

A *Fehér tenyér* és a kelet-európai sportfilm testpolitikája¹

Kalmár György

film- és kultúrakutató, egyetemi docens, Debreceni Egyetem

Ha létezik magyar sportfilm, akkor Hajdu Szabolcs *Fehér Tenyér* (2006) című munkája mindenképpen annak egyik kiemelkedő darabja. Ugyanakkor – ahogy a legjobb sportfilmek általában – a *Fehér Tenyér* sem kifejezetten a sportról szól. A sport ezekben a filmekben – ahogy a bokszt is Scorsese szerint – „az élet színházának allegóriája” (Crosson 2013, 1.): mind a sportfilmről, mind általában a sportról elmondható, hogy metaforikus jelentések hordozója, „szorosán kötődik a társadalmi jelentésekhez” (Babington 2014, 9.), azaz jelentése elválaszthatatlan a társadalmi, kulturális, történelmi kontextustól. Ahogy a leghíresebb magyar sportfilmről, a *Két félidő a pokolbanról* (Fábry Zoltán, 1973) szóló kultikus rádióműsorban, A hét mesterlövészben Puzsér Róbert és beszélgetőtársa sem szól egyetlen szót sem a fociról, és a filmet kizárólag az elnyomás, terror és hatalom kontextusában elemzik, úgy vélhetően Hajdu filmjéről is kevés nézője állítaná, hogy a szertornáról szól. Persze a filmidő jelentős részét sportjelenetek töltik ki, látjuk a debreceni gyermekkor edzéseit, a felnőttkori edzői munkát, és a végén nem hiányozhat a műfaj egyik alapvető dramaturgiai elemének tekinthető Nagy Verseny, a végső megmérettetés sem. Ráadásul a film dokumentarista technikával dolgozik, kézikamerával, nem vág a képek alá extra-diegetikus zenét, sőt a szereplői dialógusok is igen szüksézszerűek. Hajdu a főbb szerepekben profi tornászokat szerepeltet, a gyermek Dongót egy román testvérpár, Orion Radies és Silas Radies, Dongó kanadai tanítványát és versenybéli riválisát, Kyle Manjackot a világbajnok Kyle Shewfelt, a felnőtt Dongót pedig a rendező testvére, Hajdu Zoltán Miklós játssza. (A film alaptörténetét is az ő élettörténete inspirálta.) Ezek a hétköznapjaikban is a testükkel dolgozó emberek a kamera előtt is inkább a testükkel, mozdulataikkal, egy-egy tekintettel kommunikálnak, és ahogy a film több más amatőr színésze is, gyakran improvizálnak.

¹ A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának, és az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-4-DE-455 Kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A jelen szöveg korábbi verziói a *KULTerben*, az *Apertúrában*, illetve a szerző *A férfiasság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben* című kötetében (Gondolat 2018) jelentek meg.

A test előtérbe tolásának és a dokumentarista filmnyelvnek hála a *Fehér tenyér* természetes marad, ügyesen kerül el a hollywoodi típusú sportfilmek hatásvadász jelenetezését, ugyanakkor egy-egy tipikusan térbeli vagy testi alapú vizuális szimbólum és a vágás segítségével mégis metaforikus jelentésekben gazdag film-szöveget alkot. A gyermekkor edzésjelenetein végig érezzük, hogy a testeket fegyelmező gyakorlatokban egy politikai rendszer allegóriáját és személyes drámákat is látunk, a kanadai és amerikai jelenetekben pedig észrevesszük az idegen országban otthonát nem találó magányos kivándorló mindennapi küzdelmeit. A *Fehér tenyér* így nem csupán egy tornász életéről vagy az államszocializmus emlékezetéről szól. Ahogy a múltfilmekről is elmondható, hogy rendre „a jelen kor önazonosság-kérdésére adnak választ” (Murai 2008, 10.), úgy Dongó magányos alakján keresztül is az élet nagy kérdéseivel szembesülünk. A sportoló alakjában a társadalomtól többé-kevésbé elidegenedett (művész-) ember 20. századi regényben és művészfilmekben kialakult alakja él tovább: bár néha reflektorfénybe kerül, mégis a társadalom peremén él, egyfajta reflexív távolságban a „normális” élettől, így alakjában a saját, társadalmi normáknak alávetett életünket is új oldalairól szemlélhetjük. A film egyik nagy erénye, hogy mindezt kevés szóval, keresetlenül is melankolikus képekkel, az elidegenedésről, kiszolgáltatottságról és magányról költőien beszélő, egyszerű beállításokkal teszi.

