

ÚJRAJÁTSZÁS

ADALÉKOK A SPORT MOZGÓKÉPI ÉS IRODALMI EMLÉKEZETÉHEZ

Új Alföld Könyvek
004

ÚJRAJÁTSZÁS

ADALÉKOK A SPORT MOZGÓKÉPI ÉS IRODALMI
EMLÉKEZETÉHEZ

FODOR PÉTER

Méliusz Juhász Péter Könyvtár
Debrecen, 2019

© A szerző és a szerkesztő

Tartalomjegyzék

Előszó	8
I. A sportmédia történeti vázlata	11
II. A technikai képpé vált test	
Időrétegek Leni Riefenstahl <i>Olimpia</i> -filmjében	59
III. Kitörölt múlt, megszállt jelen	
Keleti Márton: <i>Civil a pályán</i>	83
IV. Sportpálya, imitáció és propaganda Gertler Viktor <i>Én és a nagyapám</i> című filmjében	100
V. Hírnévpolitika és a történelem esetlegességei <i>A Csodacsatár két változatáról</i>	113
VI. Fából ötkarika	
Varasdy Dezső: <i>Nehéz kesztyűk</i>	133
VII. A tabuizálástól a kultuszig	
Az Aranycsapat 1957 utáni mozgóképi emlékezetéről	144
VIII. Átok vagy csoda?	
A berni döntő magyar irodalmi emlékezetéről	178
IX. Átírt sorstörténetek	
Az emlékezés és a hallgatás nyomai a <i>Két félidő a pokolban</i> című filmben	194
X. Futballtörténet, szereplőformálás és irónia Mándy Iván Csempe-Pempe-szövegeiben	215

XI. Arcél, barkácsolás, implicit olvasók:	
<i>Utazás a tizenhatos mélyére</i>	235
Névmutató	250



Előszó



Épp egy tucat esztendő telt el azóta, hogy *Jelenlét és jelentés. A sport tematizálása a magyar késő modern és posztmodern epikában* című PhD-értekezésem nyilvános vitáján a bíráló bizottság tagjai arra biztattak, a jövőben tágítsam ki kutatási területemet oly módon, hogy abba a sport akár játékfilmes, akár dokumentarista színrevitelei is bekerüljenek. Főlkészült és jóakarató opponenseim – kiknek nem lehetek eléggé hálás – joggal hivatkoztak arra, hogy egyfelől (a magyar) irodalom és film között megszámlálhatatlanul sok az érintkezési pont, másfelől – Friedrich Kittler elhíresült definíciójának szellemében, mely szerint az irodalomnak a Lumière-fivérek találmánya után egyetlen megkülönböztető jegye maradt: a megfilmíthetetlensége – a komparatív távlat a két médiumnak a modern sport kultúrhistoriai jelentőségét közvetítő-értelmező szerepét is jobban beláthatóvá teheti. Noha a mediális kultúratudomány belátásait valamelyest igyekeztem már érvényesíteni a doktori disszertációm továbbfejlesztéseként 2009-ben napvilágot látott *Térfélcseré* című monográfiámban, az angol nyelvű szakmunkákban „MediaSport”-ként emlegetett, egyfelől jóformán beláthatatlanul tágas, másfelől rendkívül változatos módszerekkel vizsgálható területre csupán az elmúlt években merészkedtem, e tájékozódás eredményeit foglalja össze jelen kötet első fejezete, mely a látványsportok és a (tömeg- és az új)média szimbiotikus egymásra hatásának igyekszik nyomába eredni.

A sport mediális sajtószerűségei könyvem szempontjából ugyanakkor leginkább azért bizonyultak megkerülhetetlenek, mert a bevezető rész után olvasható tanulmányok mindegyike sport-, médium- és művészettörténet találkozási pontjaira összpontosít. Olyanokra, amelyek sportolók és sportesemények kulturális és intézményes emlékezetének alakításában hatás-történetileg jelentős szereppel bírtak, vagy épp a sport témáját használták emlékezet(politika)i „kijelentések” artikulációjára. Az 1936-os berlini nyári olimpiai játékokról forgatott, kétrészes Leni Riefenstahl-film kiterjedt recepciója jóformán az összes olyan dilemmával szembesíthet, mely munkám látóterébe bekerült, legfőképpen persze sport, ideológia, identitás és reprezentáció fölöttébb bonyolult összjátékával. Tömeg- és versenysport propagandisztikus mozgósítása Riefenstahl Németországában és a sztálinizálódó Magyarországon egyként gyakorlat volt – arra, hogy ez az agitációs program miképp használta a filmet, az *Olimpia* elemzésén túl a *Civil a pályán*, illetve az *Én és a nagyapám* interpretációjával igyekszem választ adni. Az 1950-es évek első felében készült magyar alkotások hátterében már ott van a honi sport intézményrendszerének átalakítása és minden idők legsikeresebb magyar labdarúgó-válogottjának fölemelkedése, ezért nem túlzás állítani: voltaképpen Keleti Márton és Gertler Viktor filmjei is hozzátartoznak az Aranycsapat kulturális emlékezettörténetéhez, ahhoz a témakörhöz, amelyet könyvem ötödik, hetedik és nyolcadik fejezete tárgyál részletesen (az elsődleges nyilvánosságához tartozó sajtóanyagokat és televíziós produkciókat, illetve a népszerű kultúrához tartozó filmeket, valamint szépirodalmi műveket elemezve az ötvenes évektől napjainkig), de felbukkan a *Két félidő a pokolban* című Fábri Zoltán-alkotással és Esterházy Péternek a 2006-os németországi futball-világbajnokságra megjelent kötetével foglalkozó tanulmányokban csakúgy, mint a Mándy-dolgozatban. A két változatban is elkészült *A Csodacsatár* című Keleti Márton-film emlékezetpolitikai jelentősége és művészetideológiai vonatkozásai reményeim szerint azáltal árnyalódhatnak, ha a Kádár-rendszer első sajtó, fölépített sajtókampánnyal

beharangozott, majd az egykori kritikusok által meglehetősen hűvösen fogadott sportfilmjét is „mellé tesszük”: a Papp László hírnevét kihasználni igyekvő *Nehéz kesztyűk* egyszerre adja ékes példáját az 1956-os forradalom tabuvá válásának, és tanúsítja, hogy az évtized első felében bejáratott sematikus klisék (pl. a szabotázsfilmek kétosztatú világa) ekkorra már jóformán teljesen elveszítették történetformáló erejüket.

Nem feledve, hogy egy könyvnek korántsem biztos, hogy saját szerzője a legjobb értője, annyit talán megkockáztathatok: film- és irodalmi szövegelemzéseimben a (sport)történeti utalásrendszerben, a szereplőformálásban, cselekményvezetésben, kronotopikus mintázatban, intertextuális és -mediális effektusokban tárgyiasuló emlékezeti nyomok „olvasására” törekszem; fikcióalkotás és historikus dokumentációk változó dinamikájú együttműködésének vagy épp széthangzásának föltárására. Némi leegyszerűsítéssel és nem kevés túlzással azt is mondhatnám: munkám (kép)poétika és politika egymásba fonódásának vizsgálatára vállalkozik.

I. A sportmédia történeti vázlatja



1. Sport és társadalmi kommunikáció

Az első médium, amely érdeklődést mutatott a modern sport iránt, a nyomtatott sajtó volt a 19. században. Éppen abban a korszakban, amikor a sajtó forradalmi átalakuláson ment keresztül, amennyiben a technikai feltételek létrejöttét (a nyomtatás és a papírgyártás fejlődése)¹ és az olvasni tudás elterjedését követően egyfelől radikálisan megnőtt a példányszám, másfelől a szeriőz, komoly közéleti lapok mellett megjelent a tabloid vagy más néven bulvár sajtó. Az előbbi elnevezés az angol nyelvben terjedt el, s arra utal, hogy az újságok mérete lecsökkent annak érdekében, hogy a nagyvárosi életformához, a tömegközlekedéshez és a megváltozott olvasási szokásokhoz alkalmazkodni tudjon. A magyar nyelvben inkább a bulvár kifejezés a használatos, mely arra utal, hogy a 19. század második felében az előfizetési közéleti lapok mellett megjelentek az utcán (a ‚boulevard’ szó sugárutat jelent) rikkancsok által árusított lapok.² Ennek az új típusú sajtónak főként a nagyvárosi munkásság és kispolgárság lett az olvasója,

1 Vö., Frédéric BARBIER – Catherine BERTHO LAVENIR, *A média története*, Osiris, Bp., 2004, 162–175.

2 Vö., Császai Lajos, *A média tabloidizációja és a nyilvánosság átalakulása*, Politikatudományi Szemle 2003/2., 157–160.

vagyis éppen azok a társadalmi rétegek, amelyekből a 20. század első felében Magyarországon is nagy tömegben kerültek ki a sport iránt elkötelezetten érdeklődők – ők voltak azok, akik leginkább megtöltötték a stadionokat.

A sportsajtótörténet azonban nem a bulvárlapokkal, hanem a magasabb társadalmi rétegeknek szánt kiadványokkal indult. Az első sportújságok között tartják számon a *Bell's Life in London* című hetilapot, mely 1822 és 1886 között működött, és a 19. század második felében már komoly riválisokkal küzdött a szigetország sportsajtópiacán. A *Bell's Life in London* indulásakor elsősorban a pénzdíjas bokszmérkőzésekkel, a lóversennyel, a rókavadászattal és a krikettel foglalkozott. Ebben az időszakban az újságok sport iránti érdeklődésének egyik mozgatórugója a sportfogadásban rejlő üzleti lehetőségek kihasználása volt. A *Bell's Life in London* mintáját követte a New Yorkban 1831-től napvilágot látó *Spirit of the Times*, mely indulásakor még elsősorban a sportfogadásban kiemelt szerepet játszó sportágakra összpontosított, majd a század második felében egyre inkább az amerikai futballról közölt írásokat.

A nyomtatott sportsajtó fejlődéstörténetében nagyon fontos mérföldkövet jelentett az 1883-as esztendő: a Makón született, az Amerikai Egyesült Államokba 17 évesen kivándorolt Joseph Pulitzer (eredeti nevén Pulitzer József) ekkor vásárolta meg a *New York World* című napilapot. Érkezése után az akkoriban mindösszesen 15 ezer példányban megjelenő újságnál forradalmi változásokat hajtott végre: lecsökkentette az árát, átalakította külalakját, szenzációközpontúvá tette a hírek kiválogatását és megformálását, ezzel párhuzamosan elkezdte használni a figyelemmegragadás ma is ismert eszközét, a headline-t, és értékesítette a lap reklámfelületeit. Mindez azonban nem lett volna elegendő ahhoz, hogy a *New York World* példányszáma egy bő évtized alatt 600 000-re nőjön, ehhez ugyanis szükség volt arra is, hogy a szerkesztőségen belül létrehozza a sportért felelős csoportot, s kiemelt figyelmet fordítson erre a területre. Pulitzer legfőbb riválisa, William Ran-

dolph Hearst egy lépéssel tovább ment, amidőn 1895-ben az általa vezetett *New York Journal*nél bevezette a sportrovatot.³

„Az első magyar nyelvű sportújság *Lapok a lovászat és vadászat köréből* címmel jelent meg 1857-ben [...]. A következő évben a 16 oldalas újság *Vadász és Versenylap*-ra rövidítette nevét [...]. Az első világháború végéig rendszeresen megjelenő lap nemcsak az akkoriban még nem sokra tartott sport jelentőségét írta meg olvasóinak, de beszámolt a lövészetről, az úszásról, az evezésről és a kerékpározásról is, mint sportolási lehetőségekről.”⁴ A 19. század végén nálunk is gyarapodik a sportolókát és sportolni vágyókat megcélzó tematikus lapok száma: a *Tornaügy* havonta, a *Hercules* testgyakorlati közlöny⁵ hetente jelent meg, de ezeknél a szaklapoknál népszerűbb volt az 1893-ban indult *Sport-Világ* című (előbb kéthetente, majd hetente új számmal), mely a gyorsabb hírközlésre és a színes riportokra is hangsúlyt fektetett. A magyar labdarúgó bajnokság 1901-es elindulását követően két esztendővel hozták létre a *Nemzeti Sportot*, mely előbb hetilap volt, s csak az 1920-as években kezdett gyorsabb megjelenési periodikusságra átállni: előbb hetente kétszer látott napvilágot (hétfőn és szombaton), majd az 1922 augusztusától hétfőn, szerdán és szombaton, sőt szintén ebben az évtizedben volt olyan időszak, amikor már hetente öt alkalommal.

3 Vö., Matthew NICHOLSON, *Sport and Media. Managing the Nexus*, Elsevier, Amsterdam, 2007, 19–21. és David ROWE, *Sport, Culture and the Media. The Unruly Trinity*, Open University Press, Maidenhead, 2004, 24–27.

4 *Olimpikon újságíróktól a digitális sporthírekig*, Kreatív Online 2013. 11. 07. http://www.kreativ.hu/cikk/olimpikon_ujsagirokto_l_a_digitalis_sporthirekig

5 Az 1884. április 3-ai első szám küldetésnyilatkozatát idézve a lap címdaláról: „Czélunk a testgyakorlatokat ismertetni és terjeszteni s hogy a különböző testedzési módok kedvelőit közelebb hozzuk egymáshoz, fölkaroljuk a testgyakorlatok minden ágát. [...] Lapunk keretébe fog tartozni tehát, a *torna, athletika*, (járás, futás, ökölvívás, birkózás stb.) *úszás, csónakozás, velocipedezés, vívás, korcsolyázás, labdázás, gerelyvetés, nyilazás* stb. Mind e testgyakorlati nemekről közölni fogunk – a hiányzó szakkönyvek pótlásául – olyan cikkeket, melyek után mester hiányában is kiki üzhesse a testgyakorlatokat.”

A nyomtatott sajtó és a sport így kialakuló kapcsolata még nem jelentett szoros és közvetlen üzleti viszonyt, mivel az újságok természetesen nem fizettek közvetítési díjat, ugyanakkor mindkét fél számára előnyökkel járt. A sajtó egyfelől generálta és ki is használta a sport iránti megnövekedett érdeklődést, amennyiben saját bevételét az olvasóközönség gyarapodásával az eladott példányszám és a nagyobb hirdetési összeg révén tudta növelni, másfelől hozzájárult, hogy egyre többen jegyet váltsanak sporteseményekre. A sajtónak hatalmában állt, hogy sikeres sportolókat országosan ismert személlyé tegyen, olyan hírességekké, akikről nem csupán a sport elkötelezett hívei hallottak. Az, hogy a nyomtatott sajtó beemelte a sportot azok közé a társadalmi alrendszerek közé, amelyekről rendszeresen információt szolgáltat (ha egy napilap egyszer elindított egy sportrovatot, akkor azt minden nap meg kell töltenie cikkekkkel, még akkor is, ha épp nem történt semmi a pályán), elkezdett írni egy olyan, ezer szálon futó folytatásos „regényt”, melyhez napról napra új fejezetek születnek – ehhez persze az is kellett, hogy a sportsajtónak változatos műfaji és tematikus szövegtípológiája jöjjön létre a tudósítástól a riporton és interjún át az (ál)híresztelésig és a szakmai elemzésig. A sport világa nem csupán az egyre növekvő szurkolói érdeklődés miatt kerülhetett be a hírparadigmába, de azért is, mert a hírgyártás során preferált jellemvonások⁶ túlnyomó többségével rendelkezik. Melyek ezek?

