



A FILM BY ALISA KOVALENKO

HOME GAMES

EAST ROADS FILMS and STUDIO GARMATA FILM
and DOCEDU FOUNDATION present a film by ALISA KOVALENKO.
Edited by OLHA ZHURBA. Filmed by ALISA KOVALENKO
and STEFAN SERGIY STETSSENKO. Original music by LADYLIKE LILY.
Co-produced by STEPHANE SIOHAN and MAXYM VASYANOVYCH.
In association with THE UKRAINIAN STATE FILM AGENCY
and THE IDFA BERTHA FUND and THE GUARDIAN
and CURRENT TIME TV and the TELEWIZJA POLSKA.
Distributed by ALEKSANDAR GOVEDARICA for SYNDICADO.
www.east-roads.com

Sztupkai Marcell

Mérkőzés a partvonalon

Trauma és megküzdési folyamat a Home Games-ben

(Alisa Kovalenko: *Home Games*, 2017)

Az ukrán dokumentumfilm-rendező – Alisa Kovalenko – *Home Games* című filmje lepusztult és szegény életkörülmények között kibontakozó tündérmese. A film nyitóképében feltárul egy hatalmas paneltömb, sötétben világító ablakainak százai közül pillanthatunk be az egyikbe, ahol egy esti lefekvés előtti játék zajlik. Regina és Renat idősebb testvérükkel, Alinával birkóznak, aki hirtelen a nadrágszój „belengetésével” próbálja a játék befejezésére és alvásra bírni testvéreit. Az ezt követő esti mese egy ismeretlen, szegény, de álmodozó lányról szól, aki a születésnapjára váratlanul arany futballcipőket kap. Ezzel ő lesz a leggyorsabb és legügyesebb játékos, míg egy meccs során el nem veszíti az egyiket. Közben az esti jelenet képsorait hátrahagyva, de a mese narrációját hallgatva, Alinát látjuk, amint a saját, szakadt futballcipőit tisztítja és javítja, hogy aztán elszántan és profin dekázni kezdjen a hatalmas lakótömbök körében. Egy szenvedélyes és tehetséges futballjátékost látunk, akinek komoly esélye van arra, hogy bekerüljön az ukrán női nemzeti válogatottba, de mivel egyik pillanatról a másikra elveszíti az édesanyját, kisebb testvéreiről neki kell gondoskodnia – az időigényes felkészítő edzések helyett. Alina életében hirtelen a kemény hétköznapi valóság veszi át az irányítást, és a siker felé mutató álmok a háttérbe kerülnek. Kovalenko dokumentumfilmje így egyszerre szól álmokkarrierről, vágyakról, anyaságról – és mindezek hiányáról.



A 20 éves kamaszlány a futballpályán meglepő tehetséggel és koncentrációval játszik és az edzések alkalmával – a kemény munka mellett – a társai körében láthatjuk igazán felszabadultnak, míg az otthoni nehezebb életkörülmények között a két kisebb testvér mellett anyaként kell helytállnia. A családi élet-tér korlátoltsága, szűkössége és a pálya hatalmas méretei, szabadsága erős kontrasztot alkotnak. A következőkben e két ellentétes élettér és élethelyzet komplex vizsgálatára teszek kísérletet, különös tekintettel az Alina életében bekövetkezett traumák és hiányok összefüggésében. A film egyszerre képes megmutatni azt, ahogyan az édesanya hirtelen elvesztésével párhuzamosan a karrier és az álmok is veszélybe kerülnek, a család melletti elköteleződés azonban nem lemondásként, hanem feldolgozási módszerként mutatkozik meg, mivel Alinát a küzdés újra közelebb viszi a focihoz. E folyamat bemutatásában Cathy Caruth és Richard Crownshaw által meghatározott traumafogalmakra és azok köré épülő gondolatokra támaszkodom, külön figyelmet szentelve a traumatikus esemény komplex struktúrájára és annak később visszatérő hatásaira, tapasztalataira és feldolgozási módszereire.¹ A film során a szereplőket követve lehetünk tanúi a szülő elvesztése által kiváltott traumának és az azt követő hosszú időszaknak, amely speciális helyzetbe hozza az alkotót és a befogadót, hiszen az egész folyamat mediatizált felületet kap. A dolgozat másik részében igyekszem kitérni a dokumentumfilmforma és az elbeszélés kapcsolatára – itt Bill Nichols *A dokumentumfilm típusai* című tanulmánya alapján a megfigyelő és résztvevő dokumentumfilm-típusok ötvöződése mellett érvelek, hogy végül mindezt a klasszikus elbeszélői forma és a mesei motívumok relációjában helyezzem el.