Persze a *Fehér tenyér* ettől még sportfilm is, hiszen egy mondhatni eredendően hibrid műfajról van szó, mely rendre más műfajokkal keveredik. Mintha a sport témájához hozzá kellene rendelni valamilyen másfajta történetet vagy témát, hogy együtt hatásos, erőteljes filmélményt nyújtsanak. A sportfilm műfaja gyakran keveredik például az életrajzi filmmel, ahogy a *Fehér Tenyérben*, vagy a *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), a *Dühöngő Bika* (*Raging Bull*, Scorsese, 1980), az *Ali* (Michael Mann, 2001), és részben a *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981) című filmekben, a történelmi filmmel, mint az említett *Két Félidőben*, a *Szabadság, szerelem*ben (Goda Krisztina, 2006), vagy a *Legyőzhetetlenben* (*Invictus*, Clint Eastwood, 2009), de vannak sikeres példák a családi filmmel (*The Warrior*, Gavin O'Connor, 2011) vagy épp a bollywoodi musicallel való kombinálására is (*Lagaan*, Ashutosh Goariker 2001). A sport mindezen példákban egyfajta „hordozóként” működik: a sportoló testek szimbolikus jelentések hordozóivá válnak, a legkülönbözőbb ideológiák, értékek, attitűdök és egyéb identitáselemek jelölőivé. A versenyek és egyéb megmérettetések drámai helyzeteiben így úgy szurkolhatunk, mintha a mi bőrünkre menne ki a játék, illetve egyáltalán nem csupán játékról lenne szó. Ilyen szempontból a magyar sportfilmek is illeszkednek a nemzetközi trendhez. Egyértelmű ez akkor is, amikor a *Két félidő* drámai csúcspontján a német ezredes női kísérője kétségbeesetten kiáltja a csapata veszteségét látva fegyvert rántó ezredesnek, hogy *Das ist ein Spiel!*, de egyértelmű a *Fehér tenyér* gyermekkori jeleneteiben, a sebek

(traumák) enumerációjakor is, amikor a gyerekek a tornateremben szomorú apátiával kenegetik az edzésen szerzett sérüléseiket.

A Fehér *tenyér* – mely Magyarországon egy új filmes generáció megjelenésének egyik első darabja volt, és számos nemzetközi fesztiválon díjazták – egy tornász életének egyes fejezeteit eleveníti fel az idősíkokat egymás mellé helyező, lazán szerkesztett formában: látjuk a Kanadába, majd az Egyesült Államokba kivándorolt, már felnőtt férfi próbálkozásait, hogy edzőként vagy cirkuszi artistaként megéljen, és hosszú flashbackekben látjuk a gyermekkort is, a hetvenes-nyolcvanas évek vidéki államszocializmusában, ahol Feri bácsi (Gheorghe Dinica) próbál kegyetlen módszerekkel versenytornászokat nevelni a fiúkból a debreceni iskola tornatermében. Az elemzés fent említett kulcsfogalmait, ahogy maga a film is, éppolyan fontosak és aktuálisak a mai Magyarországon, mint 2008–2009-ben, a film forgatásának idején. Az Orbán-kormányok sportpolitikája, a nagy port kavart stadionépítési program, az olimpiarendezés ügye, vagy épp a 2017-es vizes VB-re költött hatalmas összegek egyértelművé teszik, hogy Magyarországon a sport kiemelt identitás-politikai elem, olyannyira, hogy például a magyar foci színvonalának emelésével, vagy drámaiban fogalmazva „megmentésével” akár választásokat is lehet nyerni, ahogy ezen megújulás elmaradása is komoly szavazóvesztést jelenthet. A sport reprezentációjának Magyarországon sajátos története van, mely több ponton is különbözik a nagy nyugati nemzetek szakirodalomban elemzett jellegzetes szocio-kulturális mechanizmusaitól. Úgy vélem tehát, hogy a filmbeli elbeszélés és az abban megjelenő férfiasság-konstrukciók egy olyan, sajátos kelet-európai kontextusban nyerik el jelentésüket, melynek összefüggés-rendszerét épp csak elkezdjük feltérképezni.

