

Szirmai Éva: Ahogy azt az amerikaiak elképzelik... Szervezeti kultúra és kulturális sztereotípiák



Megfontolásra érdemes előzmények

1931-ben Borisz Pilnyak, orosz író lehetőséget kapott^[1], hogy Amerikába utazzon. Útinaplója, az *OKÉ (О'КЭЙ – Американский роман)* a szovjet polgár találkozásáról szól az amerikai valósággal, amelynek során (hivatalosan elvárt/megkövetelt?) öntudattal értékeli az Egyesült Államok nagy mítoszait: a demokráciát, az individualizmust, az alkotó szellemet, az amerikai identitást. Különösen izgalmas az az érzékelési mód és identifikációs folyamat, amelyen keresztül Pilnyak a maga „szovjet” önazonosságát igyekszik megfogalmazni. Ebben az időben – mint a szovjet irodalom és művészet oly sok alkotója – ő maga is szembesül azzal, hogy az 1917 és 1922 közötti időszakot jellemző kulturális sokszínűséget egyre inkább felváltja a szocialista realizmus, a „társadalmi megrendelés”, a kollektív alkotás sematizmusa. Pilnyak mintegy feledtetni igyekezve korábbi, szuverén alkotói szerepét, „nyilvános önkritikát, bűnbánatot tanúsított és – hibáit megvallva s olykor ügyesen alakítva a lelkesült szovjet állampolgár szerepét – néha 'előírászerű' műveket is közzétett. Úgy vélte, hogy az ország vezetői méltányolni fogják eme lépéseit.” (Sentalinszkij 2000: 192) Nemzetközi elismertsége és tekintélye miatt nem lett volna szerencsés döntés megakadályozni, hogy 1931-ben „írói minőségben”(12^[2]) elutazzon az Egyesült Államokba. Talán nem túlzás azt állítani, hogy az *OKÉ* című útiregény egyike azoknak az „előírászerű” műveknek, amelyekkel a hatalom jóindulatát igyekezett visszaszerezni^[3].

Hollywoodba „mint bolsevikot” (135) hívták meg, hogy „szovjetizáljon” egy „szovjetbarát” filmet. Az „amerikai-hollywoodi recept” alapján készült forgatókönyvet az író „tökéletes marhaságnak” minősíti, és mivel a történeti hűség (értsd: a szovjet aktuálpolitika hivatalos történetfelfogása) összeegyeztethetetlennek tűnik Hollywood – nemzeti öntudattal átítatott románc^[4] – filmsablonjával, Pilnyak visszautasítja a megbízást. A hollywoodi „alkotói” módszerek (iparosított termelés) azonban sajátos írói ars poetica megfogalmazásra is ragadtatják a szerzőt: „a művészet csak akkor eleven, ha új formákat, új eszméket, új élményeket nyújt, ha felráz, nem pedig elaltat – mivel a művészet csak akkor művészet, ha forradalmi, és a művészet csak akkor művészet, ha meggyőződés fűti” (134–135).