Veszteség és trauma

A traumaelméletek művelői a poszttraumás stressz szindróma betegségként való elismerését és szakszerű leírását követően építették fel és alakították ki elméleti rendszerüket, amelyekben a tünetek és a megküzdési lehetőségek vizsgálata fontos szempontokként szerepelnek. Lényeges jegyek, hogy az elszenvedők válaszreakciói késleltetett módon jelentkeznek, és a konkrét esemény álmokban, zibbasztó víziókban jelentkezik, amely a traumatikus élmény újraélését váltják ki. Caruth szerint a traumát a tapasztalat rendszerében kell értelmezni, különös tekintettel arra, hogy a trauma eleinte csak részlegesen tud integrálódni és a későbbiekben, a folyamatos ismétlődések révén továbbra is elevenen él az elszenvedőben.²

A *Home Games* esetében érvényesül ez a komplex tapasztalati rendszer, hiszen a film nem csupán a trauma utóhatásaival, hanem az anya elvesztésének

¹ Caruth, Cathy: *Trauma and Experience*. In: Caruth, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1996. p. 4.

² *ibid.* p. 4.

pillanatával is szembesíti a befogadót. Az első jelenet után feliratok igazítanak el a család életét illetően, így tudjuk meg, hogy az édesanya börtönbe kerülésével Alina már korán egyedül maradt. Az anya később, a börtönből szabadulva, idősebb lányára bízta az időközben született testvéreit és elhagyta őket. A főhős életében két alkalommal is hangsúlyos módon válik elérhetetlenné a szülő; mindez a film diegézisének szempontjából csupán információértékkel bír, azonban a trauma megértéséhez és Alina későbbi megküzdési folyamatára nézve hangsúlyosnak gondolom.

Az anyával való megelőző kapcsolat az expozíciós részben három jelenetben is tematizálódik, de csupán elbeszéléseken és fotókon keresztül „találkozhatunk” vele. Alina rövid, feszes interjúhelyzetben mesél arról, hogy a futballt fiatalon kezdte, és hogy egy mérkőzés alkalmával épp anyja segítő szándéka buktatta le, amikor egy fiúcsapatban játszott. Hosszú csendekkel megszakítva beszél a konkrét és erős emlékképeiről, amelyek között rendőri letartóztatások, börtönlátogatások szerepelnek. A foszlányosnak tűnő élmények komor elbeszélése és intonációja mély gyerekkori lelki sérüléseket sejtet. A rendőri- és börtönőrizet, a tudatosan magára hagyott család önmagukban traumaélményekként jelennek meg, és Kovalenko érzékenyen, diszkrétan kezeli az információkat, így filmje további részében – a halálesetet követően – nem kerül szóba újra az anya és a vele való kapcsolat. Később előkerülnek Alina gyerekkori fotói, amelyek ideális anya-lánya szeretetkapcsolatot tükröznek; a szekvenciát a nagymamával készített rövid interjú zárja, aki könnyes szemmel mesél a nehéz, börtönös időszakról. Világossá válik számunkra, hogy Alina gondoskodó szeretetének kulcsa éppen az, hogy saját fájdalmas élményei miatt sokkal szebb gyerekkort szeretne testvéreinek. Richard Crownshaw kiemeli, hogy a trauma ereje a tanúságtételben és kimondásban rejlik, amelyek részben az események újraélésével fenyegetnek, de a feldolgozást is segíthetik.³ A legelső esetben az anya hiányának traumája tehát a kimondás, vagy a megmutatás során válik elérhetővé: a csöndek és a nehezen elmondott szavak, emlékek, vagy éppen a nagymama könnyes szeme és zaklatottsága jelzi, hogy a szülő elvesztése komoly sebként, elevenen és nem feldolgozott formában él tovább a történet szereplőiben.