Aktualitás: a modern sport fejlődése egyre több sportág egyre több, időben programozott mérkőzését is jelenti, vagyis nő az eseményűrűség és a hozzá kapcsolódó diskurzusmennyiség. Ma már jóformán sosincs uborkaszazon a profi sportban – az más kérdés, hogy ennek a kifacsart sportolók nem föltétlenül örülnek.

Konfliktus-helyzet: noha az érdekütközések és a rivalizálások a közélet mindennapjaihoz is hozzátartoznak, a sportnál médiaképesebb „küzdalemgyár” nem létezik.

6 A hírgyártás során alkalmazott szelekciós elvekhez lásd Niklas LUHMANN, *A tömegmédiá válsága*, ford. BERÉNYI Gábor, Gondolat-AKTI, Bp., 2008, 35–51.

Egyértelműség: a hírgyártás minden médiumban a tömörség jegyében zajlik – minél egyértelműbbek a szerepek és történések, annál könnyebb róluk hírként beszámolni. A sport az esetek túlnyomó többségében világos értelmezésre ad módot – szokás mondani, hogy amikor nem így van, akkor a sport egyik legfontosabb vonzereje sérül (gondoljunk pl. az elcsalt bokszmeccsokra vagy a Tour de France utólag módosított eredménylistáira).

Kivételesség: a héroszok (legyenek hétköznapi eredetűek, vagy munkálkodjanak a tudomány vagy a kultúra területén) mindig kiemelt szereplői a híreknek, a sport ebből a szempontból nézve az állócsillagok és a fölemelkedő új hősök világa.

Botránnyok: a normasértések nem kedveznek a sport imázsának, de állandó jelenségei a modern sportnak.

Mennyiségek: a számok információértéke még akkor is magasnak tűnhet, ha a hírfogyasztó nem érti a kontextust. A sportban ez a rekord-centrikusságban és statisztikamániában figyelhető meg.

Lokalitás: a környezetünkből származó információknak gyakran nem a volumenük, hanem a közelség biztosít jelentőséget – a helyi sajtóból a helyi sportklubok még akkor sem hiányozhatnak, ha alacsonyabb osztályú ligákban vitézkednek.

Cselekvők a középpontban: míg a modern társadalmakban a politika és a gazdaság számos eseménye olyan intézményi műveltsorok révén történik meg, melyek inkább csak utólag rendelkezhetőek személyekhez (pl. a kormány bizonyos intézkedéseit egy kijelölt kormánytag jelenti be és értelmezi a nyilvánosság előtt), a sportban személy és tett elkülöníthetetlenül összefonódik – a sportoló mindig cselekvő.

A véleménynyilvánítás mint hírértékű beszéd: a kiemelt jelentőségű események előtti és utáni kommentárok a sajtó igényeinek kielégítése miatt terjedtek el; tudják ezt jól a médiasportban dolgozók is.

2. Élő közvetítés, formát öltő gazdasági modell

A sport „meghangosításában” egy magyar találmány járt az élen: Puskás Tivadar telefonhírmondója 1893-ban indult, a századfordulón 6000–7000, 1930-ban 9000 előfizetője volt. A műsorkészítő stúdióval és egy idő után saját budapesti vezetékhalózzal rendelkező médium naponta többször sugárzott híreket, a sportvilág eseményeiről szólókat is. Az elektronikus tömegmédianak ez az első intézménye aztán épp annak a rádiónak az elterjedésével vesztett jelentőségéből, melyet műsorszerkezetével megelőlegezett. Az első világháborúban kulcsfontosságú kommunikációs eszközzé váló rádiótechnika az 1920-as években világszerte megtalálta a polgári használat sikeréhez vezető utat: Európában közszolgálati, az Egyesült Államokban kereskedelmi médiumként változatos műsorkínálatot nyújtott hallgatói számára, melyben az első perctől fogva fontos szerepet kaptak a sporthírek, s hamarosan megjelentek a sportközvetítések is, mindkét műfaj nagyban hozzájárult az új médium népszerűségének gyors növekedéséhez. A közvetítések esetében lehetővé vált, hogy a kommentátor hangja és a stadion zaja által a közönség rögvest értesülhessen a mérkőzések, versenyek történéseiről, valamelyest átérezhesse a helyszínen lévők hangulatának hullámzását.

A rádiónak a sportmédia gazdaságtana szempontjából is úttörő szerepe volt. Míg az európai közszolgálati rádióadók (országoként először csak egy-egy) a nemzeti kultúra új bástyájaként, élükön a British Broadcasting Corporation 1922-től, előfizetési rendszerben működtek (az 1925-ben indult Magyar Rádió is), addig az Amerikai Egyesült Államokban az első perctől fogva kereskedelmi rendszerben szerveződött az egyre szaporodó rádiócsatornák üzemeltetése. Ez utóbbi helyzet azt jelentette, hogy a műsorokban (például a szappanoperákban) és a műsorok közötti reklámblokkokban hirdető vállalatoktól származtak bevételeik, ezért az öreg kontinensen található társaiknál jobban

rá voltak szorulva a hallgatósá­m növelésére,⁷ erre pedig kiváló lehetőséget adtak az élő sportközvetítések, amelyekért először az észak-amerikai rádióadók fizettek díjat, 1935-ben egy nehézsúlyú ökölvívó mérkőzésért 27 500 dollárt.⁸ Szemben a nyomtatott sajtóval, a kereskedelmi rádiók már közvetlen gazdasági kapcsolatot építettek ki tehát a professzionális közönségsportágakkal. Hajlandóak voltak közvetítési díjat fizetni azért, hogy a széles tömegeket a készülék mellé leültető sportműsorok révén magasabb áron tudják saját reklámperceiket értékesíteni. S közben az attól való félelem is indokolatlannak bizonyult, hogy az emberek inkább maradnak majd odahaza a rádió mellett, mint látogatnak ki az eseményekre: a fõnt említett Joe Louis – Max Baer összecsapást a New York-i Yankee Stadiumban a helyszínen 88 ezer néző követte figyelemmel, a nekik eladott belépõkbõl befolyt egy millió dollárhoz képest a rádióadó fizette összeg elenyészõnek számított. Az elektronikus média kiépülésének kezdetén ez utóbbi tehát még kifejezetten olcsó „árucikk” volt, miközben a vállalati szféra egyre inkább fölismerte a lehetőséget a sportközvetítések népszerűségében: a Ford Motor Company például kerek 100 ezer dollárt fizetett szponzorként a baseball-bajnokság döntõjéért, melyrõl két nagy amerikai rádiócsatorna tudósított. Mivel a rádióadók közvetítéseik révén elérték, hogy a csapatok iránt a közvetlen társadalmi-földrajzi vonzáskörzeten túl élõk is érdeklõdést mutassanak, s így hozzásegítették a nagy ligákat ahhoz, hogy nemzeti intézményekké váljanak, a nemzeti márkává válás útján elindult nagy cégek számára logikus választás volt a professzionalizálódó sport és a kereskedelmi média között formálódó „koalícióba” való belépés. Ahol a kereskedelmi média révén alakult ki a nemzeti

7 James R. BENIGER, *Az irányítás forradalma. Az információs társadalom technológiai és gazdasági forrásai*, ford. ROHONYI András, Gondolat-Infonia, Bp., 2004, 582–595.

8 Ellis CASHMORE, *Making Sense of Sport*, Routledge, London – New York, 2010, 361.

közönség, ott jóformán törvényszerű volt, hogy a hírek, a szóráskoztatás és a reklám közötti határok átjárhatóvá váljanak.⁹

Egy technikai médium működés módja mindig függ attól, hogy mely médiumokkal együtt osztozik a társadalmi kommunikáció szervezésében. Nem meglepő, hogy a rádióadások elterjedése visszahatott a nyomtatott sajtó stílusára: míg a századfordulón a sporteseményekről szóló tudósítások minél színesebben és részletgazdagabban igyekeztek beszámolni a történetekről, a fülnek szóló médium (s majd a televízió) térhódítását követően egyre fontosabbá váltak az újságokban a véleményműfajok és az elemző írások – vagyis a sportújságírók körében az elismeréshez egyéni látásmódra és sportszakmai fölkészültségre volt és van szükség.

A nyomtatott sajtó, majd a rádió érdeklődésének köszönhetően a sport a két világháború közötti időszakban Magyarországon is kedvelt társasági témává vált. Olyanná, melynél nincs magas belépési küszöb, s a legtöbb esetben a beszélgetőtársak között csekély a hozzáértésbeli különbség – éppen azért is lehet tehát népszerű téma, mert a róla folytatott eszmecsere közben a konverzáció egyenlőségelve megmarad. A tömegmédia ugyanakkor nem csupán napirendjére tűzte az akkoriban rohamléptekben fejlődő sportot, de maga is hozzájárult a modernizációjához. Köztudott, hogy az antik és a modern sport közötti paradigmaticus különbségek egyike az elért teljesítmények „kezelése” volt. Míg az ókori olimpiákon nem merült föl, hogy mértékegységet használva számosítsák és összevegyék a dobóatlétikai számokban elért eredményeket (az nyert, akinek a gerelye, diszkosza a legmesszebb szállt, és semmi más nem számított, csak a győzelem ténye), a modernítésben a sportversenyek alapjegyévé vált az összehasonlíthatóság. Nem csupán az azonos eseményen elért eredmények összevetése, de a máshol és máskor nyújtott teljesítmények összehasonlítása is. A rekordok följegyzése kimondottan modern

9 Vö. David WHITSON, *Circuits of Promotion. Media, Marketing and the Globalization of Sport = MediaSport*, szerk. Lawrence A. WENNER, Routledge, London – New York, 2002, 62.

fejlemény, mely a sport globalizálódásával és a fejlődés-elv kitüntettségével jár együtt. Mivel a média sporttudósításai (legyen szó a nyomtatott sajtóban olvasható mérkőzésbeharangozókról vagy a rádió élő közvetítéseiről) az aktuális eseményeket mindig a régebbiek tükrében kommentálják, a sportújságírás létre is hozta és nap mint nap alakítja a versenysport közösségi emlékezetét. A sportolói cselekedetek ennek a folyton változó kollektív emlékezetnek a kontextusában nyernek jelentést: abban lesznek dicsőek, dicstelenek vagy épp átlagosak.

3. Mennyben köttetett frigy: a televízió és a versenysport kapcsolatáról

3.1 Mérföldkövek

A sport mozgóképi megörökítésére a filmtechnika 1895-ös megszületése után nyílt mód, s a közönség a 20. század elején a gyorsan óriási népszerűsége szert tevő filmszínházak új médiaműfajában, a filmhíradókban találkozhatott vele. A vetítévásznon előtt a közönség tagjainak módja nyílt arra, hogy a sport testi aspektusát valamelyest érzékelhessék, s éppen a sportolók nem mindennapi fizikai teljesítménye révén „felnagyítva élj[ék] át a vereség fájdalomát és a balszerencsének ellene szegülő konok kitartás diadalát.”¹⁰

Míg a filmszínházakban inkább csupán afféle rövid kivonatokat, összefoglalókat lehetett látni sportversenyekről, addig a televíziózás alakulástörténetének korai szakaszában, vagyis amikor ez a tömegkommunikációs eszköz még csak kereste helyét a médiumok között, már megjelent az élő sportközvetítéssel való audiovizuális kísérletezés. Ennek egyik első példája 1936-ban a berlini nyári olimpiai játékok alatt történt meg, amikor is a negyven országban sugárzott rádióadások és a versenyek filmes megörökítése mellett megjelent a televízióközvetítés is. Mivel ekkoriban ennek

10 Christopher LASCH, *A sport lealacsonyodása*, ford. BÉKÉS Pál = Uő., *Az önimádat társadalma*. Európa, Bp., 1984, 134.

az új médiumnak a magánhasználata még nem volt elterjedt, ezért a közvetítéseket néhány német városban válogatott közönség kísérhette figyelemmel.¹¹ Szintén csupán néhány százan voltak tanúi annak a 25 percnak, amelyet a BBC egy esztendővel később egy férfi teniszmérkőzésről Wimbledonból sugárzott, 1939-ben a brit csatorna már teljes egészében adta a wimbledoni döntőket. Ugyanebben az évben történt, hogy a BBC először közvetített bokszmérkőzést, ezt is jobbára moziépületekben helyet foglaló, jegyet váltó nézőközönség láthatta. Tudni kell, hogy ekkoriban az egyetlen, rögzített pozíciójú kamera, valamint a nem zoomoló lencse miatt meglehetősen kezdetleges mediális élményt nyújtott a televízió. A tenisz, de még inkább az ökölvívás azért is élvezte az új médium rokonszenvét, mert ilyen technikai feltételek mellett is közvetíthető volt, könnyen belátható térben zajlott, ráadásul mindkettő kifejezetten eseménydús sportág. Természetesen a szigetország legnépszerűbb játéka is fölkelte a csatorna érdeklődését: mutatta az FA-kupa döntőjét; mindeközben az Egyesült Államokban az NBC a baseball közvetítésével próbálkozott. Attól a perctől fogva, amikortól két kamera kezdett dolgozni, lehetővé vált a látószög megváltozása, megjelentek a közeli felvételek, s a televízióközvetítés elindult azon az úton, melyen haladva az általa nyújtott audiovizuális élmény hangsúlyozottan más lett, mint a helyszíni nézők tapasztalata.

A televíziós technika polgári hasznosítása a II. világháborút követő években fölgyorsult. Ebben a folyamatban éppen azok a rádiócsatornák jártak élen, amelyeknek már volt tapasztalatuk abban, hogyan lehet vonzóvá tenni a civil vásárlóközönség számára egy új technikai médiumot. A rádió esetében az 1920-as években bevált receptet hasznosítva a televízió is hamar nyitottá vált a sport világa felé. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a tv-készülék eleinte igazi luxuscikk volt – az Amerikai Egyesült Államokban például a háború végéig alig néhány ezret tudtak belőle értékesí-

11 Vö., Hans Ulrich GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, 141.

teni, azonban alig egy évtized elteltével az amerikai háztartások háromnegyede már rendelkezett vele. Ebben a robbanásszerű növekedésben elvülhetetlen érdemeket szereztek a sportműsorok, s közülük is kiemelkedett az 1956-os melbourne-i olimpia. Az európai közszolgálati műsorszórási médiumok a sportban a nemzeti kultúra egyik fontos intézményét látták, ezért is tüntették ki figyelmükkel – az 1957-ben induló Magyar Televízió szintén így tett a kezdetektől fogva. Az észak-amerikai kereskedelmi csatornák reklámbevételeik maximalizálására törekedve mutattak fokozott érdeklődést a sportmérkőzések iránt – ehhez természetesen kellett azokat a nagyvállalatok is (például a Gillette és a Ford), amelyek az idők szavát meghallva már a negyvenes évek második felében, a televízió alacsony elterjedtségi szintjén komoly szponzori összegekkel szálltak be a közvetítésekbe. Amint a készülékek fogyasztói ára lecsökkent arra a szintre, amelyen már a középosztály és a munkásság is vásárlóvá válhatott, a hirdetőik egyre nagyobb lehetőséget láttak a televízióban, s a csatornáknak egyre nagyobb szükségük volt a legnépszerűbb kulturális performanszra, a látványsportra. Mindezeknek köszönhetően az elmúlt évtizedekben a televíziós kínálat bővülését is meghaladó mértékben nőtt a sportműsorok mennyisége¹² – nyilván ebben a folyamatban a tematikus sportcsatornák térnyerésének (az Egyesült Államokban az 1970-es évek végétől, Európában a rá következő évtizedtől) óriási szerepe volt.