Mindaz, ami Pilnyak számára sajátos kettősségként jelenik meg, a 20. század második harmadától, a hollywoodi kommersz mozi fokozott térhódításának időszakától, a kultúraelmélet számára is központi kérdés. Az autonóm (vagy magas) kultúra és a tömegkultúra egymás mellett élése felveti a globális tömegkultúra értelmezési kereteinek és lehetőségeinek kérdését, ezzel együtt az interkulturális kommunikáció konfliktusos voltát. Még a 21. század elején is voltak olyan elméletek, amelyek a globális tömegkultúrát a mi *lingua francá*nként (Caroll 1998), közös nyelvünként tételezték, amelynek használata egyfajta kultúrafelettséget eredményez, értelmezésében nincsenek releváns különbségek sehol a világon. A mcdonaldizáció (Ritzer 1997) és a disneyzáció (Bryman 1999 és 2004) (vagy disneyfikálódás) fogalmai egyfajta kiegyenlítő folyamatra utalnak, amelyek a globalizáció és az amerikanizáció közé tesznek egyenlőségjelet. Ritzer a mcdonaldizáció jelenségében a Max Weber által definiált bürokratizálódást és racionalizálási törekvéseket, illetve a szalagtermelésre épülő új rendszert látja megjelenni, és a társadalmi folyamatokra gyakorolt hatásán túl a kultúrában is érzékelhetőnek gondolja ezt. Ugyanakkor azonban éles kritikát fogalmaznak meg Ritzer elméletével szemben azok, akik a lokális kulturális hagyományt tekintik a mcdonaldizáció elleni védekezés lehetséges eszközének (Kellner 1999; Münch 1999; Smart 1999). Maga Ritzer is sok tekintetben finomította elméletét, amennyiben elismeri a hibrid kultúrák létét és szerepét a tömegkultúra piacán (Ritzer – Dean 2015: 215). A kultúrafelettség, a globális és lokális kultúra egymáshoz való viszonya olyan kultúraelméleti és értelmezési kérdéseket vet fel, amelyek megközelítéséhez termékeny talajnak bizonyulhatnak a mcdonaldizálódás és disneyzálódás kapcsán megfogalmazódó dilemmák és megközelítésmódok.^[5]

Mint ahogy a McDonald's és a Disney azonnal fogyasztható, választási kényszereket nem támasztó és erőfeszítések nélkül magunkévá tehető termékeket kínál, a 20. század tömegkultúrája ugyanilyen típusú üzeneteket állít elő. A mai tömegkultúra egyértelműen a fogyasztói társadalmak kiépülésének és a globális terjedés eszközrendszerének köszönheti létét. G. Friedmann definíciója szerint „a tömegkommunikáció segítségével, az ipari civilizáció keretében a szó legtágabb értelmében vett közönség rendelkezésére bocsátott kulturális fogyasztási javak összessége”^[6] (idézi Kłosowska 1971: 81). Noël Carroll még egyértelműbben határozza meg azt a feltételrendszert, amelyben a tömegkultúra (nála: *mass art*, ill. 2013-as kötetében *pop culture*) értelmezhető. Ahhoz, hogy bármely műalkotás tömegkulturálisnak legyen nevezhető, három feltételnek kell teljesülnie: 1) sokszorosított; 2) előállítása és terjesztése tömeges; 3) strukturális vonásaiban (mint pl. narratív formái, szimbolizmusa, kiszámított hatása vagy akár a tartalma szintjén) a képzetlen vagy relatíve képzetlen nagyközönség számára a lehető legkisebb erőfeszítéssel való befogadásra törekszik (Carroll 1998: 196).

De vajon képes-e a tömegkultúra valóban közös nyelvként, közös kulturális tapasztalatként funkcionálni? A globális tömegkommunikáció, a plaza- és multiplex-kultúra, a multinacionális magazin- és könyvkiadó vállalatok, napjainkban pedig a hálózatosság kultúrája alapján kézenfekvőnek látszik az igen válasz a kérdésre. Az informatikai rendszerek, a kommersz filmek és a *mass cult* olyan műfajai, mint a lektűr, a szappanopera, a popzene feltételez egyrészt egy alapszintű angol nyelvtudást, de ennél is fontosabb, hogy azt a képességet, amely alkalmassá tesz a vizuális információk dekódolására.