Alina a futballmérkőzés közben kapja az első sokkoló hírt édesanyja válságos állapotáról. Értetlenül hallgatja a tényeket, komor arccal igyekszik továbbadni az információt, majd később már könnyeivel küszködve vigasztalja öccsét. Az ezt követő rövid kórházi jelenet utána a családtagoknak otthon kell a halál tényével szembesülniük. A filmbefogadókat is kényelmetlenül érintő jelenetben különböző reakciókban jelenik meg a veszteség. A nagymama sokkos állapotban levegőért kapkod, Alina könnyeivel küszködve próbálja nyugtatni, de még Roman, a volt férj is sír. Csupán a két kisebb gyerek érti nehezen a szituáció súlyát és traumatikus jellegét. A temetést követő jelenetben

³ Crownshaw, Richard: *Trauma Studies*. In: Malpas, Simon, Wake, Paul (eds.): *The Routledge Companion to Critical Theory*. New York: Routledge, 2006. p. 170.

visszatérünk a lakásba, ahol a gyerekek játékában a mentő az édesanyjukat kórházba viszi, ahol gyógyítani próbálják, és azt kívánják, bárcsak életben maradhatna. Caruth a trauma utáni állapot egyik jellegzetes formájának tartja a szószerintiséget, a konkrét, nem szimbolikus megjelenési formát. A traumatikus élményt elszenvedők a későbbi folyamatokban, vagy a visszatérő álmokon keresztül nagyon pontosan, minden allegorikusságot mellőzve élik újra a megterhelő eseményt, amely késlelteti a feldolgozást.⁴ Itt a szószerintiség a gyerekek játékában pontosan tetten érhető, hiszen egészen az anya roszszullététől kezdve a kórházi halálig játsszák újra az eseményeket. A történet megidézése a játékokon keresztül szimbolikusnak tűnhet, ugyanakkor azt gondolom, hogy a „gyermeki nyelv” ebben az esetben szószerinti kimondás-ként értelmezhető, amely ugyanakkor a helyzet tudatosítása. A veszteségből fakadó traumának újbóli megidézése és elbeszélése a későbbiekben teljesen eltűnik – az anya szerepét Alina vette át.



Küzdés és feldolgozás

Caruth egyik fontos megállapítása, hogy a trauma nem csupán az esemény idején trauma, hanem az azt követő időszakban is, sőt maga a feldolgozási folyamat is kríziseket eredményezhet.⁵ A *Home Games* esetében pontosan ezzel találkozunk, hiszen Alina kénytelen lemondani futballkarrierje építéséről és először otthon kell helyt állnia, árván maradt testvéreit ellátnia, beiskolázásukat megoldania. A filmnek csak egy-egy hangsúlyos beállításban tűnik

⁴ Caruth: *Trauma and Experience*. p. 5.

⁵ *ibid.* p. 9.

fel a gyász. Ilyen a csendben maga elé merengő Alina, aki az ablakból csak a sűrű ágak és épülő paneltömbök sűrű kuszáját látja. Kovalenko nem a gyász klasszikus szakaszaira, hanem a szülő elvesztése utáni megküzdési folyamatra épít, amely a film tétjévé válik. Az új helyzet sokkal erősebbé és visszafordíthatatlanná teszi a testvérek között lévő kapcsolatviszonyt. Különösen úgy, hogy a két kisebb gyerek édesapja egyáltalán nem foglalkozik velük, hiába élnek egy háztartásban. Regina és Renat pedig azért képesek túltenni magukat az édesanyjuk vesztésén, mert hosszú ideig nem volt jelen az életükben. Alina jelenti számukra a legbiztosabb anyaképet, az ő hiányát nehezebben viselik.

A film címe – *Home Games* – a szerepcserére utal. Már az expozíció során nyilvánvalóvá lesz, hogy Alina számára a futball jelenti a lehetséges életalternatívát: a pálya és a csapat otthonná válik számára, a társakkal történő ünneplések, összekapaszkodások alkalmával látjuk igazán felszabadultnak. A cím ugyanakkor a családhoz is kötődik. A tragédia utáni kihívások és a testvérekkel folytatott „otthoni játékok” komoly téttel bírnak. Kovalenkonak így sikerül megmutatni azt, ahogyan mindkét játéktér súlyos feladatokat és kihívásokat kínál, de amíg a futballpálya nagysága a felszabadult, örömteli játékot jelenti, addig a szűk lakás terei közötti harc sokkal küzdelmesebbnek bizonyul.