3.2 Élősködés vagy szimbiózis?

Amit ma a professzionális látványsportokról¹³ tudunk, túlnyomórészt a nyomtatott sajtó, az elektronikus médiumok és a világháló

12 Vö. MISOVICZ Tibor, *Mi megy a tévében? A sportműsorok átváltozása*, Jel-Kép 1997/1., 23–33.

13 Látványsport alatt olyan sporteseményeket szokás érteni, amelyek esetében a csere tárgyát az a lehetőség jelenti, hogy mások sporttevékenységét figyelemmel követhetjük. Vö. DÉNES Ferenc, *A futball eladásának gazdasági alapjai*, Marketing & Management 1998/3., 9–17.

révén tudjuk. Több mint száz éve indult el, de igazán a televízió elterjedésével gyorsult fel az a folyamat, melynek következtében létrejött sport és média szimbiózisa. Az angol nyelvből elterjedt kifejezés, a 'mediasport' pontosan fejezi ki ezt az együttélést: manapság alig tudunk valamit mondani a globálissá vált sportesemények valóságáról, ha nem vesszük figyelembe, hogy ezek olyan látványosságok, melyek forgatókönyvének írói között ott vannak a technikai médiumok is.

A televízió és a versenysport kölcsönhatásával foglalkozó kutatók következtetései két, egymással jórészt ellentétes álláspontot rajzolnak ki. Az elsőbe a médiapesszimista vélemények tartoznak, amelyek a televízió hatását romboló erejűnek bélyegzik. Például az amerikai társadalomtörténész, Christopher Lasch már a hetvenes években közreadott írásaiban egyfelől síkra szállt a sport belső értékeinek védelme érdekében, másfelől bírálójává vált annak a folyamatnak, mely a 20. század közepétől átalakította a legnagyobb népszerűségnek örvendő amerikai sportágakat. Vélekedése szerint a sporttal elsősorban nem az a baj, hogy sokan túlzottan komolyan veszik, éppen ellenkezőleg: a sport lealacsonyodásáért a televízió megnövelte hozzáértés nélküli érdeklődés, valamint az ezzel összekapcsolódó bulvárosodás, vagyis a komolyan nem vétel tehető felelőssé. Mindezek hatására az a konvenciórendszer tűnik el, mely korábban erősen szabályozta mind a játékosok, mind a nézők viselkedését, továbbá lehetővé tette, hogy a nagyszerű teljesítményre képes sportoló egy közösség valódi képviselőjének legyen tekinthető. Látható, ebben az érvelésben a sport eredetileg az elvilágiasodott, kollektív értékek nélküli, önimádó és önző társadalom ellenpólusának, de legalábbis az abból való ideiglenes kiszakadás lehetőségének tetszett, s csak később fokozta le önmagát a piac felosztásáért folytatott harc szintjére. A modern sport átforgalmazását szokás az angol 'commodification' kifejezéssel illetni: „az árucikké válás a cselekvések és tárgyak értékét a pénzügyi csereértékre szűkíti. Ráadásul rendelkezik azzal a fetisizáló minőséggel, amelyben az árucikkek, mivel üzleti előnyt reprezentálnak, megnövekedett lélektani jelentőséggel bírnak egyének és

csoportok számára.”¹⁴ Ebből következően hanyatlástörténetnek mutatkozik a sport profittermelő szektorra alakulása, az a folyamat, amely során elveszítve önállóságát alárendelődik előbb a kapitalista gazdaság haszonelvűségének, majd a szórakoztatóipar mechanizmusainak. A demisztifikálódás, a szórakoztatóiparba való beépülés lesz a legfőbb bűn, amelyet a 20. század második felében a modern sport a televízió nyomására elkövetett – legalábbis a médiapesszimista, konzervatív értelmezés szerint.¹⁵

A vélemények másik csoportja inkább olyan szimbiózisnak látja a sport és a televízió kölcsönhatását, melyben mindketten kölcsönös előnyökhöz jutnak. Ellis Cashmore egyenesen úgy fogalmaz, e két fél házassága a mennyben köttetett, legalábbis abban az értelemben, hogy az 1940-es évektől kezdődően nagyrészt egymásnak köszönhetik anyagi sikerüket és népszerűségük fölévelését.¹⁶ Mivel a professzionális sport által létrehozott és eladásra kínált „csomagban” a látvány az elsődleges faktor, a kép- és hang-sávot egyaránt használó televízióban megtalálta ideális médiumát, így a sportban rejlő gazdasági és kulturális lehetőségek új tárházát teremtette meg.

A látványsportok korai időszakában a csapatok helyiekből, lokális alapon szerveződtek, így hordozták annak a társadalmi-kulturális kontextusnak a jeléseit, amelyhez maguk is tartoztak (gondoljunk pl. Magyarországon az MTK és a Ferencváros csapatának a 20. század első felében a zsidó és a sváb asszimilációban betöltött szerepére). A csapatok mint közösségi „intézmények” körülhatárolható elemekből építkező közösségi identitást voltak képesek kifejezni, a rivális csapatok mérkőzései társadalmilag, vallásilag vagy etnikailag egymástól különböző és egymással versengő csoportok szimbolikus összecsapásaiként is értelmezték a szurkolók (és akár a játékosok). Amint azonban egyfelől a

14 Michael REAL, *MediaSport. Technology and the Commodification of Postmodern Sport = MediaSport*, 21.

15 LASCH, *A sport lealacsonyodása*, 126–153.

16 CASHMORE, *Making Sense of Sport*, 359.

nagyvárosi tér a kulturális identitások szóródását-keveredését okozva egyre összetettebb helyé vált, másfelől a sportban rejlő anyagi lehetőségek kihasználása a mindent átható professzionalizálódással összekapcsolva a sportszféra működési logikájában érvényesült, a korábbi identitástartalmak, ha nem is tűntek el, de legalábbis halványultak. Lássunk egy példát! Köztudott, hogy az 1980-as években az angol labdarúgás súlyos válságba jutott, egyebek mellett a Heysel- és a Hillsborough-tragédia következtében. A megoldást egy nagyon összetett program hozta el, melynek többek között része volt a Ruppert Murdoch vezette média-birodalom szerepvállalása a Premier League megalapításában: a Murdoch tulajdonolta BSkyB annak fejében emelte új szintre az angol labdarúgásba befolyó közvetítési díjak összegét, ha a sportág negatív elemekben bővelkedő imázsa átalakul (a bajnokság átszervezése maga egy olyan eredetpont kívánt lenni, mely a múlttól való elszakadást és a megújulást hirdette). Miközben a Premier League első évei elhozták az angol futball multikulturális forradalmát a pályán, amennyiben egyre több idegenlégiós érkezett a csapatokhoz (köztük a megugró bevételeknek köszönhetően az 1990-es évek derekán olyan csillagok is, mint a holland Ruud Gullit és Dennis Bergkamp, az olasz Fabrizio Ravanelli és Gianfranco Zola, továbbá a francia szakember, Arsène Wenger), addig az új biztonsági szabályok és az egyre emelkedő jegyárak a közönség összetételét is átalakították. Az első osztályú labdarúgás Angliában bizonyos értelemben dzsentrifikálódott: a korábban domináns munkásszármazású csoportok helyett egyre inkább a középosztály időtöltésévé lett, ráadásul az ország multikulturálissá válása és a futball mint turistacélpont sokfélévé változtatta a közönség összetételét. Noha a globalizálódás része, hogy egyre kevésbé fontos (és evidens) már az a szimbolikus jelentés, melyet egykor a csapatok hordoztak, az angol futball az elmúlt években arra is mutat példát, hogy a helyi közönség nem könnyen bocsátja áruba tradícióit: a Hull City Association Football Club egyiptomi-angol tulajdonosának például nem sikerült elérnie, hogy a csapat nevét a marketingszempontról jobban hasznosítható Hull

City Tigersre cserélje a szurkolók és a futbalszövetség ellenállása miatt. Üzleti okok miatt történt névváltoztatásra a magyar futball is szolgál friss példával: a Videoton FC-t 2018. július 1-jén MOL Vidi FC-re, majd egy év múltán a város polgármesterének javaslatára MOL Fehérvár FC-re keresztelték át, ami egyfelől arra enged következtetni, hogy nálunk a tulajdonosi akarat nagyobb erővel bír, mint a szurkolók véleménye (a székesfehérvári klub ultrái tiltakozásukat kifejezendő egy ideig bojkottálták az átnevezett csapat mérkőzéseit), másfelől arra, hogy a Magyar Labdarúgó Szövetségnek nincs afféle vétőjoga, mint a szigetországinak.

3.3 Elvándorló nézők, elsötétülő képernyők

Mai szemmel akár furcsának is tűnhet az az aggály, amely a legnépszerűbb észak-amerikai sportágak menedzsmentjében keletkezett, amikor a televíziócsatornák saját boldogulásuk egyik legfontosabb kulcsát a sportközvetítésekben találták meg.¹⁷ A félelmek nem is bizonyultak megalapozatlannak: több olyan baseballklub is létezett ebben a korszakban, amelyek pályán elért sikereikkel tévészerződéshez jutottak, viszont az addig a stadionba kilátogató közönségük egy részét elvesztették. Ugyanebben az időszakban hasonlóan járt az egyetemi amerikai futball, mely azáltal tudta közönsége elvándorlását megakadályozni, hogy csökkentette a közvetített mérkőzések számát. A televízió történetének korai szakaszában a profi ökölvívás kiemelt fontosságú sportág volt, ennek köszönhetően az ide áramló televíziós bevételek is egyre nőttek. Persze, ahogyan ma is, főként a nagy nevek keltették föl a csatornák érdeklődését, s így ők, illetve az őket képviselő menedzserek tudtak ebből a kapcsolatból profitálni. Miközben az ötvenes években a készülékkel rendelkező háztartások egyharmadá-

17 A látványsportok médiagazdaságtani modelljének alakításában a döntő szerepet a kezdetektől fogva az Amerikai Egyesült Államok kereskedelmi televíziócsatornái játszották – ez indokolja, hogy írásomban gyakran utalok az észak-amerikai médiasport működésére.

ban néztek rendszeresen bokszt-meccseket az Amerikai Egyesült Államokban, addig a kisebb klubok sorra veszítették el egyetlen bevételi forrásukat, az összecsapásokra jegyet váltó közönségüket, s így nagy százalékuk csődbe ment és bezárta kapuit.¹⁸

Kétségtelen, hogy a stadionba kilátogató nézők száma az adott mérkőzés médiaértékére is hatással van. Ki akar ugyanis olyan sporteseményt órákon át figyelemmel követni a televízióban, amely a helyi közönség érdeklődésére sem tart számot? Akár egy atlétikai világbajnokság imázsát is rontani tudja, ha szellős lelátók előtt rendezik a versenyeket – ahogy ez történt például 2013-ban Moszkvában. A helyi nézők és a médiaérték közötti összefüggés alapos értelmezéséből származik a leginkább az NFL-ből (National Football League) ismert blackout szabály. A képernyő elsötétítésére utaló regula története meglehetősen régre nyúlik vissza. A tojás alakú labdával játszott professzionális amerikai futball ligája tulajdonképpen a kezdetektől fogva tiltotta azt, hogy a mérkőzés városában a tv-készüléken keresztül, élőben követhető legyen a meccs. Ezen a nagyon szigorú rendelkezésen 1973-ban változtattak, amikor fölismerték, hogy a helyi televíziós piacon rejlő lehetőségek így kihasználatlanul maradnak, hiszen egy nagyvárosban és vonzaskörzetében a mérkőzés iránt érdeklődő közönség nagysága meghaladja a stadion férőhelyeinek számát.¹⁹ Azóta a szabály lényege az, hogy amennyiben a kezdő rúgás előtt 72 órával a jegyek túlnyomó többségét (ez csapatoktól függ, de nem lehet kevesebb 85%-nál) nem értékesítették, az adott régióban a mérkőzést a televízió nem közvetítheti.

18 CASHMORE, *Making Sense of Sport*, 362–364. Arról, hogy milyen az élet a médiaérdeklődésre számot nem tartó látványsportok alsó szintjein, sokat elárul Darren Aronofsky 2008-ban bemutatott filmje, *A pankrátor* [*The Wrestler*].

19 Tanulságos példaként említhető ebben az összefüggésben a Lambeau Field, a Green Bay Packers NFL-csapat stadionja, mely egy csupán százezer lakosú városban van, a 81 ezer jegyre mégis mindig akad vevő.

3.4 A médiaképesség kritériumai

Bármennyire is igaz, hogy a televízióban a sportműsorok mennyisége az elmúlt évtizedekben jóformán folyamatosan növekedett, mint minden piacon, a sport piacán is vannak kelendő és kevésbé népszerű termékek – a média saját érdekeit szem előtt tartva vásárol a kínálatból. Urbán Ágnes fontos tanulmányában a klasszikus sportágak esetében a médiaképesség négyes feltételrendszeréről ír: „azt a sportot tekinthetjük a média számára eladhatónak, amely érthető, tehát egyszerű szabályrendszerrel rendelkezik, látványos, extra szakértelem és felszerelés nélkül közvetíthető, valamint sok nézőt vonz.”²⁰ Ezeket a kritériumokat a következőkben érdemes lesz konkrét sportágak példáin keresztül részletesebben megvizsgálni, más szerzők vonatkozó megállapításait is tekintetbe véve, s ahol a médiatechnológiai fejlesztések szükségessé teszik, némileg módosítani.

Egyszerű szabályrendszer – Azt szokás mondani, nincs annál egyértelműbb vereség, mint amikor egy bokszoló a földre kerül és a mérkőzésvezető kiszámolja. Minél egyszerűbbek a szabályok, annál inkább képes a néző bevonódni a versengésbe, ugyanis nem lesznek értelmezési problémái, amelyek kizökkentenék, vagy épp elkedvetlenítenék. Nagyon kevesen szeretnek olyan dolgokkal foglalkozni, amelyeket nem értenek; ha egyszerűek a szabályok, a laikus néző is érti, ki és miért győzött.