Nemzetek és kultúrák

Jurij Lotman kultúraelméletének fontos eleme az, ami a szemioszféra fogalmával írható körül. Lotman gyakran idézett definíciója szerint a kultúra „valamennyi nem örökletes információ, az

információ szervezési és megőrzési módjainak összessége” (Lotman 1973: 272). A kultúra és kommunikáció bár elválaszthatatlanok egymástól – mondja Lotman –, mégsem alkalmazható rájuk automatikusan a jakobsoni kommunikációs modell, amely feladó és vevő közötti közvetett vagy közvetlen módon, valamely fizikai csatornán keresztül megvalósuló információcserére épül. Ahhoz ugyanis, hogy működni tudjon, „be kell ágyazódnia a szemioszféra közegébe. A kommunikáció minden résztvevőjének rendelkeznie kell már valamilyen előzetes tapasztalattal, szemiotikai készségekkel. (...) Bármely különálló nyelv valamiféle szemiotikai térbe van ágyazódva, s csakis azért tud funkcionálni, mert kölcsönhatásban áll ezzel a szemiotikai térrel” (Lotman 2002: 89–91). Lotmanhoz hasonlóan Edward Hall is arra a következtetésre jut a nyugati és távol-keleti (Japán) kultúrák értelmezési lehetőségeit kutatva, hogy „a felületes szemlélő nem lát, nem hall különbséget e csoportok között, de a felszín alatt számos, ki nem mondott, meg sem fogalmazott különbség rejlik: az idő, a tér, az anyagok és emberi kapcsolatok strukturálódása tekintetében. Pontosan ezek az – életünknek értelmet adó tényezők okozzák, hogy a különböző kultúrkörökhöz tartozó emberek interakcióiban a jó szándék ellenére is eltorzulhatnak a jelentések (Hall 1987: 21). Hall „magas kontextualitásúként^[7]” határozza meg azokat a kultúrákat, amelyek értelmezéséhez mély kulturális tapasztalattal kell rendelkezni, a felszíni jelenségek nem adnak teljes jelentést. Olyan ez, mondja Hall, mintha turistaként mozognánk egy számunkra új közegben, a bejáratott útvonalakon, de a város néma marad számunkra. Hofstede hagyma-modellje a szervezeti kultúra felszíni és mély rétegeit írja le a csak az adott kultúra tagjai számára értelmezhető, de bárki által megfigyelhető szimbólumoktól, a hősökön és rítusokon keresztül az értékekig. Az értékek egészen kisgyermek kortól, a szocializáció folyamán épülnek be, míg a másik három „réteg” – a gyakorlatok – egy tudatosabb tanulási folyamat eredményeként (Hofstede –Hofstede 2005: 39–41).

Ezek az értelmezések felmerülnek természetesen a szervezeti kultúra kapcsán is. A GLOBE (Global Leadership and Organizational Behavior Effectiveness) Hofstede kulturális dimenziói nyomán olyan kultúráváltozókat határoz meg, amelyek „együttesen képesek a kultúrák közötti érdemi különbségtételre” (Bakacsi 2012: 14). A GLOBE dimenziói – bizonytalanságkerülés, hatalmi távolság, kollektizmus, nemi egyenlőség, rámenősség, jövőorientáció, teljesítmény orientáció, humánorientáció, individualizmus/kollektizmus (Heidrich 2001: 90–91) – Bakacsi szerint nem függetlenek egymástól, visszavezethetők néhány gyökérváltozóra, illetve „egy faktoranalízis segítségével néhány fő faktorba rendezhetők” (Bakacsi 2012: 12). A Bakacsi által meghatározott fő faktorok (fejlesztésorientáltság – status quo orientáltság; versengés – kooperáció; tekintélyelvű – független kultúra) hasznos kiindulási pontot jelenthetnek további elemzéseinkhez.