Ebben az időszakban számos krízishelyzettel találkozunk. Mindezt a legkomplexebben a nyári edzőtábor szekvenciája mutatja meg, mikor Alina a két kisebb gyerekkel együtt utazik el a csapatához, hogy újra gyakorolhasson és belelendülhessen a játékba. Akárcsak egy közös családi nyaralás idején, ahol Renat és Regina önállóan játszanak, míg nővérük elszántan edzi magát. Kényszerűen, de érthető módon megoszlik a figyelem. Váltakoznak azok a jelenetek, ahol Alina a gyereket öltözteti, gondoskodik róluk, és azok a képek, amelyek a komoly fociteljesítményre fókuszálnak. Mikor Renat megbetegszik és felborul az elsöre jól működő rendszer, itt az alkalom, hogy Alina a krízishelyzettel is megbirkózzon: erős jellemének köszönhetően úgy válik példaként értékes személyé, hogy a saját életében nem volt előtte követendő példa. A szobában egyedül maradt testvérek ellátják egymást, amíg ő a pályán gyakorol, Regina megeteti a lázas öccsét, és az egymásra utaltság elgondolkodtatóan tükrözi Alina helytállását: jelenléte túlmutat önmagán, hiszen valódi példaként szolgál, miközben felnőtként rendezi a kisebbek aktuális iskolázását. A tábort végül meg kell szakítani és a „család” újból a szűk lakásban találja magát, ahol a futball hiánya nem vesztésként tematizálódik, hanem egy szükségszerű állapotban a család és a karrier fontossági sorrendjét tudatosítja. A futballcsapat edzője a filmben olyan „anyafigura”, aki a csapatot keménykezűen és profi módon menedzseli. Ő az egyetlen személy, aki egyértelmű szülői tanácsokkal látja el a válsághelyzetekkel szembesülő kamaszlányt, és csak akkor engedi játszani, ha megoldotta a családi problémáit.

A pontosan a filmidő közepén kezdődő szekvencia vízváltó lesz a későbbiekben, hiszen a látszólagos kudarc és lemondás cselekvésre készíti a lányt. Mindez nem távolabb, hanem közelebb viszi őt álmiaihoz – és a film erőssége abban áll, hogy képes megmutatni: ez maga a feldolgozási folyamat.



A következő részében Alina elszánt küzdelmét látjuk, amint mindent megtesz azért, hogy testvérei iskolázását előremozdítsa, és hogy jobb otthoni körülményeket teremtsen. Rendületlenül szervezkedik, dolgozik és még a jobb állapotban lévő dolgait is eladja: elszántsága nehezen megfeythető és egyetlen alkalommal sem látjuk kiborulni, elfáradni: füzeteket vásárol, iskolai ünnepeken és farsangon vesz részt a gyerekekkel és közös programokat találnak ki. Állandó emberi támasza lesz barátnője Nadya, aki folyamatosan segíti a lányt a nehezebb pillanataiban: közösen vásárolnak szőnyeget, együtt újítják fel a lakást. A követés módszerének köszönhetően fokozatosan leszünk tanúi annak, ahogyan a trauma utáni folyamat és a krízisekkel teli megküzdés oldódik, és egészen gördülékennyé válik. Minden a hiány teljes feldolgozása felé mutat, hiszen az anya Alina személyében valóssá és elérhetővé válik. Az utolsó rész egyik megkapó jelenetében, ahol egy esti játszótérezés alkalmával Alina a szüleivel való kapcsolatáról kérdezi barátnőjét. Nadya nem tartja a kapcsolatot alkoholistá szüleivel, akik nem is keresik őt, így nem különösebben érdekli a helyzet. Alina, aki pontosan átélte az elhagyottságot, akinek most már lehetősége sincs, hogy megoldást találjon, hiszen elvesztette a szüleit, építő támogatással próbálja megérteni a barátnőjét és annak szüleit is. Ezzel a rövid beszélgetéssel beékelődik egy újabb viharos családi sors, amely

feldolgozásra, megértésre vár. Alina hozzá intézett szavai, reakciója a saját folyamatának lezártágát és befejezettségét jelzi, hiszen önmagán túlmutatva tud segíteni és támaszt nyújtani. Immár nem az anya hiányát kell tudatosítania, hanem azt hogy ő ne legyen hiány Renat és Regina életében. Mindez pedig a legtermészetesebb módon integrálódik az életükbe, ahogyan az is, hogy a film végére újra visszakerülünk a pályára, és Alina a legjobb formáját hozva győzelemre viszi a csapatát.

Megfigyelés és részvétel

A következőkben két dokumentumfilmes elmélet szerint vizsgálom az ukrán alkotást. Egyrészt a Bill Nichols által felállított tipológiarendszer jól alkalmazható a *Home Games* kapcsán is, amely a megfigyelő és a résztvevő dokumentumfilmes ábrázolásmód eltérő arányú ötvözete. Illetve Carl Plantinga teoretikus részéről felvetett dokumentumfilm definíciót kapcsolom össze a film elbeszélésének vizsgálatával.