Ebből a szempontból a legkönnyebben értelmezhetőek azok az egyéni kvalifikációsversenyek (futás, úszás, evezés stb.), amelyek során az egyik sportolónak az azonos időben zajló küzdelmek során egyszerűen meg kell előznie a másikat. Problematikusabb, de viszonylag könnyen megoldható ama egyéni kvalifikációsversenyek értelmezhetősége is, amelyek során nem azonos időben zajlanak ugyan a küzdelmek, ám a teljesítendő feladat jellege (nagyobbat dobni vagy ugrani, pontosabban lőni stb.) egyértelműen mérhető. Ugyanakkor jelentősen csökkentheti egy sportesemény értelmezhetőségét, [...] ha az értékelés/pontozás szempontjai olyan szakértői tudást hordoznak, amelyek rejtve maradnak a laikusok többsége előtt (mint például a szinkron-

20 URBÁN Ágnes, *Sportüzlet, média és társadalom*, Jel-Kép 1997/1., 19.

ugrás, a vívás, a torna vagy a birkózás esetében. A vízilabda e tekintetben [...] hátrányos helyzetben van, hiszen a nézők túlnyomó többsége nincs tisztában például azzal, hogy a bíró éppen miért állított ki egy-egy játékost.²¹

Ismerünk persze bonyolult szabályrendszerrel rendelkező, mégis nagy nézettségnek örvendő sportágakat. Ilyen például az amerikai futball, amelynél a játékvezető nem csupán minden egyes megítélt szabálytalanságot követően a testére szerelt mikrofonba bemondva közli a szabálytalanság fajtáját, az elkövető mezszámát és a kirótt büntetést (erre nyilván azért is van szükség, mert sem a helyszínen, sem a televízióban nem érzékelhető minden törté-
nés), de a bonyolultabb esetekben szabálymagyarázatot is tart. A sportág magyarországi népszerűsége az elmúlt bő egy évtizedben a Sport Televízió közvetítései révén jelentősen megugrott, ehhez szükség volt arra a jól átgondolt „nevelő” tevékenységre is, amely révén a televíziócsatorna kommentátorai szisztematikusan bevezették a honi közönséget e játék rejtelmeibe.²²

Igazságosság – Lehetnek természetesen bármennyire könnyen átláthatóak egy sportág szabályai, ha nem következetesen alkalmazzzák őket. A sport abban az értelemben minden formájában játék, hogy kizárólag akkor működhet, ha konszenzus övezi a szabályait – szabály nélkül emberi játék nem létezik. „A verseny olyan – bizonyos imaginárius, mesterséges életelv körül felépített – életforma, melyet a versenyző felek együttesen, akként hoznak létre, hogy mindegyikük az önmaga tevékenysége által mértéket szolgáltat a többieknek, azok hasonló elvű tevékenysége számára. A küzdő felek nemcsak egymás ellen, hanem elsősorban együtt küzdenek: a küzdelemért.”²³ Miközben a sport kétségtelenül fel-
szítja az ellenfelek közötti versenyszellemet, igyekszik biztosítani

21 HADAS Miklós, *Olimpia és globalizáció*, Sic itur ad astra 2011 (62.), 119–120.

22 Az educatív munka részeként a csatorna kommentátora, Faragó Richárd, és szerkesztője, Gallai László 2010-ben gazdagon illusztrált könyvet adott közre az NFL történetéről.

23 RÉVAY József gróf, *A sport metafizikája = Kulturális közegek*, szerk. BEDNANICS Gábor – BÓNUS Tibor, Ráció, Bp., 2005, 434.

a versengés ideális és demokratikus kereteit: az önkéntességet, valamint az egyenlő feltételeket. Amint ezek a feltételek sérülnek, a sport értéke, a belé vetett hit csökken. Az a labdarúgó-mérkőzés, amelynek az eredményét döntően befolyásolja egy kézzel szerzett vagy épp egy meg nem adott szabályos gól, nem csupán az adott meccs értékét szállítja le, de rontja a sportág imázsát is. Ebből az összefüggésből érthető meg, hogy a horribilis televíziós összegeket vonzó amerikai bajnokságokban bátran alkalmazzák a játékvezetők a technika nyújtotta lehetőségeket, s ma már a labdarúgás sem zárkózik el tőlük, olyannyira, hogy a 2018-as oroszországi világbajnokság több mérkőzésén fontos szerepet kapott a videoasszisztensi rendszer, s azóta használják a Bajnokok Ligájában és számos nemzeti bajnokságban is.

Megfelelő lebonyolítási szisztéma – A televíziócsatornák nagyon szigorúan beosztott időrendben működnek, a műsorstruktúrát (másod)percre pontosan tervezik meg. Kulcsfontosságú számukra, hogy sportközvetítéseik időpontjaival és időtartamával már jó előre kalkulálni tudjanak. Előnyt élveznek tehát azok a sportágak, amelyeknél a versenynaptár jól összeállított és nem változékony, másfelől amelyek esetében megszabott a játékidő – ilyenek például az Európában népszerű labdás csapatsportok. A szabadban játszott sportágak között vannak időjárás-érzékenyek (a tenisz a legszemléletesebb példa, az eső miatt órákat, olykor napokat csúsznak mérkőzések pl. a Roland Garros salakpályáin), míg mondjuk az NFL téli mérkőzéseinek hangulatához olykor a zord körülmények és a velük való dacolás heroizmusa is nagyban hozzájárul.²⁴

24 Mindmáig a legnagyobb meccsek között tartják számon az 1967-es ún. Ice Bowl-t, amikor is a Dallas Cowboys vendégeskedett a Green Bay Packers otthonában, s a Lambeau Fielden a hőmérő higanyszála -25°C alá süllyedt, de a jelenlévők a jeges szél miatt még ennél is jóval hidegebbnek érezték a hőmérsékletet. Az, hogy egyre több csapattulajdonos épített az NFL-ben fedett vagy befedhető csarnokot (jelenleg nyolc ilyen van a ligában, 2020-ra ez a szám 10-re fog emelkedni az új Los Angeles-i és Las Vegas-i stadionokkal), egyfelől megváltoztatja a játék jellegét (a csapadékos, hideg, szeles időben eredményesebb futásközpontú támadójáték helyét átveszi a hosszú

A tenisz esetében az arisztokratikus hagyományokból következő viszonylag laza időkezelés (a mérkőzések hossza éppen úgy nem szavatolható előre pontosan,²⁵ mint egy hosszabb, szabadban játszott versenysorozat beosztása) és a televízió elvárásai közötti feszültség nem látszik teljes mértékben föloldhatónak, a csatornák a megoldást az élőben eredetileg nem közvetített „párhuzamos” mérkőzések fölvételről való sugárzásával szokták megtalálni.

A Grand Slam tornák történeti presztízse egyelőre kitart, a BBC első sportközvetítései között – miképp arról korábban már esett szó – 1937-ben is ott volt már a wimbledoni bajnokság, mint ahogy máig kitüntetett helyen szerepel a brit közszolgálati csatorna műsorrendjében (az USA-ban hagyományosan az NBC és/vagy az ESPN közvetíti). A tenisz jóformán kivételnek tekinthető példa arra, hogy létezik olyan tradicionális sportág, mely annak ellenére kelendő árucikk a médiapiacra, hogy televízió-kompatibilissé szabná át magát.²⁶ Az más kérdés, hogy a professzionális tenisz naptárába az elmúlt években számos olyan verseny bekerült, amely ennek az átfazonírozásnak a jeleit mutatja – ilyen például a férfiak számára kiírt ATP World Tour Finals, melyet 2009 óta a londoni O2 Arénában rendeznek meg, s a mérkőzések mindössze két nyert játszmaig tartanak. Az, hogy 2018-tól már a US Openen is alkalmazzák a 25 másodperces szervaidőt, szintén a mérkőzések hosszának kordában tartását célozza.

Arra is találni példát, hogy az azonos ország(ok)ban működő ligák „fölosztják” egymás között az évnél azokat az ünnepnapjait, amikor a szabadság miatt a megszokottnál is több nézőre lehet a televíziókészülékek előtt számítani: az Amerikai Egyesült Álla-

passzokra épülő stratégia, ami egyébként kétségtelenül látványosabb úgy a helyszínen, mint a képernyőn), másfelől még inkább a kényelmes szórakoztatás helyzetét és érzését kínálja a nézőknek.

25 Az 1970-es évek elején elterjedő és napjainkban egyre szélesebb körben alkalmazott tiebreak-szabály hivatott „kordában” tartani a mérkőzések hosszát, a játékok (game) és a játszmák (set) száma ezzel együtt sem megjósolható.

26 2018-ban Wimbledonban a hivatalos tájékoztatás szerint (az elmúlt évekhez hasonlóan) összesen 3250 darab médiaakkreditációt osztottak ki.

mokban a hálaadás az NFL, a karácsony az NBA (National Basketball Association), az újév az NHL (National Hockey League) kiemelt időszak.

Láthatóság-látványosság – A jól medializálható látványsportok jellegzetességeit így foglalja össze Hadas Miklós olimpiatörténeti tanulmányában:

Azok a sportok vannak e szempontból előnyösebb helyzetben, amelyek jelentős szimbólumalkotási potenciállal rendelkeznek, s emellett drámai változékonyság és komplexitás jellemzi őket. Előny, ha a küzdők teste egészében látható (labdarúgás kontra vízilabda), ha nagyobb (test)felület vesz részt a küzdelemben (cselgáncs kontra vívás), ha a versenytér jól áttekinthető (rövidtávfutás kontra evezés), ha a sport jól elkülönülő mozgásokat, helyváltozásokat tartalmaz (tornászat kontra lövészet), és ha a játékszer jól beazonosítható (strandröplabda kontra asztalitenisz). Példaértékű e tekintetben a strandröplabda, melynek már pusztá elnevezése is jelzi, hogy a globalizálódó élménytársadalom fontos, libidinózus örömeiket kínáló színterét és tartozékait igyekszik a közös játék meghatározó elemévé tenni.²⁷

A játék intenzitása is fontos tényező, a játéktér „semleges” zónájában folydogáló mérkőzés nem kifejezetten vonzó. Köztudott, hogy az észak-amerikai profi ligában kisebb pályán zajlanak a jégkorongmérkőzések, mint Európában. Bár ennek oka (részben esetleges) sportágtörténeti tényezőkre vezethető vissza és eredetileg nem volt szoros kapcsolatban a média igényeivel, kétségtelen, hogy az NHL-mérkőzések magasabb intenzitása (több ütközés és helyzet, gyorsabb tempó) a pálya méretéből is következik.

Feltűnő jelensége a látványsportok alakulástörténete legújabb fejezetének, hogy maguk a sportolók is egyre inkább szembeötlővé teszik saját teljesítményüket örömük vagy éppen fájdalmuk gyakorta teátrális színrevitelével. A televízióközvetítések a stadion népének is módot adnak arra, hogy látványosságot csináljon magából. Míg az európai futballstadionokban az ultrák körében a tömegkoreográfiák dívának, addig az amerikai futballban a szurkolók inkább egyénenként igyekeznek fölhívni magukra az

27 HADAS, *Olimpia és globalizáció*, 119.

operatőrök figyelmét (gondoljunk például az Oakland Raidersnek szurkoló „pokolfajzatok” maskaráira).

Közvetíthetőség – Ennek a kritériumnak a jelentősége fokozatosan csökken a televíziós technika fejlődésével párhuzamosan. Míg a médium hőskorában kulcsfontosságú volt, hogy egy kamera is átfoghassa a játékteret, a könnyen, akár távirányítással mozgatható, egyre jobb minőségű kamerák korszakában ez már kevésbé fajsúlyos szempont. A számos okból rendkívül médiaképes jégkorong esetében a játékszer követhetősége jelent a mai napig nehézséget a televízióközvetítés számára. A láthatóságot javíthatná a korong méretének megnövelése, ez viszont tovább csökkentené a mérkőzéseken elért gólok számát. Azok a kísérletek, amelyek médiatechnikai „szimulációval” igyekeztek segíteni a készülök előtt ülők percepcióját, mind ez ideig nem voltak képesek huza-mosabb ideig fönmaradni.²⁸ A technikai fejlődés nyújtotta látha-

28 „Az eddigi leglátványosabb megoldást a Fox csatorna fejlesztette ki. 1995 őszén ez a társaság szerezte meg az NHL közvetítési jogait, így az 1996-os All-Star gála is (tét nélküli mérkőzés a jégkorongszezon közepén) a Fox Sports-on volt látható, legalábbis Amerikában. Erre az alkalomra fejlesztették ki az ún. FoxTrax rendszert, aminek a lényege, hogy a korong belsejébe infravörös érzékelőket helyeztek, amik a csarnok különböző pontjain elhelyezett szenzoroknak küldtek jeleket. Ezeket a jeleket számítógépek segítségével átdolgozták, így a televízióban a korongot állandóan egy kék folt vette körül, míg a 70 mérföld/óra sebességet meghaladó korongmozgások során vörös csík követte a pakkot. Az újítás egy ideig megmaradt a ligában, hiszen alapvető célját elérte (nőtt a televíziós nézettség), ám 1998 tavaszán utoljára láthattuk a technikát. Ennek alapvetően két oka volt. Egyrészt a Fox és a liga közötti szerződés lejárt, így a további fejlesztések megszakadtak, másrészt a fanatikus NHL-rajongók körében hatalmas ellenállást váltott ki a rendszer. Az ún. hardcore-szurkolók viccként tekintettek a technikára, mintha a Fox videojátékok csinált volna kedvenc sportágukból. Való igaz, az 1990-es évek végén azért még nem volt meg az a technikai fejlettség, ami komolyan elgondolkodtatta volna a sportág és a liga vezetőit erről az újításról, ám ma talán érdemes lenne újragondolni az ötletet, hiszen a technika ma már fényévekkel előrébb jár, mint 15-20 éve. Szerencsére a televízió fejlődése segíti a hokit, hiszen a HD túléles képet ad vissza, ugyanakkor ez a probléma még ezzel együtt sincs megoldva.” HORVÁTH Zoltán, *Pénz beszél, a korong csúszik. Az Észak-Amerikai Profi Jégkorongliga televíziós megjelenése*

tósnövelés ugyanakkor önmagában nem föltétlenül képes egy sportág médiaképességét növelni, sőt akár még csökkentheti is. A vízilabda esetében a víz alatti kamera gyakorta például durva, az alattomoságot sem nélkülöző (hiszen a helyszíni nézők és a játévezetők szeme elől nagyrészt elrejtett módon zajló) küzdelemről tanúskodik, ami miközben a mérkőzések testi-fizikai aspektusáról sokat elárul, aközben egyáltalán nem biztos, hogy a sportág társadalmi imázs-gondozásában (pl. az utánpótlás-verbuválás során) jól hasznosítható – vélhetően ez lehet az oka, hogy a technikai lehetőség ellenére egyre ritkábban használják az alulnézeti fölveteket a vízilabda-közvetítésekben.