A fent említett (szervezeti) kultúraelméletek a nemzetnél nagyobb kulturális egységekben gondolkodnak, a törésvonalakat a felsorolt dimenziók mentén határozzák meg, de óhatatlanul tudomást kell venniük azokról a rendszerelemekről, amelyek a közös hagyományban, értékekben, normarendszerben, modellértékű viselkedésmintákban, „és ezen alapuló közös jelentés- és valóságinterpretációkban” (Bakacsi 2012: 13) ragadhatók meg^[8]. A 19. századtól különleges jelentőségre szert tett, a 20. században időnként rosszemlékű hagyományt teremtő nemzetkarakterológia hasonló elveket követ, tehát megkeresi azokat az elemeket, amelyek mentén megkülönböztethetőnek látja (véli látni) az egyes nemzeteket. Rónay Jácint, a hazai nemzetkarakterológiai tanulmányok úttörője 1847-ben megjelent kötetében a nyelv, az éghajlat, a „tápszer” (élelmiszer) által látja meghatározhatónak a szokásrendet és jellemet. „A millyen a nemzet jelleme, olyanok szokásai, törvényei, álladalma, s a millyen ez, olyan jövője. Az emberek hamar átlátták, miként minden egyesnek kell valamit jogaiból és szabadságából engedni, hogy az egésznek jogai, és szabadsága biztosítva legyen. Minden attól függ, mennyit engedének a nemzetek jogaikból, s kinek engedék azt” (Rónay 1847: 27). Az oroszokról a következőket írja: „....

népeinél túlnyomó a sajátyszerű szláv jellem (...). Az orosz ritka kivétellel, magas termetű, erős, munkabíró testalkatu; érző létszerei közt legkifejlettebb a látás és hallás; (...) Homloka rövid, szemei aprók, orra pisze, ajkai, szája keskeny; arcvonalaiban a szelid engedékenységek és dacnak, az őszinte nyíltságnak és sunnyogó fondorlatnak különös vegyítékét látni nem éppen ritka tünet. Taghordása és járása mindig jellemző, az urnak egyenes tartásából, bátor, feszes lépteiből, s a szolgának görbedt állásából, sunnyogó félénk kullogásából sehol sem olvashatni az uralgó szenvedélyt, a szű ügyesen leplezett titkait olly világosan, mint itt” (uo. 149–153). Ha nem is először jelenik itt meg, de legalábbis jellegzetes, hogy a 19. századi orosz-kép szinte minden elemét tartalmazza ez a rövidke jellemzés: a drabális testalkat (gondoljunk itt az ábrázolásokban hagyományosan megjelenő orosz medvére), a „szláv lélek”, az érzelmesség egyaránt ismerős lehet az orosz irodalomból^[9] és az orosz társadalomról alkotott 20. századi sztereotípiákból. Az általánosítás „a társadalomról és az emberről való gondolkodás és tapasztalatgyűjtés ’természetesen adódó’ fázisa, hogy a rendszert kereső és kínáló tudomány ambíciójával népek, nemzetek jellemzőit igyekeztek leírni és magyarázni” (Hunyady 2001: 8).

Amerikai oroszok

Mint ahogy Borisz Pilnyak példáján már láttuk, a sorozatgyártásra, tömegkulturális termékek létrehozására szakosodott amerikai filmiparban az egyértelmű üzenet létrehozására, a (kis)polgári igények kielégítésére szakosodott „alkotók” előszeretettel használják fel azokat a sztereotípiákat, amelyek egyrészt a 19. századi hagyományokból táplálkoznak, másrészt az 1917 utáni, a kora 80-as évekig tartó történelmi időszak propagandisztikus közhelyein alapulnak. Azt gondolhatnánk, hogy az USA és a Szovjetunió viszonyának folyamatos változása a „bolsevikbarát” időszaktól a II. világháború szövetségesi mítoszain keresztül a hidegháborúig és a felbomló, identitásválságban szenvedő, nagyhatalmi jellegét folyamatosan elveszítő Szovjetunióig tükröződik az amerikai filmekben is. A tapasztalat azonban azt mutatja, hogy két jellegzetes hőstípus jelenik meg meglehetősen következetességgel: a hatalmas szláv lélekkel rendelkező, érzelmes, sőt érzelgős (a turgenyevi Hamlet), illetve a fanatikus, a kollektív érdeknek, a szovjet eszmének mindent alárendelő bolsevik. Hirsch Tibor elképzei azt a szovjet filmet, amely képes megteremteni a Szovjetunió külföldön is eladható mítoszáat. Ha a felkért alkotó egyébként tehetséges manipulátor, sok-sok *Zsivago doktort* rendel. „Mozgalmas történelmi melodramákat, melyekben vörösek és fehérek gyilkolják egymást, a fogolytáborok lakói vízierőművet emelnek, az ártatlanul elítéltek megfagynak és éhen-halnak, de közben büszkék hazájuk teljesítményére, és a jól végzett kényszermunkára. A rendezőnek ügyelnie kellett volna rá, hogy mítosz-célú filmjeiben úgy keveredjenek a brosúraszövegek és a nagy orosz lélek Dosztojevszkijt idéző gondolatkitörései, hogy a nyugati világ legszórakozottabb mozinézője is beleborzongjon a vasfüggöny mögötti egzotikum érintésébe” (Hirsch 1990). Ugyanennek a törekvésnek esnek áldozatául a klasszikusok műveiből készült adaptációk, a happy end kötelező – bár Anna Karenina történetének végét „nem lehet szerencsésre módosítani, de a *Feltámadás* végét már kissé el lehetett kenni, oly módon, hogy legalábbis reményt nyújthasson a közönségnek” (Magyar 1974: 187).