„Az élet olyan formájában tárul elénk, ahogy az emberek a valóságban megélik. A társadalmi szereplők egymással kerülnek interakcióba, és tudomást sem vesznek a filmkészítőről. Gyakran kerülnek nehéz döntési szituációkba vagy válsághelyzetekbe.”⁶ – írja Nichols a megfigyelő dokumentumfilmes ábrázolásmódról. Alisa Kovalenko rendező teljesen láthatatlan módon vesz részt Alina és családja életében. A kis lakás falai között számos olyan helyzettel és pillanattal találkozunk, ahol a kamera jelenléte egyáltalán nem zavaró módon rögzíti az ott élők életét. A megfigyelői módszer hangsúlyos módon válik a film erényévé, hiszen az elszennvedett trauma számos jelenetben konkrétan láthatóvá válik a szereplőkön keresztül – akik mindezt a lehető legjobban kezelik. A rendező jelenléte nem hátráltató körülményként értelmezhető, hanem érzékeny, láthatatlan támogatóként. (A gyerekek néhány alkalommal játszanak, szerepelnek a kamerának.) A megfigyelő dokumentumfilm-típusra jellemző, hogy a szereplők jellemfejlődésen mennek keresztül, amelyek mentesek a filmkészítő beavatkozásától.⁷ A *Home Games* olyan coming-of-age történet, ahol Alina felelősséghez való felnövése érzékenyen, szinte láthatatlanul megy végbe, ugyanolyan elszántan harcol a gyerekekért, mint a pályán a labdáért: a testvérei iránti elkötelezettebb gondoskodás és szeretet párhuzamos a jellemfejlődésével. A rendező a kamerájával láthatatlan nézőpontból figyeli a kicsi lakásban zajló eseményeket, ahol egyszerre lehetünk tanúi erős, feszült érzelmi helyzeteknek. Nichols ugyanakkor az ábrázolásmód kapcsán kiemeli, hogy a megfigyelő dokumentumfilmek a valós eseményekre történő koncentráció miatt kénytelenek szakítani a fikciós játékfilmek drámai tempójával.⁸

⁶ Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. (trans. Czifra Réka) *Metropolis* (2009) no. 4. p. 27.

⁷ *ibid.* p. 28.

⁸ *ibid.* pp. 28-29.

A *Home Games*-ben ez a szempont nem érvényesül, hiszen a film klasszikus narrációjában pontosan szerkesztett módon tetten érhető az expozíció, a fordulatok és a megoldás felé mutató megküzdések.

A résztvevő dokumentumfilmés ábrázolásmód alapvető jellemzője, hogy a filmkészítő jelenlétére koncentrál. *„Amikor résztvevő dokumentumfilmet nézünk, azt várjuk, hogy a történeti világot olyasvalaki ábrázolásában látjuk majd, aki e világgal aktív kapcsolatban van, nem pedig távolságtartón megfigyeli, költőien átalakítja vagy érvelően felépíti azt. [...] leereszkedik a »légy a falon« nézőpontból, és (majdnem) olyan társadalmi szereplővé válik, mint bárki más a filmben.”*⁹ A *Home Games* speciális módon kapcsolódik ehhez a típushoz, hiszen a résztvevő jellege nem az alkotói jelenléteből fakad, hanem az aktív kapcsolatból és a rendezői közelség érzékenységéből. Alisa Kovalenko nem távolról (meg)figyeli az eseményeket, hanem kamerájával szerves résztvevőjévé válik az eseményeknek. Láthatatlan marad a személye és keveset tudunk meg arról, hogy az események folyamatában mennyire volt jelen együttműködőként, vagy segítőként. Erre lehetséges választ Alina karakterében találhatunk, aki egyszer sem mutatja magát gyengének, nem inog meg olyan módon, hogy az alkotói részvétet, vagy segítőkészséget idézhetett volna elő. A résztvevő dokumentumfilm egyik lehetséges perspektívája az interjú, ahol lehetőség nyílik arra, hogy *„az alkotó a filmben szereplő embereket meghatározott keretek között, közvetlenül szólítsa meg, ahelyett, hogy egy láthatatlan kommentárhangon keresztül szólna a közönséghez.”*¹⁰ A filmben két rövid interjúhelyzettel találkozunk, ahol Alina és a nagymama konkrétan a kamera előtt mesélnek az anyával való kapcsolatukról. A rövid megszólalások érzelmi intenzitása olyan többlet, amely segít megérteni az anya helyét, helyzetét a családban, mindez pedig a meghatározott keretek, konkrét kérdések és közvetlen megszólítotttság révén tud csak létre jönni. A filmben nagyobb hangsúllyal bír a megélt életesemények objektív rögzítése, de az édesanyával csak elmesélés, felidézés, emlékezés, kimondás útján találkozunk: így hiánya egyszerre lesz erőteljesebb és fájdalmasabb.