Népszerűség és társadalmi elfogadottság – Nyilván nincs abban semmi meglepő, hogy a televízió, amint technikai fejlődése azt lehetővé tette, elsősorban azokra a sportágakra kezdett összpontosítani, amelyek tőle függetlenül is nagy közönséget vonzottak: Európában a labdarúgásra, az Amerikai Egyesült Államokban az amerikai futballra. Mind a mai napig ezekbe a sportágakba áramlik a televíziós közvetítési díjak legnagyobb hányada. Minél nagyobb azonban a bevétel, annál nagyobb a tét is, úgy is fogalmazhatunk: magasról lehet nagyot esni. Tudják ezt jól minden olyan profeszszionális sportszervezetnél, amelynél nagy hangsúlyt fektetnek a public relations tevékenységre – arra, hogy a szervezet támogató társadalmi környezetben működhessen. Ehhez szükséges, hogy a szervezet és az általa képviselt sportág imázsát folyamatosan menedzseljék. Remek példát mutat erre az NFL-ben a Walter Payton Díj, mellyel az év emberét jutalmazzák, vagyis azt a játékost, aki az adott esztendőben a pályán nyújtott teljesítménye mellett élen járt a jótékonyág és a humanitárius tevékenység egyéb formáiban. Mivel az NFL gyakran súlyos botrányoktól hangos (főként a civil életben elkövetett erőszakos büntetektől, a játékosok

az Egyesült Államokban és Kanadában, záródolgozat, Debreceni Egyetem, Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2014, 7. <http://hdl.handle.net/2437/182042>. Mindehhez hozzá lehet tenni, hogy a jégkorongban engedélyezett a jégfelület szponzori értékesítése, ami szintén nem kedvez a korong követhetőségének.

kábítószerügyeitől, valamint a sportág okozta krónikus traumatikus enkefalopátiától), fokozottan rá is van szorulva az ezeket ellensúlyozó, pozitív üzeneteket hordozó akciókra (a gyermekek fittségét szolgáló programok indításától az egészségügyi kampányokban való részvételen át a veterán katonák szervezeteinek anyagi támogatásáig).

Mindehhez érdemes azt is tudni, hogy a sportújságírók abban a tekintetben különleges viszonyt ápolnak tárgyukkal, hogy nem áll érdekükben annak rossz hírét kelteni. Amíg egy közéleti újságírónak nem kell attól tartania, hogy ha rendszeresen kritikával illeti a politikai döntéshozókat, akkor olvasói elfordulnak a közélet kérdéseitől (legfőljebb a szavazáskor majd más párt vagy politikai neve mellé teszik az ikszet), addig a sportújságíróknak mérlegelniük kell, mi lenne annak hatása, ha folyton a versenysport árnyoldalát mutatnák be. Milyen népszerűség-csökkenést okoznának a sportnak, és hogyan veszítenék el saját olvasóikat, nézőiket? Bizonyára az sem véletlen, hogy az Amerikai Egyesült Államokban az NFL-közvetítések során, ha sérülés történik a pályán, gyorsan reklámra kapcsolnak, mint ahogy meglehetősen kevés szó esik arról is, miképp járulnak hozzá a teljesítményfokozó szerek és fájdalomcsillapítók a liga működéséhez.

Sztárok jelenléte – Noha minden professzionális versenysport rendelkezik kiemelkedő képességű, az átlagember számára elérhetetlen teljesítményt nyújtani tudó atlétákkal, olyan hírességek, akiknek az ismertsége messze meghaladja a sportág szerelmeseinek körét, csak néhány esetében találhatók.

Tradíciók – A hosszú és (túlnyomórészt) dicső múlttal rendelkező versenysorozatok előnyt élveznek, mivel a sportban a patina (folytonosság) és a divat (változékonyság) kölcsönösen kiegészíthetik egymást. Gondoljunk az El Classicókra, a Real Madrid és az FC Barcelona csapatainak mérkőzéseire, amelyek esetében egyfelől médiaértékként jelenik meg a két klub messze nyúló és politikatörténeti összefüggéseket is magában rejtő rivalizálása (vagyis nagy jelentőségű médiaeseményről van szó). Másfelől főleg a „királyiaknál” része a brandnek, hogy mindig legyenek olyan

csillagok is a csapatban, akiknek a máshol létrejött, fölfelé ívelő hírnevét meg lehet vásárolni (pl. a 2014-es brazíliai világbajnokság után aligha lehetett volna sokkal „divatosabb” játékosokat találni a torna gólkirályánál, James Rodrigueznél és a győztes német csapat egyik motorjánál, Toni Kroosnál, előbbi 23, utóbbi 24 éves volt akkor).

A hagyományok ápolása, a saját múlt fölidezésének gesztusai maguk is látványossággá válhatnak a médiasporthoz világhírűben. Az NFL egyes mérkőzésein az elmúlt években feltűntek a retro-mezezek, míg az NHL-ben 2003-ban indították útjára a beszédes nevű Heritage Classic sorozatot, valamint 2008 óta az év első napján mindig megrendezik a Winter Classic nevű mérkőzést, a régi idők emlékére mindkettőt szabadtéren.

3.5 A média igényei

Míg az 1940-es és 1950-es években még a televízió volt rászorulóva a sport segítségére abban az értelemben, hogy az utóbbi népszerűsége nagyban hozzájárult az akkor technikai szempontból új és ismeretlen médium elterjedéséhez, addig a hatvanas évektől a sportba befolyó összegekben már egyre nagyobb hányadot tett ki a közvetítési díjakból származó bevétel. A kezdeti hierarchia átalakult, s a „párkapcsolat” alakításában egyre dominánsabbá váltak a televízió igényei, tehát a „média határozza meg – a jogdíjakon, illetve a publicitás biztosításán keresztül –, hogy mely sportágakba áramlik a pénz, és melyekbe nem. Ez ahhoz vezet, hogy napjainkban a legtöbb sportág verseny- és szabályrendszere próbál a média igényeihez igazodni, sokszor évtizedes tradíciók ellenére is.”²⁹ A továbbiakban néhány példával fogjuk ezt az állítást alátámasztani.

A legnépszerűbb sportágak esetében a magasabb médiabevételek érdekében a legkézenfekvőbb a „műsoridő” megnövelése. Európában a legnagyobb nézettségnek örvendő nemzetközi kupasorozat az UEFA Bajnokok Ligája. Köztudott, hogy elődjéhez,

²⁹ URBÁN, *Sportüzlet, média és társadalom*, 21.

az 1955 és 1992 között létezett Bajnokcsapatok Európa-kupájához képest jelentősen földuzzasztották az induló csapatok számát, ráadásul a csoportmérkőzések bevezetésével tovább szaporították a mérkőzészámot. Az NFL-ben 1990-ben a rájátszásban résztvevő csapatok számát emelték föl, miután a korábbinál kedvezőbb áron sikerült a közvetítési jogokat értékesíteni. Az elmúlt években is sokat lehetett arról hallani, hogy a liga vezetői gondolkodnak az alapszakasz meghosszabbításán, ez a tervük azonban egyelőre a játékosok jogos ellenállása miatt nem került át a gyakorlatba.

A profi ökölvívásban egészen az 1980-as évekig a világbajnoki címmérkőzések 15 menetben át tartottak, melyet azt követően, hogy a könnyűsúlyú dél-koreai Kim Duk-Koo 1982 novemberében Ray Mancini ellen a 14. menetben – a CBS közvetítése révén milliók által figyelemmel követve – halálos sérülést szenvedett,³⁰ előbb a WBC, majd a másik három nagy profi szövetség is lecsökkentette 12-re. Ellis Cashmore vitatja, hogy ebben pusztán egészségügyi megfontolások, vagyis a küzdők védelme motiválta volna a szabálymódosítókat. Ő inkább arra gyanakszik, hogy a bokszt így jobban illeszkedett a televízió igényeihez: míg a hagyományos forma a 15 háromperces menettel, a köztük lévő egyperces szünetekkel, a fölvezetővel és a meccs utáni interjúkkal hozzávetőlegesen 70-75 percnyi műsoridőt jelentett, addig a menetek számának csökkentésével ezt a televízió műsorstruktúrájához jobban illeszkedő 60 perces „csomagga” lehetett alakítani.³¹ Az asztaliteniszben az egy szettben elérendő pontok számának 21-ről 11-re történt csökkentése izgalmasabbá tette a játékot, amennyiben nem kell már az eldőlt játszmákat hosszan nézni, a labda méretének növelése szintén a médiaképesség érdekében történt.

Az amerikai tömegmédiát sportátalakító hatásának valószínűleg legtöbbet kifogásolt jelensége a televíziós időkéres. Az

30 Az összecsapás tragikus hátástörténetéhez tartozik, hogy Kim édesanyja fia halála után három, a mérkőzést vezető Richard Green pedig hat hónappal öngyilkosságot követett el.

31 Vö. CASHMORE, *Making Sense of Sport*, 376.

NFL-ben már 1958-tól létezik, de használják az NBA-ben és az NHL-ben, sőt az egyetemi bajnokságokban is a mérkőzés mesterséges megszakításának technikáját, mely azt az egyetlen célt szolgálja, hogy a meccset közvetítő csatorna vásárlásra serkentő hirdetéseket adhasson, miközben áll a játék (így növelve a vállalati szférából áramló bevételeit). Az európai labdás csapatsportokon szocializálódott nézők számára ezért tűnhet gyakran úgy, hogy az eredeti amerikai közvetítések jóformán apropóként használják a mérkőzéseket a végeláthatatlan hosszúságú és gyakoriságú reklámblokkok között. Ráadásul ennek eredményeképpen főként az amerikai futball és a kosárlabda esetében a helyszíni élmény is hosszú és vontatott lesz. Az NFL-mérkőzések átlagos hossza a televíziós időkéresek korszaka előtt két és fél óra volt, ez az időtartam az 1970-es évek végére 2 óra 57 percre nőtt, míg egy bő évtizeddel később már 3 óra 11 perc volt, mindeközben a tiszta játékidő átlagosan alig haladja meg a 10 perct.³² Az üresjáratok kitöltését szolgálják a cheerleaderek, illetve a különféle zenés-táncos show-elemek. Utóbbiak ma már a kézilabdában sem ismeretlenek, az előbbiekről viszont érdemes megjegyezni, hogy bájos külsejüket a stadionban ülőknél jobban szemrevételezhetik a közeli felvételek által a tévénézők. Az is igaz persze, hogy az óriáskivetítők korszakában a lelátókon helyet foglalók is felváltva követik az eseményeket közvetlenül és a kamerák által közvetített képek által, ez egyébként a gyakori játékmegszakítás jellemezte kosárlabda esetében a játékosok esetében is egyre jellemzőbb. Az európai labdarúgásban a két félidő közötti pihenőidő 10 percről 15 percre való növelésében is közrejátszott a reklámok szempontja.

Arra is találni példát, hogy egy sportág akkor válik médiaképpé, ha módosít azokon a társadalmi jelentéseken, amelyek hozzá kötődnek. A darts mai szabályainak alapja a 19. század végén jött létre, akkoriban ez a játék kifejezetten kocsmai időtöltésnek

32 Vö. Garth SUNDEM, *10 Ways Television Has Changed Sports*. HowStuffWorks.com, <http://people.howstuffworks.com/culture-traditions/tv-and-culture/10-ways-television-has-changed-sports.htm>

számított. Nem meglepő módon ahhoz, hogy a brit televíziós csatornák az 1970-es évektől fokozott érdeklődést mutassanak iránta, ettől a környezettől és az ott megszokott viselkedési szokásoktól – ha a nézőknek nem is,³³ de legalább a játékosoknak – részben búcsút kellett venni.

Nyilván a példák még bőségesen szaporíthatóak volnának, de az eddigiekben érintettekből is jól kirajzolódnak azok a trendek, amelyek szerint a televízió formálta és formálja ma is a különféle sportágakat: legyenek minél izgalmasabbak az összecsapások; kerüendő, hogy az eldölt mérkőzések sokáig tartsanak; föl kell gyorsítani az eseményeket; figyelembe kell venni a televízió időrendjét és hirdetési igényeit.

3.6 A televíziósport átalakulása

3.6.1 A sport médiaértéke

Érdemes lehet emlékeznünk arra az összefüggésre, hogy a televíziós sportközvetítések *per definitionem* médiaeseménynek számítanak. Ez utóbbiak alatt a fogalmat leíró Daniel Dayan és Elihu Katz *Media Events. The Live Broadcasting of History* című 1992-es könyvükben olyan nagy jelentőségű, nemzeti vagy nemzetközi ceremóniális eseményeket értenek, amelyeket hosszas előkészület előz meg úgy a helyszíni szervezők, mint a média részéről, ráadásul a televíziónézők is készülnek rájuk. A médiaesemények „televíziós rítusok”, „kulturális performanszok”, amelyek „dicsfényt vonnak a televíziókészülék fölé, és transzformálják a nézési tapasztalatot”,³⁴ gyakran afféle világi ünnepet jelentenek a családtagok és baráti társaságok számára. Az olimpiai játékok, a futball-világbajnokság-

33 Gondoljunk csak az elmúlt években a Sport Televízió közvetítései révén hazánkban is egyre népszerű PDC William Hill Világbajnokságra, melynek közönsége hosszú sörpadok mellett mulat, hogy nézni is tereh.

34 Daniel DAYAN – Elihu KATZ, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1992, 1.

gok vagy az Amerikai Egyesült Államokban a Super Bowl kétség-telenül ilyen történésnek tekinthetőek; a 2012-es londoni játékok megnyitó ünnepségét hozzávetőlegesen 900 millió néző követte figyelemmel a média segítségével. Amennyiben a médiaesemények hagyományos tipologizálását a sportesemények jellemvonásaira vonatkoztatjuk, a következő csoportosítást kapjuk:

Küzdelmek: céljuk, hogy kiderüljön, ki nyert, ki a legjobb (egyénilag vagy csapatban). A küzdelem során a teljesítmény dicsérete „zajlik” – aki a szabályoknak megfelelően a legjobban teljesít, elnyeri méltó jutalmát. A néző szurkol és ítélkezik.

Hódítás: jóval ritkábban történnek, következményeikben a legjelentősebbek, utánuk a dolgok más mederben folynak, mert a status quo megváltoztatását célozzák meg. A néző csodálattal adózik a hős teljesítménye előtt. A sporttörténeti jelentőségű világcúcscok elérését az emberi teljesítőképesség új szintre való jutásaként szokás ebbe a csoportba tartozónak tekinteni.

Koronázás: a hagyományokról, múlt és jelen kapcsolatáról szólnak (ide tartoznak egyebek mellett a monarchikus esküvők, temetések, történelmi megemlékezések), a nézőnek az alázatos részvétel lehetősége van följánlva. A sport területéről leginkább az olimpiák gigantikus látványossággá növesztett, a rendező ország tradícióját is színre vivő megnyitóünnepségei sorolhatóak ide.

A médiaesemények miközben a nézőket arra invitálják, hogy adják fel hétköznapi rutinjaikat, felkínálják a szimbolikus közösségi egyesülést, ezáltal identitásuknak nemegyszer katartikus élménnyel járó újraformálását is. A látványsportok legrangosabb összecsapásai iránti tömeges közönségérdeklődés részben ezzel az összefüggéssel magyarázható.