A Magyarországon a sporttal foglalkozó sajtót bármilyen szinten is ismerő (olvasó, hallgató, néző) emberek napi szinten tapasztalhatják a sport kiemelkedő fontosságát a nemzeti identitás diskurzusában. A közmédia sporthírei és tudósításai rendszerint a magyar sportolók eredményeivel kezdik, és gyakran nem is jutnak annál tovább. Úgy tűnik, a hírszerkesztők szemében fontosabb hír az, ha egy sportolónk bejutott egy verseny középdöntőjébe, mint az, hogy ki nyerte az éppen lezajlott nagy nemzetközi versenyeket. Megesik, hogy egy sportesemény eredményeiből csupán annyit tudunk meg, hogy XY magyar sportoló 15. helyezést ért el, azt azonban nem, hogy ki nyerte a versenyt. A sportolóinkra büszkék vagyunk, sikereik egy nemzet sikerei, a kiemelkedő sportteljesítmények pedig – a nemzetközi szinten jelentős tudósainkhoz hasonló módon – a nemzeti önérték erősítésének egyik utolsó forrása. Úgy tűnik, a sport szimbolikus logikája szerint amint egy sportoló felölti a nemzeti mezt, és kilép a pályára, egyszerre egy egész nemzet szinekdochikus képviselője lesz; így sikere (vagy kudarca) szinte automatikusan egy egész közösség sikereként (vagy kudarcaként) értelmeződik. Ezek az eredmények a közvetítés sportkedvelő nézője számára adott esetben

éppoly fontosak lehetnek, mint a nemzetközi politikai élet épp aktuális „meccsei”. (A közösségi oldalakon a válogatott vagy a hazai focicsapatok nemzetközi kupameccsei után rendre nagyobb kommentár és elemzés-folyam indul meg, mint a nagypolitika húsba vágó eseményeinek bejelentése után.)

Jól követhető itt a sport kompenzációs működése a nemzeti identitás diskurzusaiban: az ország politikai és gazdasági szerepe lehet, hogy elhanyagolhatóra zsugorodott a „történelem viharai” során, de a sportban mégis ott lehetünk a nagyok mellett, meg tudjuk mutatni, mi is a „magyar virtus.” Az identitás bizonytalansága vagy az élet nyomorúsága mintha közvetlen kapcsolatban lenne a sport felértékelődésével. Jó példa erre az Aranycsapat szerepe az ötvenes évek kommunista diktatúrájában. Ahogy Fodor Péter és Szirák Péter rámutat, „az Aranycsapat ... nemcsak a rendszert legitímálta, hanem egy szörnyű presszió alatt lévő társadalom, s ezen túl egy szétszabdalt nemzet kompenzatorikus-szimbolikus kötőeleme is volt” (Fodor–Szirák 2012, 110.). És míg a Rákosi rendszer egyszeri magyar állampolgára könnyen érezhette magát egy embertelen diktatúra hatalomból kismizett, kiszolgáltatott kis porszemének, addig az aranylábú Puskás Ferenc figurája úgy jelent meg a kor városi legendáiban, mint egyfajta „mesehős” vagy a „hatalmasok eszén túljáró vagány” (Uők 2012, 117.). Az is igen sokat mondó, hogy „amikor 1982-ben középiskolás és egyetemista fiatalokat kérdeztek arról, hogy mit tartanak a magyar történelem legszebb pillanatainak, 1848 mellett a leggyakrabban adott válasz a „hat-három” volt” (Réti 2012, 126.). Ezt a trendet a magyar sportfilmek is gyakran követik, különösen a csapatsportok válnak könnyen a nemzetek küzdelmének a megjelentőjévé. A *Két félidő* második világháború alatt játszódó német-magyar focimeccse éppúgy egy ideológiai és politikai konfliktus szimbolikus megjelenése, ahogy a *Szabadság, szerelem* 1956-os szovjet-magyar vízilabdameccse.

A sportolók reprezentációja sokkal régebbi gyökerekkel rendelkezik, mint a modern olimpiai mozgalom vagy a rádiós és televíziós sportközvetítések. A sportteljesítmények, illetve a sportoló testének fent vázolt működése sok szempontból újfajta jelentések hordozójává vált ugyan a 19. században a nemzet fogalmának megszületésével, majd a 20. században a nemzeti diskurzusok kiéleződésével, ezek a máig működő nemzeti diskurzusok mégis egy sokkal régebbi ábrázolási hagyomány újraértelmezését hajtják végre. A sportoló testének képviselői szimbolikája ugyanis nagyon hasonló módon működik, mint ahogy a király teste működött a középkori európai társadalmakban. Alapvonásaiban mind a király, mind a sportoló esetében működik ugyanis az élő test által felvett szimbolikus jelentések átruházhatósága, az a gyakorlat, amit Ernst H. Kantorowicz a középkori uralkodók kapcsán, az angol királyi jogászok terminusait követve a *két test elmélet* terminussal illetett. Hans Belting összefoglalásában: „Egyfelől ott van a halandó, természetes test, másfelől ott van a hivatalos test, amelyet egy élő hordozóról vittek át a következőre, s amely ennek

