnem az életébe kerül. Ebből a szempontból tehát a könyv és a film egyaránt bemutat egy olyan nézőpontot, amelyben a test mint áru és a cirkusz szorosan összefonódik.

A család kiszolgáltatottsága Nyugaton (vagy hazajöve Nyugatról) még árnyaltabb képet mutat a kisregényben azáltal, hogy Aglaja sokat beszél Romániában maradt családtagjairól, akikre ő nem is emlékszik, csak szülei elbeszélései és a családtagok levelei által ismeri őket. A

romániai rokonoknak természetes a mindennapos éhezés (ellentétben Aglaja családjával, amely mindennap friss húst eszik), többüket bebörtönözték az elszökött család miatt, és nem luxuscikkeket kérnek, hanem pénzt, cipőt és gyógyszereket. Ezáltal megmutatkozik egy valós életszínvonalbeli javulás, amely az emigráláshoz köthető, ám a család történetét olvasva felmerül a kérdés, hogy mindez jelent-e bármi valódi változást a szereplők életében. Másrészt az összehasonlítás segítségével tematizálható a kérdés, hogy általában milyen típusú szegénységet ábrázol a művészet, és hogyan gondolkodunk arról. Hiszen Aglaja családjának nem jelent gondot a cipővásárlás vagy a mindennapi étkezés, mégis gyakran kerülnek a nők olyan szituációkba, amelyben például szexuális szolgáltatásokért cserébe jutnak pénzhez.

A konkrét, materiális tényezők – mint a sztriptíz táncos karrier és a rokonok könyörgő levelei, amelyek beszámolnak a mindennapos nyomorról – erős hatással vannak Aglaja pszichéjére. Míg a film leginkább a bonyolult anya-lánya kapcsolatra koncentrálna, a könyvben Aglaja elbeszélését olvasva tanúi lehetünk annak, hogy a lányra komoly pszichológiai hatással vannak életkörülményei és a vele történt események: gyakran beszél csillapíthatatlan lelkiismeretfurdalásról a rokonai kapcsán, máskor babájáról beszél úgy, mintha ő tenné azokat a dolgokat, amelyeket valójában a lány tesz, megint máskor pedig folyamatosan összekeveri önmagát a nővérével és az anyjával. A filmet és a könyvet is átszöví, állandó félelem az anyja halálától, amely miatt Aglajának leküzdhetetlen szorongásai vannak, szintén visszavezethetők azokra a konkrét materiális alapokra, amelyek abban mutatkoznak meg, hogy az anya hírnév utáni vágya és kevélysége mellett ott szerepelnek olyan egyszerű szempontok, mint az, hogy valamilyen atipikus bér munkával pénzt tudjon szerezni az ön- és családfenntartás érdekében.

Az utolsó példám arra, hogy a centrum országaiba való emigrálás nem ad szabadságot a családnak, az a szituáció, hogy noha egy explicit diktatúrából szöktek meg, szembesülniük kell azzal Nyugaton, hogy az állam szinte semmilyen szociális védőhálót nem biztosít számukra. Ellenben ismeretlen hatalmi tényezők lépnek föl velük szemben, mint például az állandó rettegés, hogy visszaviszik őket Romániába, ami miatt még a hotelszobák ajtaját is eltorlaszolják, Aglajának pedig megtiltják, hogy bármiféle kapcsolatot létesítsen a külvilággal, ezzel szélsőségesen elszigetelve őt mindenféle emberi kapcsolattól (ez a kisregényben sokkal gyakrabban és részletesebben jelenik meg). Az állam mint hatalom pedig újból fellép, amikor a gyerekeket szinte kérdés nélkül elveszik a családtól, és ahelyett, hogy a szülőknek is megfelelő anyagi háttérrel és oktatással biztosítanának, megfosztják őket a gyerekektől, akikre egy olyan helyzetet kényszerítenek, amelyben semmilyen döntési lehetőségük sincsen.