A televízió esetében arról is érdemes szólni, hogy ez a médium az elmúlt évtizedekben már nem pusztán arra törekszik, hogy minél hűségesebben közvetítse a sportvilág eseményeit.

A sportműsorok ma sok tekintetben inkább hasonlítanak a szórakoztató műsorokra, a régebben egyeduralkodó dokumentatív megközelítés mellett egyre nagyobb szerephez jutnak bennük a szórakoztató és a drámai értékek. Ha

[negyven-ötven] évvel ezelőtt azt mondhattuk, hogy a televíziós sport lényegét a »közvetítés«, a »bemutatás« szó adja vissza, akkor ma ugyanerre joggal használhatjuk az »átalakítás« kifejezést. A televízió által használt rögzítési, szerkesztési eszközök, a kommentárok, az eseményeket keretező beharangozók és visszatekintések eredményeként a valóságtól bizonyos tekintetben különböző, új élményt nyújtó, önálló életet élő »műsor« jön létre.”³⁵

A közvetítések a kommentátorok és a kamerák által a játék lehetséges befogadási módjait úgy integrálják és szintetizálják, hogy a néző folyamatosan tudatában legyen annak a különbségnek, mely aközött létesül, ami éppen történik, s ami ehelyett történhetne. Az elhangzó statisztikák és versenyzői életutak, a csapatok esélyeinek összevetései, a lassítások és ismétlések elbeszélő és jelentéstermelő eszközöknek tekinthetőek. Másfelől az is igaz, hogy a nézők elé kerülő élő közvetítések a stáb számos szintjén meghozott gyors döntések eredményeként nyerik el formájukat – éppen ezért a televízió előre fölvetett műsoraihoz képest sokkal több esetlegességet, egyediséget és véletlenszerű (mert tervezhetetlen) elemet tartalmaznak. A történetmondás egyre kiemeltebb szerepére hívta föl a figyelmet az 1996-os atlantai nyári olimpiát közvetítő NBC Sport elnöke, amidőn így fogalmazott: „A storytelling a legfontosabb, akár még annál is fontosabb, hogy ki győz, ki veszít. El akarunk mondani egy történetet, jól akarjuk elmondani, és megyünk tovább.”³⁶

Ahhoz, hogy egy történet megragadja a figyelmet, a szereplőknek és az elbeszélte eseményeknek egyaránt érdekesnek, izgalmasnak kell lenniük. A sport esetében persze a legfontosabb történetképző mestertrópus a rivalizálás, mely folyhat helyi, nemzeti vagy nemzetközi szintéren, történhet egyének, csapatok vagy országok között, s melyből lehet egy egyszeri sztorit, de akár egy olyan folytatásos „regényt” is írni, mely heteket, hónapokat,

35 MISOVICZ, *Mi megy a tévében?* 23.

36 Kathleen M. KINKEMA – Janet C. HARRIS, *MediaSport Studies. Key Research and Emerging Issues = MediaSport*, 27–56.

éveket vagy akár évtizedeket ölel föl.³⁷ Amióta technikailag lehetőségessé vált a különböző látószögű kamerabeállítások váltakoztatása a sportközvetítések során, s egyre több közeli képet látunk a sportolókról, a képi történetmondás is egyre személyesebbé vált, amennyiben mód nyílik arra, hogy az „egyenruhába” öltöztetett sportolók egyénként is megmutatkozzanak, amit fölerősítenek a kommentátorok személyre szabott történetei.³⁸

Megfigyelhető, hogy a sportmédiá előszeretettel hegyezi ki csapatok összecsapását egyének közötti versengésre (így volt az El Classico 2009 és 2018 között Lionel Messi és Cristiano Ronaldo párharca), az egyéni versenyszámokat két-három sztár összecsapására vagy esetleg egyetlen sztárnak (pl. Szergej Bubkának, Michael Phelpsnek vagy Usain Boltnak) a rekordokkal való küzdelmére. Az eddigiekben említett perszonalifikáló technikákra főleg a nem szakavatott közönség figyelmének megragadása miatt van szükség – egy a nyomorból induló, tehetsége révén számos nehézséget leküzdő, majd fényes csillaggá váló személlyel sokkal könnyebb viszonyt kialakítani, mint egy adott csapat által képviselt (összetett és nehezen megfogható) stratégiával és taktikával.

A sportolókat individuumpént megjelenítő narratíváknak persze maguknak is vannak mestertrópusaik, melyek lehetővé

37 Vö. NICHOLSON, *Sport and Media*, 95.

38 Közeliket természetesen nemcsak a pályán lévőkről, de a lelátón helyet foglaló családtagokról is lehet mutatni, így írva akár egy egész családtörténetet az adott sportoló köré. Például a 2014–2015-ös NBA nagydöntő közvetítésének állandó szereplői voltak a Golden State Warriors irányítójának, Stephen Currynek a szülei, felesége és gyermeke, akiket legalább annyit lehetett látni, mint a cserepadon ülő játékosokat – azóta Curry csapatával minden szezonban bajnoki döntőt játszott, így mivel némileg önismétlővé válna ez a figyelem, új sztorikra is szükség lett. Egyre gyakoribb, hogy a családtagok is ott vannak a nagy győzelmek utáni ünneplés során a pályán vagy a dobogón – előbbire szolgáltatott emlékezetes példát, amikor a német futball-válogatott 2014-es világbajnoki győzelme után néhány perccel a játékosok már feleségeikkel, barátjaikkal együtt örültek a zöld gyepen, utóbbira az előbb említett kosárlabdázó, aki 2015-ben hároméves kislányával együtt állt a bajnoki emelvényen, ez egyébként Lance Armstrongnak is szokása volt a Diadalív árnyékában.

teszik a közönség tagjai számára, hogy affirmatíván, identifikáló módon viszonyuljanak a sztárhoz (a névvel ellátott mezek viselese épp ennek az azonosulásnak a tárgyi-habituális kivételését jelenti) vagy épp ellenkezőleg, a sportoló megvetés tárgya legyen. A sportmédiá történetei éppen ezért leginkább hősi elbeszélések, de gyakran az ellenpólust, a gazfickót is föléptetik.³⁹ Ahogy az a kellően fordulatos történetekben lenni szokott, akár ugyanaz a személy is lehet egyszer hős, máskor csirkefogó: gondoljunk csak a Lance Armstrong pályafutását elbeszélő diskurzus átalakulására. Az ő bukása nyilvánvalóan sokkal mélyebben ágyazódott be a kerékpársport történetébe annál, semhogy pusztán egyéni vétkek miatti megérdemelt bűnhődést lássunk benne. Ugyanakkor mivel a sportmédiának nem érdeke, hogy tartósan rossz hírbe keverjen egy kifejezetten nagy közönség érdeklődésére számot tartó sportágot, ezért Armstrong (és számos versenytársának) története inkább személyes, mint kollektív sztoriként reprezentálódott. A probléma ezáltal mintegy karanténba záródott, azt a hamis látzatot keltve, hogy a bukott versenyző eltűnésével a probléma is eltűnt. Az amerikai kerékpáros karrierje azt az összefüggést is élesen megvilágítja, hogy noha a hőst és a gazfickót egyaránt nagy médianyilvánosság veszi körül, ezt az érdeklődést marketingcélokra hatékonyan csak az első tudja fölhasználni.⁴⁰

A sportmédiá gazdaságtanának közismert ténye, hogy az 1950-es évektől kezdődően egyre több pénz áramlik a médiatársaságok és hirdetőik felől a professzionális látványsportágakba, s ennek a folyamatnak a televíziós társaságok jelentik a motorját. Ennek okait tovább boncolgatva föl kell tennünk a kérdést, milyen összetevők határozzák meg a sport médiaértékét.⁴¹

39 Vö. Barry SMART, *The Sport Star. Modern Sport and the Cultural Economy of Sporting Celebrity*, Sage, London, 2005, 68.

40 Májig emlékeztet, ahogy Tiger Woodsot 2009-es magánéleti botrányai után legnagyobb szponzorai (Gatorade, AT&T, Accenture, Gillette) gyorsan ejtették.

41 A közvetítési díjak alakulásának szempontjából több tanulsággal is szolgál az olimpiai esete. A Nemzetközi Olimpiai Bizottság első alkalommal 1956-ban,

A televízió éhes a valódi eseményekre – A sport az emberi test képességeinek legnyíltabb színreviteli módja, melyben valóságos emberek valóságos cselekedeteket visznek közönség előtt végbe. Noha a televízión keresztül egy reális eseménynek a nem realiztikus, sokkal inkább művi, mediális reprezentációját kapjuk, magát a sportolót továbbra is a cselekvés központjának látjuk, olyan valakinek, aki tehetsége, szorgalma, kitartása révén valódi teljesítményt képes elérni. Egy sportverseny során valódi emberek valódi cselekedeteket hajtanak végre, érezhetnek valódi örömet és bánatot, de akár valódi sérülést is elszenvedhetnek – éppen ez-

a melbourne-i játékok közvetítési jogait értékesítette. Az árak emelkedését jól mutatja, hogy míg 1960-ban a CBS csatorna csupán 600 ezer amerikai dollárt fizetett, 1976-ban az ABC (American Broadcasting Company) már 25,5 milliót. Üzleti szempontból az igazi kiugrást az 1984-es Los Angeles-i (a szovjet blokkba tartozó országok többségének távolmaradása miatt egyébként csonka) olimpiai jelentette, ekkor nőtt meg ugyanis az észak-amerikai médiagazdaság érdeklődése a játékok iránt, olyannyira, hogy az ABC ekkor már 225 milliót fizetett. A közvetítési díjak azóta is fokozatosan emelkednek és gyakorlattá vált, hogy a legnagyobb sportszervezetek a közvetítési jogaik értékesítésével sportügynökségeket bíznak meg: az NBC által kifizetett összeg Pekingben megközelítette az egymilliárd dollárt, Londonban már át is lépte (1,18 milliárd). Ez a tendencia folytatódni fog: 2020-ban Tokióban 1,418 milliárd lesz – s mindeközben a téli játékok sem sokkal olcsóbbak, sőt ha azt vesszük, hogy 2010-ben Vancouverben 820 millió dollárba került 835 óra műsoridő, akkor a londoni 5535 óra egységára alacsonyabb volt. Az olimpia után a második legnagyobb médiasport-esemény a férfi labdarúgó-világbajnokság. A FIFA hivatalos pénzügyi beszámolója szerint a szervezet a 2014-es brazíliai torna révén összesen 4,826 milliárd amerikai dolláros bevételre tett szert, amiben a legnagyobb, egészen pontosan 50%-os szeletet a televíziós jogok értékesítése jelentette (2,428 milliárd). Utána következtek a szponzori bevételek (33%, 1,580 milliárd), a jegyértékesítés (11%, 527 millió), majd a FIFA által nyújtott vendéglátói szolgáltatásokat igénybe vett 308 500 személytől befolyt (4%, 184 millió) és a licencszerződések után járó (2%, 107 millió) összeg. Mivel a kiadási oldalon 2,224 milliárd dollár áll, aligha kétséges, hogy megérte a szövetségnek megrendezni a tornát. FIFA – Financial Report 2014, http://www.fifa.com/mm/document/affederation/administration/02/56/80/39/fr2014weben_neutral.pdf. A sportműsorok előállítási költségeinek égből szökéséhez a közvetítési díjak megugrásán túl a technikai apparátus értékének és az azt kezelő, egyre nagyobb stáb munkadíjának megnövekedése is hozzájárult.

által kulturális ereje meghaladja a fikciós műsorokét, amelyekben mindezek csupán eljátszott változatban kerülnek a néző elé. Nincs az a fikciós tragédia, melynek megrázó hatása összehasonlítható lenne azzal, amikor a szurkoló csapata egy igazán nagy jelentőségű mérkőzést az utolsó pillanatokban veszít el – a sport folyton olyan drámai szituációkat állít elő, amelyeknek szemben a kitalált történetekkel nincs előre megírt forgatókönyve.

Meggondolkodtató jelenség, hogy az elmúlt években a honi televíziós csatornákon is azok a tehetségkutató műsorok voltak a legnépszerűbbek, amelyek annyiban a sport mintáját követték, hogy bennük valódi teljesítmények összemérése zajlott, illetve egyre-másra bukkannak föl a képernyőn a mesterségesen kreált valóság ígéretével kecsegtető reality show-k (s e két műsortípus összetársítására is akadt példa). Miközben a televízió számos műfaját elorozták a digitális médiumok (az internetes hírportálok sokkal gyorsabban és szélesebb merítéssel tudósítanak a világban zajló eseményekről); a fikciós sorozatokat főként a fiatal generáció a fájlcsereelő hálózatokról szerzi be; az eredetileg televízióra kitalált zenés kisfilmek átköltöztek a videómegosztó webhelyekre), az élő (sport)közvetítések piacán még nincsen igazán erős versenytársa. Azt is mondhatjuk: az új médiumokkal való versengés korszakában a televízióknak egyre nagyobb szüksége van a sportra.

A sport kultúr- és médiaértékére a bunda és a dopping azért hat romboló erővel, mert csökkenti vagy akár teljes mértékben elveszi valóságéffektusát. A bunda, az előre eltervezett csalás forgatókönyvet követő eseménysorra változtatja a mérkőzést, amely ebben az esetben nem több egy rossz filmnél – csakhogy míg a filmnél természetesnek vesszük a fikciót, a sportban a színjátékot nem díjazzuk, sem csapat, sem egyéni szinten. A dopping versenysportban betöltött szerepe oly bonyolult kérdés, mely messze meghaladja ennek az írásnak az illetékességi körét, így csak röviden tudunk rá kitérni. Az bizonyos, hogy számos sportág esetében a tiltott teljesítménynövelők használatával kapcsolatban annyira álságos módon viselkednek mind a közvetlen szereplők (vezetők, edzők, orvosok, versenyzők), mind a sporteseményben reklámfelületet látó hir-

detők, hogy az már komolyan veszélyezteti annak lehetőségét, hogy az érintett sportágak küzdelmeit ne pusztán biotechnológiai szimulakrumnak tekintsük. Van olyan példa, amikor ebből komoly konfliktus keletkezik a sport és a média kapcsolatában: a tekintélyes német közszolgálati televíziók (ARD, ZDF) az elmúlt években többször nem tűzték műsorukra a Tour de France-t a körversenyt körülvevő doppingbotrányok miatt.

A pankráció és a versenyszerű, nem natural testépítés ebből a szempontból átmenetet képez a színjáték és a sport között. A pankrációban az előzetes megállapodás szerint zajló és hangsúlyozottan teátrális „előadásmód” (beleértve a művészneveket, maszkokat, állandó karakterjegyeket) dominál.⁴² Szokás mondani, a testépítés az illúziók sportja, s ez a kitétel épp arra utal, hogy alacsony a realitásfoka: a színpadon a földkerekség legerősebbjeinek tűnnek a versenyzők, akik valójában akkor a diéta és a vízajtózás miatt nagyon rossz fizikai teljesítőképességgel rendelkeznek, ki vannak száradva, gyakran alig van annyi erejük, hogy megálljanak a színpadon, és bemutassák rövidke programjukat. Föltételezhetően ez az összefüggés is közrejátszik abban, hogy a testépítő versenyek meglehetősen alacsony közönségérdeklődés mellett szoktak zajlani még az abszolút fellegvárnak tekinthető Amerikai Egyesült Államokban is, miközben az edzőtermek látogatása mára szerte a világon népszerű szabadidős tevékenységgé vált – ebben az esetben tehát a tömegsportbázis szélesedése nem eredményezi egyszersmind a versenysport médiaértékének növekedését.