révén halhatatlanságra tett szert... A hivatalos testet át lehetett ruházni egy művi testre, egy bábura, amivel a hivatal birtokosának halála utáni időszakot hidalták át” (2003, 41.). Hasonló logika működött a reneszánszban kedvelt fogadalmi viaszfigurák esetében, melyek a megmintázott polgárok távollétében, azok helyett imádkoztak a templomokban (lásd Belting 2003, 46.).

Azt állítom tehát, hogy a középkori királyokhoz hasonlóan a sportolónak is „két teste” van, és a nemzeti mez felöltésével hasonló „átlényegülésen” megy keresztül, mint koronázásakor a király. A második, szimbolikus vagy politikai test akkor válik igazán láthatóvá, amikor eltűnik mögüle a természetes test, azaz például a király nagykorú utód nélkül hal meg, ezért átmenetileg a szimbolikus hatalmát tovább hordozó bábút ültetnek a trónra. Az ábrázolás – a bábu vagy a TV közvetítés képe – nyitott a szimbolikus jelentések felvételére (illetve: kifejezetten azért készül, hogy felvegye ezeket a jelentéseket), és szinte automatikusan a közösség, a nemzet vagy az én jelölőjévé válik. A sportoló is éppúgy egyszerre önmaga és egy nemzet reprezentánsa, ahogy a király a pre-modern társadalmakban. Krisztus egyetlen teste is hasonló logika alapján tudja magára venni az egész emberiség vétkeit; a *Hamletben* vagy az *Ödipusz királyban* ezért lehet az egész országot sújtó romlás és járványok forrása a király személyét terhelő bűn; a dobogó tetején álló, a himnusz a közvetítés nézőjével együtt hallgató sportoló dicsősége ezért lehet egy egész ország dicsősége, a nemzeti válogatott nagy kudarcait pedig ezért követheti nemzeti gyász. Ahogy a királyok két testének elmélete kapcsán több kutató is rámutat, mindebben egyfajta misztikus, szakrális hagyomány továbbélését láthatjuk (Kantorowicz 1957., 196; Balogh 2015: 40.). Krisztus testének szimbolikája, a *corpus mysticum* elképzelése fokozatos és folyamatos áthelyeződéseken ment keresztül. Először az egyházra terjesztették ki (Kantorowicz 1957, 196–197.), majd a királyra (ez Kantorowicz könyvének fő tárgya), végül a 19. században a nemzetre: „Ennek a hanyatlástól, öregedéstől, gyengeségektől és tökéletlenségektől mentes testnek az elképzelése él tovább az örökkévalónak gondolt nemzetben. Ez a politikai test minden esetben a közösséget jelöli, amelynek feje a király, tagjai pedig az alattvalók...” (Balogh 2015, 40.). A sport szimbolikus dimenziójának a 20. századi felértékelődése ezen történet újabb fejezeteként is olvasható, egy olyan modern kori diskurzusként, ahol a direkt szakrális és nacionalista diskurzusok helyét részben a sport vette át, ahogy a közvetlen fizikai erőszak helyét is átvette a civilizációs szempontból sokkal modernebbnek mondható sportbéli vetélkedés. Mint később látni fogjuk, Dongónak, a *Fehér tenyér* főszereplőjének a versenysporthoz, küzdelemhez és győzelemhez való viszonyát is meghatározza a személyes test és szimbolikus-közösségi test kettőssége. Ezen test-szimbolika kelet-európai módosulásainak feltérképezése pedig éppúgy hozzásegíthet a szereplők viselkedésének és a férfiasságkonstrukciók belső logikájának a rekonstruálásához, mint a történet okozatiságának a – nyugati néző

számára talán nem is egészen érthető – megértéséhez.