A vizsgált filmek^[10] mindegyikére jellemző, hogy a sztereotip gondolkodás- és ábrázolásmód felülírja a kulturális tényeket, a globális tömegkultúra befogadóját turistaként vezetgeti egy olyan világban, amely éppen egyediségét, sokszínűségét, jelentéssel telítettségét veszíti el ennek következtében. Ha már turista: a *Vörös zsaru* kezdő képsorai mindent megmutatnak, ami a Brezsnyev-éra utolsó éveiben hozzáférhető volt a nyugati utazók számára. Mintha Moszkvai

képeslapokat látnánk, a Vörös térrel, a Kremllel, a Vaszilij Blazsennij székesegyház hagymakupoláival, Vera Muhina szoborkompozíciójával. Ha nem tudnánk, hogy a film első néhány percét valóban Moszkvában forgatták, komputeranimációra gyanakodhatnánk. De a következő jelenetek (Druzsba kávézó) már egy másik Kelet-Európát mutatnak, Budapestet, grúzokat játszó magyar színészekkel és statisztákkal. A Budai Vár átveszi a Kreml szerepét – persze, csak vizuálisan. A katonai temetésen mozgalmi dalt énekelnek („A rablánc a lábon nehéz volt...”), a *Vadászatban* pedig a szovjet himnusz – amelynek pedig ebben az időben nincs kodifikált szövege. Ivan Danko a neve alapján sokkal inkább ukrán, Ramius kapitány pedig észti, de habitusában mindkettő hozza az orosz medve robosztusságát. A kelet-európaiság mint közös kulturális tapasztalat az amerikai nézőnek természetesen nem mond semmit, alapélménye a felcserélhetőség, az ideológiai blokkokban gondolkodás, a sztereotip kiegyenlítés. Shaw szerint Schwarzenegger tökéletesen alkalmas a szeszélyes, de megbízható és végsősoron szerethető Ivan Danko szerepére, de ebben benne van a kelet-európaisága is (Shaw 2007: 288).