Romlandó áru – Niklas Luhmann rendszerelméleti megközelítése szerint a tömegmédiát az információ és a nem-információ közötti megkülönböztetés működteti. Az információ alapvető tulajdonsága, hogy amikor megismétlik, jelentését megtartja ugyan, információértékét viszont elveszíti. Ebből következően az információk folytonosan és szükségképpen nem-információkká alakul-

42 A pankráció kulturális és politikai „olvashatóságáról” lásd Roland BARTHES esszéjét: *Üsd-vágd, nem apád*, ford. ÁDÁM Péter = Uő., *Mitológiák*, Európa, Bp., 1983. 9–26.

nak, s így a tömegmédiá mindig újratermeli az igényt arra, hogy a redundánssá vált információt újjal pótolja.⁴³ Fokozottan így van ez a sportmédiá esetében: egy mérkőzés (médiá)értéke rendkívüli mód lecsökken az eredmény ismeretében. Sokan ismerjük azt a belső késztetést, amellyel igyekszünk elkerülni, hogy megtudjuk a végkimenetelét annak az előző éjszaka rögzített mérkőzésnek, amelyet csak másnap tudunk fölvetelről megnézni. Ahhoz, hogy fény derüljön a győztes kilétére, nem is mindig kell megvárni a mérkőzés végét – a még zajló, de már eldőlt mérkőzést közvetítő csatornának azzal a veszéllyel kell szembenéznie, hogy a televíziónéző átkapcsol egy másik csatornára. Ezt a veszély elhárítandó az NFL-közvetítéseknél gyakorlat, hogy a csatorna átvált egy még izgalmat tartogató meccsre. (Az Amerikai Egyesült Államokban bevett szokás, hogy a helyszíni szurkolók sem várják meg a lefújást, ha a végjáték már nem ígéri a fordulat esélyét, legyen szó a hazai csapat szempontjából akár nagyarányú győzelemről, akár egyértelmű veszteségre álló mérkőzésről.) A sportesemények tehát nagyon „mulandó termékek” és „romlandó árucikkek”,⁴⁴ viszont amíg „élnek”, addig magas a médiaértékük.

Nem helyettesíthető – Kizárólagos jogot szerezni egy mérkőzés közvetítésére egy adott régióban azt jelenti, hogy olyan árucikket vásárol a televíziócsatorna, amelynek nincs versenytársa a piacon. „A sportszeretők tábora olyan ragaszkodó közönség, amely egyfelől igényes, amikor a kedvenc műfajáról van szó, másfelől elég eltökélt abban, hogy az őt érdeklő tartalmat megnézze”.⁴⁵ Aki kíváncsi a labdarúgó-világbajnokság mérkőzéseire, az nem kíváncsi abban az időszakban másra; ezzel szemben mondjuk zenés tehetségkutató vagy amerikai bűnügyi sorozat nagyjából azonos időszámban látható több csatornán is – ráadásul ezek gyakran ugyanarra a rugóra járnak.

43 LUHMANN, *A tömegmédiá valósága*, 23–32.

44 NICHOLSON, *Sport and Media*, 58.

45 TÖRÖK Diána, *Meccsben vannak*, Médiapiac 2012/7-8. <https://www.mediapiac.com/digitalis-lap/2012-7-8-szam/Meccsben-vannak/984/>

Kis mennyiség – Szemben a fikciós televíziós műfajokkal, a sportközvetítések esetében sokkal kevesebb a gyártási lehetőség: olyan férfi, aki képes egy atlétikai versenyen 10 mp alatt lefutni 100 métert, csupán néhány van a földkerekségen, olyan viszont, aki képes eljátszani egy rendőrt vagy egy tökfilkót, annál több. Jelen idő szerint a globális médiaesemények mezőnyében tulajdonképpen nincs riválisa a professzionális látványsportoknak, s ez az állapot egyelőre a digitális kommunikáció térnyerésével sem látszik változni. A magyar labdarúgó-válogatott részvétele a 2016-os Európa-bajnokságon a televíziós nézettségi adatokban azt jelentette, hogy a Belgium ellen elszenvedett sima vereség is majdnem kétszer annyi embert (kb. 2,8 milliót) ültetett a képernyők elő, mint az ugyanebben az évben legtöbbször által figyelemmel követett, kereskedelmi csatornán látható, nem sportjellegű tv-show (*A nagy duett*, 1,5 millió néző). Az észak-amerikai adatok azt mutatják, hogy a sportközvetítések még a digitális televíziózás és az újmédiumok, vagyis a kiszélesedő választási lehetőségek és a fragmentalizálódó közönség korszakában is képesek növelni nézőszámukat: az Egyesült Államok legnézettebb televíziós műsorainak listáját a 2010-es évekbeli Super Bowl-ok vezetik.

Az igazsághoz ugyanakkor hozzátartozik, hogy a látványsportok különböző stratégiákat követnek saját televíziós és hirdetési bevételeik maximalizálása érdekében. A labdarúgásban vagy a rögbiben például csak négy évente rendeznek világbajnokságot, így mindkettőnek nagyon magasan lehet tartani a piaci értékét – ritka, tehát drága. Ezzel szemben jégkorong-világbajnokságot minden évben láthatunk, presztízse alatta is marad a téli olimpiai tornának, de az NHL nagydöntőjének is.⁴⁶ Az Egyesült Államok ligáiban is létezik mindkét modell. Ahogy említettük, az NFL a kevés mérkőzésszámmal (a bajnok 19 vagy 20 meccset játszik összesen egy szezonban a fülkésülési időszakot nem számítva)

46 Amennyiben az NHL-csapatok tulajdonosai – ahogy arra nemrégiben utaltak – a jövőben már az olimpiára sem fogják elengedni sztárjaikat, az ötkarikás játékok sport- és médiaértéke is jelentősen csökkenni fog.

hozza a többi major ligával szemben is kiugróan magas médiabevételeket. Ugyanakkor a másik három bajnokság a hosszú és sűrű mérkőzésnaptárban bízik: az NHL alapszakasza október elején, az NBA alapszakasza október végén kezdődik, és mindkét bajnokságban júniusban avatnak bajnokot, s a két liga abban is hasonlít egymásra, hogy mindkettőben 82 meccset játszanak a csapatok az alapszakasz során – ez mindkét versenysorozat esetében összesen több mint 1200 meccset jelent. Ezek nagyon magas számok, de akkor milyen jelzőt használjunk a baseball-bajnokság csapatonként 162, összesen 2430 mérkőzéses alapszakaszára?!

Színvonal és izgalom – Mindezekén túl az egyes sportesemények piaci értékét egyéb összetevők is befolyásolják. A professzionális látványsportokban a mérkőzések magas színvonala médiagazdaságtani szempontból is elvárt. Az észak-amerikai kosárlabda példája azt tanítja nekünk, hogy nem csupán az adott csapatnak érdeke, hogy soraiban tudhassa a legjobb francia irányítót, spanyol centert vagy épp brazil bedobót, de a kiemelkedő képességekkel bíró játékosok az NBA mint liga és mint gazdasági vállalkozás értékét is növelik. Persze ez az összefüggés az európai futballban is ismert – az elmúlt években a spanyol bajnokság jelentőségét többek között a jelenkor két legnagyobb csillagának „alkalmazása” segítette, miközben az olasz Serie A hanyatlását egyebek mellett a nemzetközi klasszisok elvándorlásával is szokás magyarázni – az, hogy Cristiano Ronaldo 2018 nyarán a Juventusba igazolt, ennek a folyamatnak vethet véget.

A színvonalról jóformán elválaszthatatlan az izgalmi faktor: játszhatott bármennyire tökéletesen a német válogatott a brazíliai futball-világbajnokságon a házigazdák ellen, a 7-1-re végződött elődöntő mérkőzést aligha nevezhetnénk színvonalas küzdelemnek – a két csapat közötti tudáskülönbség lehetetlenné tette, hogy nívós és kielezett meccset vívjanak, vagyis olyat, amelyet a hagyomány és a tét miatt joggal várhattunk. Az európai labdarúgásban a legmagasabban jegyzett nemzeti bajnokságok esetében korlátozott a bizonytalansági tényezők száma abban a tekintetben, hogy mely csapat nyerheti az adott szezon: az aranyéremért

jóformán minden évben (vagy legalábbis egy-egy korszakban) ugyanaz a 2-3 csapat verseng: a Bundesliga 1963-as megalakulása óta a Bayern München összesen 28 szezonban lett bajnok, míg a spanyol pontvadászatban 1929 és 2019 között a Real Madrid és a Barcelona együttesen 59 alkalommal végzett az élen és 48 olyan szezon volt, amikor közülük került ki az ezüstérmes. A La Liga abból a szempontból is a korlátozott lehetőségek világának látszik, ha emlékeztetünk rá: a két óriáson kívül az elmúlt bő nyolc évtizedben összesen még hét csapat végzett az élen, ráadásul közülük háromnak ez csupán egy alkalommal sikerült. Az erők kiegyenlítésére az európai futballban tehát főként a nemzetközi kupasorozatokban van esély, mivel ezekben hasonló gazdasági erővel bíró csapatok találkoznak.⁴⁷

Azt a tény, hogy akár egy-egy mérkőzés, akár a versenysorozat egészét nézve a nem megjósolható végeredmény a keresletet

47 Nem véletlenül nyilatkozta a Premier League volt elnöke, Richard Scudamore a Leicester City 2015–2016-os bajnoki címe után, hogy 5 000 évente egyszer történik ilyen. Ez a versenysorozat az egyes csapatoknak visszaosztott közvetítési díjak arányát tekintve egyébként a kiegyensúlyozottságra törekszik, szemben a La Ligával, ahol a két óriás akár a tízszeresét is megkapja annak, amit a kicsik, ami persze maga is nagyban hozzájárul a csapatok közötti egyenlőtlenségek fönntartásához. A 2018–2019-es szezonban az FC Barcelona és a Real Madrid együtt kb. 1 milliárd 200 millió eurót (632 millió + 566 millió) költött fizetésekre, míg a bajnokságban induló további 18 csapat összesen kb. 1 milliárd 400 milliót. A 20 klubból 14-nél nem érte el a fizetésekre szánt összeg a 100 millió eurót, s a legkevesbé tehető csapatnál a teljes keret fizetése a közelébe sem ért a Barcelona legjobban kereső csillagának bevételéhez. Összevetés gyanánt: az FC Barcelona 26 fős játékoskeretének fizetése több mint kilencszerese volt a hasonló létszámú NHL-csapatokra érvényes fizetési limitnek, s kb. a 4,5-szerese annak az összegnek, amelyet a több mint félszáz játékost foglalkoztató NFL-csapatok a liga szabályozása szerint bérekre költhetnek. A labdarúgás bérköltségeinek kiugró volta egyszerűen azt is jelenti, hogy míg pl. a kézilabdában a legtehetősebb férfi és női magyar csapatok is képesek világklasszisokat (olimpiai és világbajnokot) igazolni, addig az idehaza csúcspozíciók számító, nyilvános adatok híján inkább csak becsült havi 15 millió forint még a nemzetközi középmezőnyhöz tartozó játékosok számára sem vonzó, mert pl. Kínában, az Egyesült Államokban vagy Saúd-Arábiában ennek a többszörösét zsebre tehetik.

meghatározó egyik legfontosabb tényező,⁴⁸ az amerikai ligák menedzsmentjénél valószínűleg senki nem veszi komolyabban. A franchise-rendszerben működő ligák olyan önálló rendszerek, amelyekből nem lehet kiesni egy alacsonyabb osztályba. A csapatok működésének pénzügyi és infrastrukturális feltételeit ugyanakkor nagyon szigorúan szabályozza a liga annak érdekében, hogy minden csapatnál biztosított legyen a magas színvonalú játék gazdasági háttere – elemi üzleti érdek, hogy ne alakulhassanak ki „szegény” csapatok gyenge játékosállománnyal. A ligák olyan üzleti vállalkozások, melyek működésének legfontosabb célja, hogy az adott sportágban rejlő gazdasági lehetőségeket a lehető legjobban kihasználják. Ebből következően a liga és a csapatok érdekei részben azonosak, részben viszont különböznek: minél erősebb gazdaságilag egy liga, annál inkább érdemes benne franchise-ként részt venni, ugyanakkor míg a csapatoknak az eredményesség szempontjából érdekükben állna a többieket anyagilag és játékosállományban jelentősen felülmúlni, ez utóbbi helyzet csökkentené az izgalmi faktort, lefutottá tehetné a bajnokságot, ami viszont a liga médiaértékét és így bevételeit csökkentené.⁴⁹

48 Vö. NAGY Péter, *Bevezetés a professzionális sport közgazdaságtanába = Új utak a közgazdasági, üzleti és társadalomtudományi képzésben*, I. kötet, BKE, Bp., 1995, 488–493.

49 Másfelől az Amerikai Egyesült Államokban se magától értetődő, hogy egy franchise profitot termel tulajdonosának. Az NHL-ben ez például számos csapatról nem mondható el, ugyanakkor a sportklub mint a tulajdonos üzleti portfóliójának „arca” a többi vállalkozása számára is afféle promóciós eszközként használható. „Megdöbrentő példa a Mighty Ducks of Anaheim története. A kaliforniai városnak 1993 óta van NHL-csapata, miután 1992 végén a Walt Disney Company engedélyt kapott egy franchise megalapítására. A cég nem titkoltan a Mighty Ducks című családi vígjátéka (a magyar mozikban *Kerge Kacsák* címen futott) alapján hozta létre az anaheimi NHL-csapatot [a film az iskolai jégkorong világában játszódik], valószínűleg azzal a szándékkal is, hogy a nagy sikerű film brandjét erősítse. Később még két résszel bővült a film, a Ducks pedig 2005-ig volt a Walt Disney Company tulajdonában.” (HORVÁTH, *Pénz beszél, a korong csúszik*, 9) A tulajdonosváltást követően a csapat neve is megváltozott Anaheim Ducksra, ezáltal némileg gyengítve a hollywoodi eredettörténet emlékeztét.