A sportoló testének fent vázolt szimbolikája persze nem kizárólagosan kelet-európai jelenség, annál inkább magyar vonás azonban a helyi történelem-szemlélet egyes népszerű mestertrópusainak a sporttörténetre való vonatkoztatása. Különösen feltűnő jellegzetesség a veszteség (a nemzeti történelemből jól ismert) alakzatainak a filmes népszerűsége. A nemzetközi – és különösen az amerikai – sportfilmmel összevetve az egyik legelső különbség, ami szembeötlő, az a magyar filmek távolságtartása a műfajt tipikusan meghatározó, „megerősítő élvezetek” (Babington 2014, 9.) által motivált „győzelmi történettől” (17.). A magyar sportfilmekben – ahogy a magyar filmekben általában – ritkán láthatunk „igazi hősokeket,” akik felismerik az őket vagy környezetüket sanyargató veszélyeket, önmagukat nem féltve szembeszállnak azokkal, és a nehézségeken felülkerekedve megváltoztatják a világ sorsát. A *Fehér tenyér* tornász gyermekei nem dicsőséges sikereket hajszolnak, hanem egy fájdalmas, megalázó rendszer áldozatai. Feri bácsi keze alatt nem a horizontot fürkésző, bátor, egyenes hátú hősokek képződnek, hanem leszegett tekintetű, sérült, otthontalan emberek. A fiúk bokafogásos büntetése – amikor az edző a gyermek mögött állva veri el annak fenekét a karddal vagy annak hiányában ugrókötéllal, miközben a kisfiúknak szó és mozdulat nélkül kell túrni a fájdalmat – jól mutatja a begyakoroltatott maszkulinitás alapvető „beállítódásait”. Ha lehetséges a kelet-európai nemzeti mozik közt általánosító összehasonlításokat tenni, akkor véleményem szerint a hősiességek hiányának a tekintetben a magyar film a cseh filmes hagyománnyal mutat rokonságot (vö: Mazierska 2008, 24.), a helyzetet azonban nem humorral kezeli (mint tipikusan a cseh hagyomány), hanem valami furcsa, tragikus fásultsággal. A *Fehér tenyér* sem kivétel ilyen tekintetben. Dongó gyermekkorából sem a számtalan megnyert versenyt látjuk (az érmeikkel csupán a szülők kérkednek a családot panel otthonában meglátogató ismerősök előtt), hanem a győzelmek mögötti fájdalmat és megaláztatást. A film párhuzamos vágásos csúcspontjában pedig egy traumatikus gyermekkori baleset (amikor a cirkuszi produkcióba alkalmilag beugró gyermek Dongó alatt leeresztik a hálót, majd leejtik) montírozódik a felnőttkor világbajnoki megmérettetésére, ahol hősiességek (a montázs logikája szerint a gyermekkori trauma hatására) elrontja utolsó gyakorlatát, és „csak” harmadik helyezést ér el. Mintha a magyar sportfilmek előszeretettel fókuszálnának az elvesztett csatákra – a *Két félidő* záróképein a halott játékosokat látjuk, de még a *6:3 játszd újra, Tutti!* (Tímár Péter, 1999) is egy talán sosem volt múlt álomszerű, nosztalgikus, keserű távolságába helyezi a „nagy győzelmet.” Dongó története – ha csak a történetet alkotó tényeket tekintjük – akár sikertörténet is lehetne: a gyermekkori megnyert versenyek, a baleset utáni felépülés és VB bronzérem, az anyagi elismeréssel járó kanadai és amerikai munka, a sikeres nyugati edzői karrier könnyen lehetnének egy „amerikai típusú,” a nehézségeken való fölülkerekedést színre vivő

győzelmi narratíva részei is. A *Fehér tenyér* hazai jelenetein azonban inkább a kiszolgáltatottság, magány és meg nem értettség érződik, a kanadai és amerikai jeleneteken pedig – Széphelyi Júlia találó kifejezésével élve – valami furcsa „üresség,” idegenség és apátia. Vajon csupán egy rendezői filmes toposzról van itt szó, az amerikai tömegfilm leegyszerűsítő, ideologikus szemléletének elutasításáról, vagy egy szélesebb, általánosabb kulturális jelenségről?