Családon belüli hierarchia és nemi szerepek

Végezetül a szülő-gyerek viszony hierarchizált kapcsolatának megjelenítését szeretném bemutatni, amely a kisregényben jóval árnyaltabban jelenik meg, mint a filmben. Mint már említettem, az adaptációban a fő történetszál a lány és az anyja kapcsolatának bemutatása adja. A kislány igyekszik az anyjára hasonlítani az állandó rúzs és magassarkú hordásával, és retteg attól, hogy egyszer lezuhan a porondra, és az apját is szereti, akinek házi készítésű filmjei az adaptáció elején és végén is lepörögnek a néző szeme előtt. Az apa képe egyrészt megbízhatatlan, nem vállal felelősséget semmiért, és elvárja, hogy felesége mindenben kiszolgálja, és elvégezze a szükséges reprodukív munkákat. Másrészt ezzel együtt bemutatja, hogy a valódi életben is gyakran úgy viselkedik, ahogyan azt bohócként teszi a porondon vagy a stúdióban, és romantizálja ezt a komolytalan férfiképet. Míg az első rész az anya elvesztésének félelmetes képéről szól, a második rész az anyjával való rivalizálásnak ad teret: a filmben több motívum is kapcsolódik ehhez, például az anya fiatal szeretője, aki

meglehetősen hasonlít Aglaja gyerekkori szerelmére, a Flying Girlre, vagy a jelenet, amely megismétlődik Aglaja gyerek- és tinédzserkorában: az anyja mellé áll pózolni, miközben fotózzák őt, ám míg gyermekként az anyja hagyja, hogy a képbe álljon, tinédzserként kitolja őt a képből. Amikor az anya a balesete után a várakozásokkal ellentétben mégis felépül, a lánya látványosan csalódik, és amikor Aglaja népszerű sztriptíz táncos lesz, az anya látványosan elkeseredik saját sikertelensége miatt. Amikor pedig az utolsó jelenetben neki kellene az acélhajú nő számot eljátszania az Alexanderplatzon, inkább levágja a haját, ezáltal életében először függetlenedve anyja hatása alól.

Ezzel szemben a könyvben mindkét szülő karaktere jóval problematikusabb. Az apa nem a síró bohóc többé: rendszeresen alkalmaz fizikai erőszakot női családtagjain, és mint kiderül, volt felesége nevelt gyermekét teherbe ejti, és a gyermeket, aki Aglaja féltestvére, szintén rendszeresen bántalmazza szexuálisan és más fizikai módokon. A család pénzét elkölti, és gyakran tönkreteszi a felesége és lánya személyes tárgyait is mindenféle előzetes figyelmeztetés nélkül. Aglaja nem kérdőjelezi meg apja cselekedeteit, egyáltalán nem problematizálja azokat, ahogyan semmilyen más őt ért kihasználást vagy igazságtalanságot sem, hanem mindent elfogad és normálisnak vesz, miközben valamennyi esemény végzetesen traumatizálja őt.

A könyvben megformált anya karaktere sokkal kevésbé a versengés köré szerveződik. A kötet első felében, amíg Aglaja intézetbe nem kerül, az anya mindenhová magával cipeli a lányt annak érdekében, hogy az apa ne tudja őt is zaklatni, ahogyan a nővérét. A gyermekkel való kapcsolatát a lelki zsarolás is áthatja: tudja, hogy Aglaja retteg attól, hogy leeshet a mutatványa közben, ezért többször is megparancsolja neki, hogy ne sírjon, mert különben ő is sírva fakad, és azért fog lezuhanni. A kislányt ezáltal arra kényszeríti, hogy ne élje meg frusztrációit természetes módon, hanem fojtsa el őket annak érdekében, hogy legnagyobb félelme, amelyből részben frusztrációi fakadnak, ne váljék valóra. Az anya azonban nemcsak gazdaságilag van kiszolgáltatva, hanem a férje által is, aki nemcsak bántalmazza őt, hanem elvárja, hogy folyamatosan kiszolgálja (például mindennap hajnalban kel, hogy ebédet főzzön). A család női tagjainak hatalomnélküliségét jól mutatja az a részlet, amikor Aglaja arról beszél, hogy ha szerepelnek az apja filmjében, általában sosem kapnak olyan szerepet, amelyben beszélniük kellene, és leggyakrabban áldozatszerepet kell játszaniuk. Tehát az anya (és természetesen az apa is) a gyermeke fölött gyakorol hatalmat, például, amikor a balesete után őt dolgoztatja a varietében sztriptíz táncosként. Ekkor már nemcsak Aglaja pszichéje, de a teste is az anyja irányítása alá kerül: az történik vele, amit az anyja akar. A másik fontos példa, amely a filmben is szerepel, az, hogy az anya dönti el, hogy a lánya nem élhet szexuális életet, amelyet a regényben alá is támaszt manipulatív érveivel:

Anyám minden fellépés után pongyolával vár rám a színpad mögött. A lányom még szűz, mert így tartom! Az ÍGY-nél ökölbe szorítja a kezét, és elmosolyodik. Egyetlen alkalmat sem szalaszt el, amikor elmondhatja, hogy még gyerek vagyok, és hogy megmentett a filmproducertől, aki meg akart erőszakolni.^[9]

A lányra tett hatása a következő sorokban olvasható: „Engem férfi még sohasem érintett meg kellő helyen. Pedig másra sem tudok gondolni. Azt szeretném, ha egyszerre ketten erőszakolnának meg.”^[10] Aglaja expliciten sohasem kérdőjelezi meg anyja döntéseit, és nem gondolja azokat problémásnak, azonban tudata folyamatosan az őt ért hatások által változik, ami sokat elárul arról, hogyan tudja feldolgozni a felette gyakorolt szülői hatalmat.

A szülők elnyomó viselkedése a lánnyal szemben még számos különböző módon mutatkozik meg, ezek közül egyet szeretnék még kiemelni, a tanuláshoz való jog megtagadását. Többször szóba kerül, hogy Aglaja analfabéta, és sosem járt iskolába, külföldön pedig folyamatosan nyelvi akadályokba ütközik. Ez külön paradox jelenségnek tűnhet, ha figyelembe vesszük, hogy az ő asszociatív írását olvassuk, amely úgy tűnik, egy gyermeki perspektívából szólal meg. Ez azt jelenti, hogy a könyvbéli történeti idő után az elbeszélő megtanult írni-olvasni, és lejegyezte tapasztalatait, vagy a beszámolók sosem születtek meg írásos formában, és Aglaja belső monológjaiba nyerünk betekintést az olvasás során.

Konklúzió

Összességében elmondható, hogy Aglaja minden fennálló hatalmi viszonyban alul marad, hiszen menekült, romániai fiatal nő, akitől a szülei az utolsó lehetőségét is elveszik, amely a tudásszerzés általi hatalom lehetne, eszköztelenül és kiszolgáltatottan hagyva őt a világban. A könyvben megjelenő társadalmi egyenlőtlenségeket a film nagyrészt sikeresen mutatja be, ám nagyobb teret enged annak, hogy az Aglaja problémáiról szóló elbeszélés inkább fejlődéstörténetnek tűnjön, amely egy pozitív jelenettel zárul, jelezvén azt, hogy a nehézségek ellenére Aglaja képes ágensként viselkedni saját életében.

^[1] Ld. Immanuel Wallerstein: Bevezetés a világrendszer-elméletbe. Ford. Koltai Mihály Bence. Budapest, L'Harmattan, 2010.

^[2] Aglaja Veteranyi: A gyermek a forró puliszkába esett. Ford. Billinger Edit. Budapest, Kráter, 2003, 30. o.

^[3] Billinger Edit: „Aki talál, az nem keresett elég alaposan”. Aglaja Veteranyi (1962–2002). In: Veteranyi: id. mű, 7–12. o., itt: 10. o.

^[4] Billinger: id. mű, 10–11. o.

^[5] Ld. Éber Márk Áron é. m.: 1989: Szempontok a rendszerváltás globális politikai gazdaságtanához. In: Fordulat, 2014/1, 11–63. o.

^[6] Herbert Marcuse: A kultúra afirmatív jellege. F. n. In: Német kultúraelméleti tanulmányok, 2. kötet. Szerk. Bujdosó Dezső. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 233–260. o., itt: 249. o.

^[7] Helen Stoddart: Rings of Desire: Circus History and Representation. Manchester, New York, Manchester UP, 2000, 85. o.

^[8] Veteranyi: id. mű, 112. o.

^[9] Veteranyi: id. mű, 149. o.

^[10] Uo.