Az *Atomcsapdában* a két főhős, Vosztrikov és Polenyin tökéletesen megtestesítik azt a két archetípust, amelyet fentebb említettem, előbbi a film kezdetén tökéletes parancsnok és parancsvégrehajtó, számára kizárólag a közösségi érdek létezik. Polenyin az ellenpontja, az empátikus, érzelmei által vezérelt, az emberi kapcsolatokat a parancs fölé helyező figura. Krízishelyzetben kifejezetten antimilitáris: „Ne adjon parancsot, kérjen!” – tanácsolja Vosztrikovnak. Egyáltalán nem véletlen, hogy „valóságidegennek találták a hidegháború idején balesetet szenvedett szovjet atomtengeralattjáróról szóló *K-19: The Widowmaker* című film számos jelenetét a katasztrófa túlélői. Az amerikai alkotás oroszországi bemutatója után a K-19 egykori legénységéből életben maradt kormányos azt mondta, a filmnek kevés köze van a tényekhez. Valentyin Sabanov szerint mindössze két olyan esemény szerepel a moziban, ami az életben is megtörtént: a tengeralattjáró vízrebocsátásakor valóban nem tört össze az avatásra használt pezsgőszüveg, és tényleg történt nukleáris katasztrófa a hajón. A veterán tengerész szerint a film többi része Uncle Sam meséje”^[11]. A dezertálni készülő Ramius kapitányra az amerikai válságstáb minden olyan attribútumot ráír, ami a szovjet katonaképzeteket megalapozza. „Az oroszok budira sem mennek anélkül, hogy tervet készítenének...” – mondja Ryan, miközben ő tökéletes antikatona, mint ahogy Schwarzenegger oldalán „a farmeros, loboncos Belushi is a lazaság, vagányság amerikai mintapéldája akar lenni” (Kárpáti é. n.) Az amerikai tömegfilmben tehát az orosz medve ábrázolása vagy a fanatikus bolsevikre épül, aki a nyers erő, a bürokratikus elkötelezettség alapján az irányító, eredményorientált vezetőt testesíti meg, vagy éppen ellenkezőleg, az érzelmes „szláv lélekre” építő, támogató, részt vevő irányítót, és velük szemben, mintegy ellenpontként, menetrendszerűen feltűnik a parancssal nyíltan szembeszegülő, laza amerikai. Az amerikai hősök magányos farkasok, véletlenszerűen csapódnak egymás mellé, laza közösségekbe tömöríti őket a közös cél, hogy aztán azt elérve újra magányosan lovagoljanak el lemenő nap felé. A *hét mesterlövész*^[12] vagy *A piszkos tizenkettő* ugyanolyan sztereotip képet ad az amerikai hősről, ugyanazt a sablont követi, de itt legalább a kulturális utalások (többnyire) a helyükön vannak.

Mint láttuk, azok a sztereotípiák, amelyeket a hollywoodi filmgyárak termékei következetesen alkalmaznak, igen mélyen gyökereznek egy, az átlag amerikai néző számára szinte teljesen ismeretlen kultúrában. A globális tömegkultúra mindent elkövet, hogy a leegyszerűsített, egyértelműsített jelentés minden fogyasztója számára elérhető és egyszerűen befogadható legyen. Hogy mindeközben elveszíti az aktív felfedezés, a más kultúrák megismerésének lehetőségét, elhanyagolható veszteségnek tűnik számára, hiszen a profit kárpótolja, a néző pedig azt kapja, amiért beül a moziba: egy stabil és átlátható struktúrában, megszokott formanyelvi eszközökkel

megjelenített általánosan elfogadott értékrendet. Biztonságot és kiszámíthatóságot. Pattogatott kukoricát és kólát.

Felhasznált irodalom:

- Bakacsi Gyula (2012): A GLOBE-kutatás kultúraváltozóinak vizsgálata faktoranalízis segítségével; *Vezetéstudomány* 4. 12–22.
- Bryman, Alan (1999): The Disneyization of Society; *The Sociological Review*, 47. 25–47. Wiley Online Library: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-954X.00161/pdf>
- Bryman, Alan (2004): *The Disneyization of Society*; Sage Publishers, London – Thousand Oaks – New Delhi.
- Carroll, Noël (1998): *A Philosophy of Mass Art*; Clarendon Press, Oxford
- Hall, Edward T. (1987): *Rejtett dimenziók*; Gondolat Kiadó.
- Heidrich Balázs (2001): *Szervezeti kultúra és interkulturális menedzsment*; Human Telex Consulting, Budapest.
- Hirsch Tibor (1990): Kedvenc ellenségünk – USA vs SzU; *Filmvilág*, 12. sz. 4–9. http://filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=4753
- Hofstede, Gert – Hofstede, Jan (2008): *Kultúrák és szervezetek – Az elme szoftvere*; McGraw-Hill 2005 – VHE Kft, Pécs.
- Hunyady György (2001): *A nemzeti karakter talányos pszichológiája*; in uő (szerk.): *Nemzetkarakterológiák*; Osiris Kiadó Budapest. (7–50)
- Kárpáti György (é. n.): Az amerikai filmek Kelet-Európa képe; *Filmkultúra – a Magyar nemzeti Digitális Archívum és a Filmintézet online magazinja*; http://www.filmkultura.hu/archiv/planok/cikk_reszletek.php?cikk_azon=142
- Kellner, Douglas 1999: *Theorizing/Resisting McDonaldization: A Multiperspectivist Approach*; In: Smart, Barry (szerk.) 1999: *Resisting McDonaldization*; London, Sage Publications Ltd. 186–206.
- Kłoskowska, Antonina 1971: *Tömegkultúra (Kritika és védelem)*; Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest
- Lotman, Jurij (1973): *Szöveg – modell – típus*; Gondolat Kiadó Budapest.
- Lotman, Jurij (2002): *Kultúra és intellektus – Válogatott tanulmányok a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*; Szerk: Szitár Katalin, Argumentum Kiadó, Budapest.
- Magyar Bálint (1974). *Az amerikai film*; Gondolat, Bp.
- Münch, Richard 1999: *McDonalized Culture: The End of Communication?*; In: Smart, Barry (szerk.) 1999: *Resisting McDonaldization*; London, Sage Publications Ltd. 135–147.
- Ritzer, George – Dean, Paul 2015: *Globalization – a Basic text*; Wiley-Blackwell Ltd.
- Ritzer, George 1997: A társadalom mecdonaldizációja; *Replika*, 27. szeptember, 103–116.
- Rónay Jácint (1847): *Jellemisme vagy az angol, francia, magyar, német, olasz, orosz, spanyol nemzet, nő, férfi és életkorok jellemzése lélektani szempontból*; Győr.
- Sentalinszkij, Vitalij (2000): *A feltámadott szó – A KGB irodalmi archívuma*; Nagyvilág Könyvkiadó
- Shaw, Tony (2007): *Hollywood's Cold War*; Edinburgh University Press.
- Smart, Barry (szerk.) 1999: *Resisting McDonaldization*; London, Sage Publications Ltd.
- Szirmai Éva (2011): *Zászlóra tűzött identitás – nemzeti jelképek és identitáskonstrukciók*; in Szirmai Éva, Újvári Edit (szerk.) (2011): *Az identitás szemiotikája*, SZTE JGYPK felnőttképzési Intézete, Szeged. 189–200. pp.

- Szirmai Éva (2017): *Érthető-e az egyértelmű? A multikulturális tömegkultúra jelei*; in Balázs Géza – Minya Károly (szerk.): *Multikulturalitás. Kultúraköziség a tudományban, művészetekben, médiában, mindennapokban*. Magyar Szemiotikai Társaság, Budapest. 205-217.

[1] Borisz Pilnyak (1894–1937) orosz író, *Meztelen év* (*Голый год*) című regényét az ornamentális próza csúcsteljesítményének tekintik. Forradalom-képét és közéleti tevékenységét nem nézte jó szemmel a sztálini kultúrpolitika, így amerikai utazását (Hollywoodba hívták egy szovjet tárgyú film szakértőjének) valóban lehetőségként kell értelmeznünk. 1937-ben államellenes szervezkedés vádjával halálra ítélik, 1938-ban az ítéletet végre is hajtják.

[2] A továbbiakban az *OKÉ* című regényből a Pilnyak, Borisz 1983: *OKÉ; Magvető, Bp.* című kiadás oldalszámaira való hivatkozással idézek.