Én ez utóbbi válasz mellett érvelnék, ennek megértéséhez azonban érdemes feleleveníteni a jelenség kultúrtörténeti és sporttörténeti kontextusát. Magyarországon ugyanis a veszteség-elbeszéléseknek több száz évre visszanyúló hagyománya van, mi több, a veszteség és hanyatlás performatív mestertrópusokként működnek. Ez utóbbi kifejezésen olyan kognitív konstrukciókat értek, melyek egykor sikeresen váltak egyes nagy érzelmi erővel bíró események magyarázó elveivé, így újabb és újabb esemény belső logikájának, értelmének magyarázására használták őket. Ahogy a személyes életben is, úgy a közösségek életében is megfigyelhető az a folyamat, amikor is egyes trópusok és kognitív modellek az ismétlések során láthatatlan mestertrópusokká válnak: ekkor már nem is észleljük modell-voltukat, mivel szemünkben a világ „igaz” jelentésének „természetes” magyarázó elveivé váltak. A magyar populáris történelemszemlélet talán legsikeresebb mestertrópusai a hanyatlás és az áldozatiság, melyek máig hatással vannak egyes társadalmi jelenségek hazai értelmezésére,² és (ezzel szoros összefüggésben) a magyar dokumentumfilmek hagyományának is kitüntetett trópusai (vö. Győri 2013). Ahogy a középiskolákban (remélhetőleg) minden leendő érettségiző megtanulja, a Németh G. Béla által idő- és érték-szembeesítő versnek nevezett típus – amely a múlt dicsőségét és értékgazdagságát állítja szembe a sanyarú jelennel –, a 19. és 20. századi magyar költészet egyik kulcsfontosságú költői formája, mely olyan, a közgondolkodást performatív módon is meghatározó versekben is megjelenik, mint a *Himnusz*, vagy Vörösmarty Mihály *Előszó*, Berzsenyi Dániel *A közelítő tél* és Arany János *Epilógus* című versei.

A jelen elemzés szempontjából mindez akkor válik igazán érdekessé, amikor felismerjük, hogy a „vár állott, most köhalom” retorikai alakzata nem csak a huszadik századi magyar költészetre és történelemszemléletre volt nagy hatással, hanem a sporttörténet-felfogásra is. Az 1986-os mexikói futball világbajnokságon játszott, szovjetektől elszenvedett hat-nullás vereség recepciójának elemzésekor Réti Zsófia megállapítja, hogy „a népszerű értelmezések java része ... a futballmecset gyakorlatilag kivétel nélkül a két nemzet [Sic!] szimbolikus összecsapásaként értették” (2012, 127.), és a nagy nemzeti tragédiák sorába állították (uo.). Úgy véli, hogy a „magyar futball tündöklése, majd romlása olyan általánosan létezőként elfogadott modell, melyet a közösség túlnyomó többsége

2 Lásd a *Korall* 2015-ös *Áldozatnarratívák* kötetének (59. Szám, 2015.) tanulmányait.

a magáénak vall. Ebbe a hanyatlás-narratívába tökéletesen illeszkedik az 1986-os mérkőzés...” (130.), melyet a korabeli sajtóban azonnal a „nemzeti balsors-elbeszélés” keretein belül értelmeztek, és előszeretettel emlegettek egy kontextusban a mohácsi csatavesztéssel (uo.). Látható tehát, hogy a nemzeti balsors-elbeszélés, vagy hanyatlás-narratíva gond nélkül válik paradigma-expanzióra képes mestertrópusává, mely kész válaszokkal szolgál a jelen eseményeinek magyarázatára. Egyszerűen fogalmazva azt is mondhatnánk, hogy a magyar kultúra számos kontextusában a veszteség és hanyatlás a világ legtermészetesebb jelenségei, és különösebb magyarázatot inkább az érdemel, ha a dolgok mégsem így történnek. A *Fehér tenyér* láttán úgy tűnik, ez a mestertrópus alapvetően befolyásolja a magyar (sport)film működési elveit, a megfilmesítésre méltó történetek milyenségét, a győzelmi narratívákba vetett hitet, és a férfiasság alakzatait is. Talán nem túlzás egyfajta *Mohács szindrómáról* beszélni, mely performatív – és néha önsorsrontó – módon határozza meg a hazai identitás-mintákat és az elbeszél (mert elbeszélésre méltónak ítélt) történeteket. Mind ebben kulcsfontosságú szerepet játszik a *Fehér tenyér* egyik központi motívuma, a trauma, illetve általánosságban a múlthoz való viszony, melyről a *Fehér tenyér* kapcsán muszáj szót ejtenünk.

Ez előtt azonban térjünk vissza még egy pillanatig a fentebb vázolt két test elmélethez, mivel a magyar, és általában kelet-európai veszteség-elbeszélések és áldozat-narratívák további fontos részleteit érthetjük meg, ha összevetjük a sportoló „két testének” működését Kantorowicz klasszikus, királyokról szóló elemzésével. A két test működésének fontos elemei módosulnak ugyanis a *Fehér tenyérben* és más veszteség-elbeszélésekben.