A következőkben pedig a film kapcsán a dokumentumfilmés jelleg és az elbeszélés kapcsolatát vizsgálom. Carl Plantinga teoretikus idézi Grierson doku-definícióját, aki szerint *„a dokumentumfilm olyan film, amely »természetes alapanyagokat« vesz, s azokat kreatívan alakítja és átalakítja.”*¹¹ – az alkotói beavatkozó részvétel aránya nem egyértelműen megállapítható, viszont a kreatív rendezői koncepció igen. Minden dokumentumfilm – eltérő arányokban – olyan retorikai alakzatokat épít a filmbe, amelyek nem kapcsolódnak szorosan az ábrázolt valósághoz: így kívülről befolyásolható például az érzelmi ironikus, tragikus, komikus jelleg; de alkotói döntés a hangsúlyok megválasztása is; ahogyan a vágás során alakított elbeszélői

⁹ ibid. p. 30.

¹⁰ ibid. p. 33.

¹¹ Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. (trans. Tóth Tamás) *Metropolis* (2009) no. 4. p. 15.

struktúra is.¹² Plantinga mindezeket „torzításokként” aposztrofálja, ugyanakkor a *Home Games* esetében a valóság adta különleges fordulatok és az alkotói (vágói) részvétel nem tűnik torzítónak. A diegézis klasszikus játékfilmes elbeszélői forma szerint épül fel, amelyek a fikciós jelleget erősítik. Az exoziciós részeket felborító fordulat és az azt követő megküzdési kísérletek, az eredeti állapot visszaállítására tett próbálkozások és végül a küzdelmes időszak utáni megoldás a filmben jól végigkövethető: Alina életrészeinek különlegessége, hogy a dokumentumfilm által is bemutatott történetrész és az élet által hozott meglepő fordulatok kerek egészzé formálódnak. Alisa Kovalenko dokumentumfilmjében az ukrán lakótelep és hatalmas paneltömbök között a Hamupipőke-történet összeshívódik a komor valósággal, ám míg az aranycipőket kereső királylány a gyerekeknek mese, addig a film főhőse számára maga a valóság. A mese önreflexív módon Alina személyében valósággá válik és a testvéreiről való gondoskodás lesz a kulcs, ahhoz hogy megtalálja az elveszett cipőt, és a pályán újra profin teljesítsen.

A *Home Games* főhőse tehát nem csupán kiváló focista, de testvérként és az anyaszerepben is hiteles lesz: e szerepkörökben külön-külön is meglepően jól teljesít, de a három „sportág” egyszerre már nehezebben megy. Szépen végigkövethető, ahogyan egy konkrét, jól körüljárható trauma hogyan kerül feldolgozásra, és hogy mindezt hogyan hat a karrierre és saját életre nézve. A filmben csupán elvétve, de egy-egy markáns beállításban bukkan fel az ukrán valóság. Alina, miután gondoskodott testvéreiről, a vasút mögötti lakótelepi betonpályán dekázik és gyakorol. A háttérben lepusztult, gyárvárosi környezet, hatalmas lakóházak. A helyszín szürkesége ellenére a fiatal lány elszánt koncentrációjában pozitív életperspektíva körvonalazódik. Alisa Kovalenko nem a környezet racionális, valós kilátástalanságai felől közelíti meg az egyszerre személyes (haláleset) és társadalmi (női futball) érvényű történetet. A rendező megfigyelő és résztvevő jelenléte érzékeny módon kapcsolódik Alina életéhez. Az aranycipőjét elvesztő lány meséje a film végére visszatér és az utolsó jelenetben újra egy meghitt, esti pillanat elevenedik meg a testvérek között: a folytatódó mesében a főszereplő lány hosszú keresés után végül megtalálja az elveszített cipőt. A film során Alina is megtalálja a kiutat a traumatikus gyerekkorból és egy ígéretes sportkarrier irányába céloz be egy lövést. A partvonalról a kapu felé.

¹² ibid. p. 16.