[3] Lásd erről részletesebben: Szirmai 2011

[4] „Morgan a Szovjetunióba utazik dolgozni abból a célból, hogy 'tanulmányozza a tervgazdálkodás nagyszerű elveit és a későbbiekben alkalmazza tapasztalatait hazájában'. Tányát kiutasítják Amerikából – az ottani szóhasználat: deportálják –, mert kommunista és sztrájkot vezetett Amerikában. Tánya és a burzsoá Morgan osztályellenségek, de 'tekintetük találkozik, és anélkül, hogy sejtenék, beleszeretnek egymásba'. Elhajóznak a Szabadság-szobor mellett. Tánya az alsó fedélzetről átkokat szór az amerikai szabadságra. Morgan a felső fedélzeten az amerikai himnuszt fütyörészi.” (137.) Szovjetunióbeli kalandjaik, menekülésük során – természetesen – beteljesül a szerelmük és visszatérnek Amerikába. „Amikor hajójuk elhalad a Szabadság-szobor mellett, az elbűvölő Tánya boldogan kitárja felé a karját, Morgan pedig az amerikai himnuszt énekli. (Ugyanarról a Szabadság-szoborról van szó, amelynek szoknyája alatt hosszú évekig börtön volt.) Ezen a helyen Morgan – amerikai fogalmak szerint abszolút magától értetődően – elnyeri Tánya kezét és szívét az összes tartozékokkal, nem hiányzik más, csak a nemzeti lobogó!” (139.)

[5] Lásd erről részletesebben: Szirmai 2017

[6] Friedmann, G. 1962: *Enseignement et cultura de masse. L. Communications*, Centre d'Etudes de Communications de masse de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, 3. old.

[7] A high-context communication or message is one in which most of the information is either in the physical context or internalized in the person, while very little is in the coded, explicit, transmitted part of the message. A low-context communication is just the opposite; i.e. the mass of information is vested in the explicit code.” (HALL 1976: 91)

[8] A globalizációban éppen ennek a kulturális hagyománynak a veszélyeztetését, eltűnésének folyamatát látják, bár Moran és Harris szinergia elmélete szerint „képesek vagyunk saját kulturális örökségünket hátrahagyva valami jobbat létrehozni hozzájárulásunk és az együttműködés által. A kulturális szinergia az azonosságokra épít és összeolvasztja a különbözőségeket. A kulturális szinergia az azonosságokra épít és összeolvasztja a különbözőségeket, amely így hatékonyabb szervezetekben és akciókban nyilvánul meg. Az emberek különbözősége nagyon jól használható probléma megoldási tevékenységre építő akcióknál” (idézi Heidrich 2001: 120)

[9] Gondolhatunk itt pl. Turgenyev 1860-ban megjelent írására, amelyben az orosz (irodalmi) hős két archetípusát különbözteti meg, a Hamleteket és Don Quijotékat.

[10] *Zsivago doktor* (*Doctor Zhivago* – 1965, amerikai-brit filmdráma, R: David Lean, zene: Maurice Jarre, főszereplők: Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Tom Courtenay, Rod Steiger); *Vörös zsaru* (*Red Heat* – 1988. R: Walter Hill, főszereplők: Arnold Schwarzenegger, James Belushi, Ed O’Ross); *Vadászat a Vörös Októberre* (*The Hunt for the Red October* – 1990, Rendezte: John McTiernan, főszereplők: Sean Connery, Alec Baldwin, Scott Glenn, Sam Neill, James Earl Jones); *Rendőrakadémia 7. – Moszkvai küldetés* (*Police Academy 7: Mission to Moscow* – 1994, R.: Alen Metter, Főszereplők: George Gaynes, David Graf, Leslie Easterbrook, Michael Winslow, G. W. Bailey); *Atomcsapda* (*K-19: The Widowmaker* – 2002, R: Katryn Bigelow, főszereplők: Harrison Ford, Liam Neeson);

[11] <http://www.origo.hu/filmklub/20021007szovjet.html>

[12] John Sturges 1960-as filmje bevallottan Kurosza 1954-es *A hét szamurájának* adaptációja. Külön elemzést érdemelne a két kultúra formanyelvi eszköztárának felhasználása.