Az első ezek közül a politikai test tökéletességének elképzelése: míg a király természetes testét nyilvánvalóan sújthatják olyan problémák, mint a fiatal vagy idős kor, betegség vagy épp ostobaság, addig a politikai test tökéletes, így a királyként véghezvitt tettek is azok (Kantorowicz 1957, 7.). Más szóval a szimbolikus test fölülírja, elfedi az élő testet: a két test elválaszthatatlan, és „semmilyen kétségünk nem lehet a politikai testnek a természetes testtel szembeni felsőbbrendűségével kapcsolatban” (9.). A két test elmélet szempontjából tehát a győzelmi narratívával dolgozó sportfilm drámája leírható a természetes test politikai testtel való felruházásaként, megdicsőüléseként, átlényegüléseként, míg a *Fehér tenyér*hez hasonló veszteség-narratívák az átlényegülés és fölülkerekedés meg nem történéséről, megghiúsulásáról, lehetetlenségéről beszélnek, arról a helyzetről, amikor az élő test erősebb, mint a szimbolikus/ ideologikus/közösségi, amikor kiderül, hogy a sportoló valójában ember. A két test elmélet így felhívja a figyelmet a sportfilmek által használt test-filozófiák különbségére: míg a győzelmi történetet színre vivő filmek rendszerint azt mutatják be, hogy a hős hogyan küzd fel magát, hogyan lesz úrrá a nehézségeken, hogyan edz fáradhatatlanul, azaz hogyan emeli fel testét az egyszeri,

tökéletlen és halandó státusból a politikai/ győzedelmes/ ideológiai test halhatatlanságába, addig a veszteség-narratívák kevésbé „felemelő” de annál emberibb történetei az élő test túlerejét, idealizáló fantázia-konstrukciókhoz mért elégtelenségét mutatják be, az ideális, átszellemült megdicsőülés elérhetetlenségét. Az utóbbi típusú történeteket olvashatjuk egy nagyon is emberi helyzet hiteles filmes megjelenítéseként, ugyanakkor a győzedelmes filmekkel összehasonlítva mégiscsak az idealizáló fantáziák konstruáló erejének helyi gyengeségéről, a kulturálisan közvetített idealizáló képekbe vetett bizalommal szembeni gyanakvásról kell beszéljünk. Más szóval, amikor Dongó az utolsó gyakorlatában nem tud beleállni az ugrásba, és kilép, akkor tulajdonképpen nem történik más, minthogy az ideológiai/társadalmi/politikai test nem írja felül a személyes testet (és traumáit), nem történik meg a természetes test „tökéletlenségeinek eltörlése” (Kantorowicz 1957, 11.).

A sportoló testének szimbolikus újraalkotása, „második testtel” való felruházása azonban nem csupán az élő test és a benne hordozott traumák túlereje miatt problémás a *Fehér tenyér*-ben. Nem csupán arról van szó, hogy egy kelet-európai kulturális közegben hiányzik az a domináns hatalmi ideológiába vetett hit, amely szükséges lenne az idealizáló szimbolikus jelentések problémátlan, amerikai típusú, naiv felvételéhez. Dongó ugyanis – különösen a gyermekkor jeleneteiben – mintha tudatosan ellenállna ennek a testileg működő ideológiai indoktrinációnak. A sportoló szimbolikus, közösségi testtel való felruházása a *Fehér tenyér*-ben egy kegyetlen rend ideológiai normáinak belsővé tételét is jelenti. Jó példa erre a gyermekkor emlékezetes jelenete, amiben az edzés vége felé néhány szülő bejön a tornaterembe, talán a gyermekek testén talált sérülések miatt. Feri bácsi – miután egy nemrég megsérült kisfiú édesapja a felszólítására sem hajlandó kimenni a teremből – szekrényugrásra vezényli a fiúkat, ahol a szokásos káromkodások és ütlegek helyett kedves, bátorító szavakkal dicséri az egymás után ugró fiúkat. Amikor Dongóra kerül a sor, aki egyébként a legügyesebb tornász a csapatban, ő szándékosan elrontja a gyakorlatot, újra és újra megtorpan a szekrény előtt. Nem lép be az ügyes tornász szerepébe, nem produkálja magát Feri bácsi dicsőségére, nem válik a tornászegylet hazug hatalmi színjátékának részévé, nem veszi fel a neki szánt szimbolikus szerepet. A filmben – érzésem szerint – mindez kurázsiként, a személyes autonómia kinyilvánításaként, a szadista hatalommal való szembe-szegülésként jelenik meg. Míg az amerikai tömegfilmben a hősies karakterek a domináns társadalmi ideológiák követői és védelmezői, addig a film állam-szocialista kontextusában a „hősies” férfiszerepeket éppen a domináns hatalmi-ideológiai renddel való szembenállás jellemzi, ami együtt jár a test megdicsőüléseinek megtagadásával. Jó példa erre Dongó és (tanítványa, a VB-t végül megnyerő) Kyle viselkedésének különbsége. A debreceni verseny előtti interjújában Kyle egyértelműen kijelenti, hogy győzni jött, míg Dongó azt mondja, számára

az a fontos, hogy megmutassa, tud tornázni, de azért egy fanyar félmosollyal hozzá teszi, hogy utál veszíteni. De talán még látványosabb példája a megdicsőült, idealizált, társadalmi jelentésekből konstruált „másik testhez” való viszonyoknak az, ahogy a verseny után Kyle a fotósoknak pózol, reflektálatlanul lubickol a győzelem (idealizáló) fényében, míg Dongó egyszerűen eltűnik a színről. A *Fehér tenyér*, szemben a műfajfilmek által jellemzően felajánlott idealizáló fantáziákkal, mintha épp az élő test ideológiai, szimbolikus konstrukcióknak való alávetésében rejlő kegyetlenségre hívná fel a figyelmet, épp azoknak a konstrukcióknak az embertelenségére, amelyektől a győzelmi narratíva hőse valódi hőssé válik. Ilyen értelemben elmondható, hogy a filmben megjelenő férfi szerepek (különös tekintettel Dongóra) etikailag összetettebbek, reflektáltabbak, és nagyobb emancipatorikus potenciállal rendelkeznek, mint akár a *Legyőzhetetlen*ben láthatók (pedig annak egyik központi témája a feketék és fehérek közötti egyenlőség), és az idealizált, hősies férfiszerepektől való távolságtartás jellemzi őket.

A *Fehér tenyér*ben a fent tárgyalt kérdések az ideológiai és politikai diskurzusokat elkerülő, finoman adagolt, de mégis erőteljes vizuális szimbólumokban jelennek meg. Jusson csak eszünkbe az edző, Feri bácsi ajtó mellé támasztott kardja, melynek a hegye az évek során már lyukat vágott a padlót fedő tornaszőnyegbe; a kard által a fiúk testén és lelkében ejtett sérülések; és végül a Dongó lába által benyomott szivacs képe a világbajnokság elrontott gyakorlata után. Mindezek nyomok: tárgyak és testek szimbolikus értelmű lenyomatai, melyek a múlt és a hatalom testekben őrzött hatásáról beszélnek. Ezek a „benyomások,” sebek és felfeslések a film egyik alapvető motívumáról beszélnek, szavak és nyelvi-szimbolikus közvetítettség nélkül: arról, hogy egyes tapasztalatok és traumák csontig hatolnak az emberbe, ez a testünkben hordott múlt pedig lehetetlenné teszi, hogy a *Legyőzhetetlen*hez hasonló sportfilmek mintájára a győzelem vakító fényében sütkérező hősöké legyünk, lehetetlenné, hogy az eszmék, fantáziák és hatalmi ideológiák által konstruált eszményi test eltakarja az élő test szenvedését.

Hivatkozott szakirodalom

- Babington, Bruce. 2014. *The Sports Film*. London, New York: Wallflower Press.
- Balogh László Levente. 2015. *A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai*. Korall 59. 36–53.
- Belting, Hans. 2003. *A test képe mint emberkép*. Vulgo, 2003/2. 34–53.
- Crosson, Seán. 2013. *Sport and Film*. London, New York: Routledge.
- Fodor Péter, Szirák Péter. 2012. *A 'nagy foci' emlékezete – Az Aranycsapat*. In *Kultpontok: Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*. Szerk. Dunai Tamás, Oláh Szabolcs, Sebestyén Attila. Debrecen, Debreceni Egyetemi

- Kiadó, 108–124.
- Győri Zsolt. 2013. *Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban*. Apertúra, 2013. tavasz.
http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gyori_diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/
- Kantorowicz, Ernst H. 1957. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton UP.
- Mazierska, Ewa. 2008. *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*. New York, Oxford: Berghahn.
- Murai András. 2008. *Film és kollektív emlékezet: magyar múltfilmek a rendszer-változás után*. Szombathely: Savaria UP.
- Réti Zsófia. 2012. *A 6:3-tól a 0:6-ig – Közösségi emlékezet a nyolcvanas évek magyar futballjában*. *Kultpontok: Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.