A küzdelem kiegyenlítetttségét hivatott elősegíteni a „fizetési sapka” (salary cap) és a draft-rendszer. Míg Európában teljesen megszokott, hogy az azonos bajnokságban szereplő football-csapatok anyagi lehetősége között sokszoros szorzó legyen, az észak-amerikai ligákban alkalmazott fizetési sapka az ilyen mértékű egyenlőtlenségeknek gátat szab. Röviden szólva a fizetési sapka azt határozza meg, hogy a csapatok mennyi pénzt költhetnek játékosaik fizetésére. Mivel az elkölthető összeg limitált, nem történhet meg, hogy afféle „világválogatottak” alakuljanak ki, mint az európai labdarúgás gigászainál – így egyfelől nincs lehetőség arra, hogy minden posztra sztárt vásároljanak a csapatok, másfelől minden csapatba jutnak csillagok. Minél kevesebb játékosból áll egy sportág esetében a kezdőcsapat, annál nagyobb az esélye a domináns csapatok kialakulásának. 2010 és 2014 között jó példát szolgáltatott erre a Miami Heat, amelynek a sportdicsőséget a fizetésük nagysága elé rendelő három szupersztár (Dwayne Wade, LeBron James és Chris Bosh) társulása négy NBA nagydöntő-részvételt és két bajnoki címet eredményezett (miközben a kispadra már alig jutott egy-két ligaelit játékos).⁵⁰ Az NBA-ben a ligának arra is lehetősége van, hogy átigazolási ügyekben vétőjoggal éljen, így megakadályozva egyes klubok túlzott megerősödését. A több mint ötven fős játékoskeretekkel dolgozó NFL-ben a szezonokon átívelő sikersorozatokra sokkal ritkábban van példa – érdemes lehet összevetni a La Liga győzteseinek fönt idézett számait a Superbowl-t nyerők statisztikáival: 1967 januárja óta összesen 20 csapatnak sikerült elhódítani a bajnoki címet.

Az erőviszonyok kiegyenlítését szolgálja a draft-rendszer is. Míg Európában nap mint nap arról olvasni, hogy a nagy csapatok versenyeznek a legtehetségesebbnek mutakozó ifjú labdarúgókért, az Amerikai Egyesült Államokban ez a folyamat épp fordított

50 LeBron Jamesnek a 2017–2018-as szezonban a Cleveland Cavaliers színeiben azt a bravúrt is sikerült teljesítenie, hogy bár rajta kívül Kyrie Irving 2017. augusztusi távozását követően már egyetlen szupersztár sem maradt a csapatban, mégis elvitte a klubot a nagydöntőig.

logikára épül. Az egyetemről kikerülő, legmagasabban jegyzett fiatal sportolók közül az adott évben a bajnokságban rosszul szereplő csapatok választhatnak először – vagyis a tehetségek éppen azokba a klubokba kerülnek, ahol a legnagyobb szükség van rájuk, így néhány év alatt nem kizárt, hogy az utolsókból elsők váljanak.

Mindezekon túl azt is figyelembe kell venni, hogy az izgalom mint médiafigyelem-generáló összetevő fönntartásáról a versenysorozat egészében érdemes gondoskodni. Ennek eszköze a „win or go home” elvre épülő lebonyolítási rendszer: az európai labdás sportágakban a nemzetközi kupamérkőzések egyenes kieséses szakasza, az észak-amerikai ligákban a rájátszás (play off) a közismert példa. A sportban a sorozat-elv működőképességéhez szükséges két alapvető összetevő adott: a főszereplők huzamosabb ideig való változatlansága (ez a velük kialakítható érzelmi-identifikációs viszony és a történet követhetősége érdekében fontos), valamint a változatos drámai helyzetek körforgása. Minden egyes mérkőzés önmagában is élvezhető egység, ugyanakkor a vonzerő egyre nő, ahogy emelkedik a tét, s egyre közelebb kerül a néző a tetőponthoz (a döntő meccshez) és a megoldáshoz. A klasszikus szónoklattantból, a kalandregényekből és az akciófilmekből egyaránt ismert fokozás elve a sportban azt szolgálja, hogy ahogy halad előre a bajnokság, úgy lesz egyre nagyobb a mérkőzések tétje. Az egyes mérkőzések önmagukban zárt egészek, amelyek mindig megválaszolják a „ki a győztes” kérdést, ugyanakkor nyitva hagyják a szezon hátralévő szakaszára, hiszen az, hogy ki a bajnok, csak az utolsó mérkőzés lefújásakor derül ki (ellenpéldaként utalhatunk az olykor már a szezon vége előtt hetekkel eldőlt európai labdarúgó-bajnokságokra).

Arról sem érdemes elfeledkezni, hogy egy mérkőzés izgalmi foka egyéni sajátosságoktól is függ, hiszen egy szurkoló számára saját csapatának mérkőzése mindig kiemelt jelentőséggel bír. Közismert jelenség, hogy az olimpiai játékok alatt azok is feszült vagy épp lelkesült figyelemmel követik a magyar sportolók versenyeit (vagy legalább érdeklődést mutatnak az ezekről tájékoztató híradások iránt), akik a megelőző négy évben jóformán semmilyen

sportmúsort nem néztek. Ma már egyébként jóval több újságírói akkreditációt adnak ki egy-egy olimpiára, mint sportolói: míg 1896-ban az első újkori játékok helyszínén, Athénban összesen 12 újságíró volt jelen, addig a tízezer sportolót felvonultató atlantai olimpiáról hozzávetőlegesen tizenötezer újságíró tudósított, ez a szám ma már 25 ezer fölött van a nyári játékok esetében (egy téli példát is említve: 2006-ban Torinóban 2600 sportolóra tízezer médiamunkás jutott). A Nemzetközi Olimpiai Bizottság (NOB) természetesen maga is sokat tett azért, hogy a játékokat egyre vonzóbbá tegye a média számára: egyfelől úgy alakította a versenynaptárt, hogy három hétvége is beleessen, másfelől a sportáglista bővítése során a korábban kevésbé kiaknázott piacok számára is kedveztek: a cselgáncssal, az asztalitenisszel és a tollaslabdával a rendkívül népes Távol-Keletnek, az új sportágakkal (pl. szinkronúszás, szinkronugrás, strandröplabda, trambulin, vadvízi evezés) a sportban esztétikus vagy kalandos látványosságot keresőknek (akik nem is föltétlenül sportbarátok). Az újkori olimpia 1896-tól kezdődő átforgalmazását lehet úgy értelmezni, hogy az indulásakor jellemző, az úriemberi erkölcsre épülő, arisztokratikus, egyéni versenyszámok („vagyis az individualista kapitalista szellem inkorporációi”) mellett már a huszadik század első évtizedeiben „egyre nagyobb teret nyernek a stratégiai *csapatsportok* (vagyis a kollektivisták kapitalista szellem inkorporációi). Ezek a csapatsportok drámai formában, azaz interaktív módon képesek kifejezni a közösségeken belüli, illetve a közösségek közötti distinkciókat, és ezáltal arra is lehetőséget biztosítanak, hogy sok ember azonosuljon az általuk hordozott és a változó kontextusokban újradefiniált jelentéstartalmakkal.”⁵¹ (Látszólag a versenyző egyének és a csapatmunka ellentétesnek tűnnek, azonban a kapitalista társadalomban mindkettőnek megvan a maga helye és értéke.) A század második felében a média és a vállalati szféra érdeklődése úgy alakította tovább az olimpia karakterét, hogy abban már kevésbé a modernista eszmények (fejlődéselv, univerzalizmus),

51 HADAS, *Olimpia és globalizáció*, 117.

inkább a posztmodernség multikulturális viszonylagossága, a sportágak egy részének piaci megoszlása (ami érdekes a távol-keletieknek, alkalmasint érdektelen a nyugati ember számára és vice versa) és a jóformán mindent átható üzleti szemlélet játssza a főbb szerepeket. Van olyan kutató, aki egészen élesen, de talán nem teljesen pontatlanul így jellemzi a szóban forgó átalakulást: „Az elmúlt évtizedekben a posztmodern olimpia az áruértékek és áruváltások virtuális cirkuszává vált. A vállalati logók és szponzorok tobzódása, fölsokszorozódó olimpiai események, merchandisinggal és marketinggel foglalkozó hivatalnokok, hatalommal bíró döntéshozókká váló cipőszponzorok, a játékok előtt hónapokkal elinduló és a médiát elöntő promóciós kampányok, valamint az árucikké válást olyanként elfogadni megtanuló vezetők és közönség, mintha az az olimpia hitvallásához tartozna.”⁵² Kétségtelen, hogy a Coubertin báró nevéhez kötődő, az amatőrizmus és a részvétel fontosságát hangsúlyozó olimpiai szellemiséget a professzionalizmus és a nézőközpontú sportüzletszervezés szabályai váltották föl. Ebben a folyamatban kulcsszerepet játszott a közgazdász végzettségű, az üzleti és politikai életben egyaránt komoly tapasztalatokkal rendelkező Juan Antonio Samaranch, aki 1980-ban úgy vette át a NOB elnöki posztját, hogy föltett szándéka volt a szervezet gazdasági felvirágoztatása. E program előmozdítása érdekében bábáskodott az olimpia brand létrehozásánál, aminek kulcsfontosságú aktusa volt a The Olympic Program (TOP) megalakítása, amelynek a szponzorációs tevékenységek összefogása és fejlesztése lett a feladata (a NOB az 1970-es évek elejéig pénzügyi nehézségekkel küzdött). Mára a NOB büszkén hirdetheti, hogy az „olimpia az egyik leghatékonyabb marketing-platform a világon, amely emberek milliárdjait éri el a több mint kétszáz országban”.⁵³

52 REAL, *MediaSport*, 21.

53 *The Olympic Partner programme*. Official Website of the Olympic Movement, <http://www.olympic.org/sponsors>

4. Újmédia, új lehetőségek

Ma már a médiasport állványzatának egyre erősödő pillérét jelentik a digitális médiumok nyújtotta platformok (főként az internetelérést biztosító eszközök, melyek jelentős része mobil eszköz) és műfajok (a videómegosztó oldalaktól az online streameken át a blogokig és tovább). Ezek persze akár tulajdonosi szerkezetük, akár üzleti modelljük, akár a professzionalitáshoz való közelségük-távolságuk, de még a törvényességgel való viszonyuk tekintetében is olyan sokfélék, hogy aligha lehet róluk összefoglalóan írni. Az biztos, hogy a médiasport az elmúlt közel fél évszázadban a televízió által fizetett közvetítési díjak és a televízió révén fősokszorozott nézőszám keltette hirdetési lehetőségek optimalizálásában volt érdekelt. Ez azt is jelenti, hogy mivel a televíziós piacon csupán néhány meghatározó szereplő volt képes kifizetni a jogdíjakat és biztosítani a közvetítéshez szükséges kommunikációtechnológiai eszközparkot, a rendszer a nagy csatornák által fizetett magas összegekre épült, melyért cserébe a közvetítők kizárólagosságot vártak el. A digitális médiumok korszakában azonban egyre nehezebb biztosítani az exkluzivitást, a műsorszórás központosított és ellenőrzött folyamatát, hiszen az általuk szervezett hálózati kommunikáció épp a nyitottságról, részben az alulról szerveződésről, gyakran a szabad hozzáférésről szól. E két szisztéma összehangolása korántsem magától értetődő és zökkenőmentes.

A sportszervezetek ma már nem tehetik meg, hogy ne foglalkozzanak a közvetítési jogok online média általi esetleges leértékelődésével. Ennek érdekében részt kell venniük az illegális tartalommesztó oldalak és egyéb jogsértő online felületek elleni fellépésben – a Sports Rights Owners Coalition a földkerekség legnagyobb sportszervezeteinek érdekvédelmi szerve (tagja többek között a FIFA, az UEFA, az FA, a Formula 1, a MotoGP, az ITF, az IAAF), mely évente hozzávetőlegesen 1 millió fontot költ a kalóz streamelő oldalak elleni küzdelemre. Másfelől nyilván nem hagyhatják kihasználatlanul az online felületek fősziporodásával keletkező új üzleti lehetőségeket. Természetesen jelen vannak a

közösségi médiában (pl. saját YouTube-csatorna üzemeltetése) és a közösségi hálózatokban (pl. Facebook-oldal gondozása). Nem ismeretlen jelenség, hogy a jogtulajdonos sportszervezet saját honlapján online televíziócsatornát üzemeltet – például a 2007-ben indult NHL Network hír- és magazinműsorok, dokumentumfilmek mellett élő közvetítést is nyújt előfizetőinek több észak-amerikai jégkorongligából (a közvetítést a mérkőzést egyébként is sugárzó lokális csatornától átvéve, de saját elemzésekkel megspékelve).

A korábbi „nagy játékosok”, vagyis a hagyományos műsorszóró csatornák (akik persze még ma is a főszereplők) mintegy elébe is mehetnek az online média kihívásainak, amennyiben saját, online fogható „televíziós” felületeket hoznak létre: ilyen pl. az ESPN Player vagy a BBC iPlayer.

Mind e közben a digitális média erős szereplői sem kívánnak kimaradni a sporttartalmak által elérhető közönség jelentette üzleti lehetőségekből, s próbálják megtörni a hagyományos műsorszóró csatornák monopóliumát a közvetítési jogok piacán. A Google ebben a küzdelemben többek között az általa tulajdonolt YouTube-ot veti be: 2010-ben az indiai krikettbajnokság közvetítési jogait vásárolta meg, és tette elérhetővé 50 millió néző számára, rá egy évvel szintén a YouTube streamelte az Argentínában megrendezett Copa America mérkőzéseit mintegy félszáz országban.⁵⁴

Néhány éve a piacvezető közösségi oldal is szorítóba lépett a digitális piac fölosztásáért: az Ultimate Fighting Championship összecsapásait élőben közvetíti a küzdősportszervezet Facebook-oldala, de volt már arra is példa, hogy egy FA-Kupa mérkőzésnek a Facebook legyen a médiuma. Ez utóbbi arra is következtetni enged, hogy jelenleg a hagyományosan nagy közönséget vonzó versenysorozatokról még nem a legfajsúlyosabb

54 Vö. Brett HUTCHINS – David ROWE, *Sport Beyond Television. The Internet, Digital Media and the Rise of Networked Media Sport*, Routledge, London – New York, 2012, 29–34.

összecsapások kerülnek a sportmédia újoncaihoz. Ezt a képet valamelyest árnyalja, hogy 2009 szeptemberében az Anglia–Ukrajna világbajnoki selejtezőt egyetlen angol csatorna sem adta, kizárólag webes közvetítés volt, melyet félmillióan követte figyelemmel, s melyből több mint egymillió fontos bevétele származott a streamelő cégnek.

A sport területén az újmédia manapság arra is példát szolgáltat, miképpen lehet egy mérkőzésnek alacsony sportérték mellett is jelentős médiaértéke. A YouTube-on egyenként közel 20 millió feliratkozóval rendelkező két vlogger, a brit KSI és az észak-amerikai Logan Paul hatmenetes, amatőr szabályok szerint rendezett küzdelmét 2018. augusztus 25-én a teljesen megtelt Manchester Arénában 21 ezer néző követte figyelemmel. Az élő közvetítést – az újmédia két celebritásához illő módon – nem valamelyik nagy sportcsatornán, hanem a YouTube-on lehetett követni előfizetés ellenében, a 7,5–10 angol fontos díjat a híradások szerint 773 ezren fizették ki.⁵⁵ A mérkőzés összbevétele 10 millió font körül lehetett, ami nagyságrendileg 3 milliárd 650 millió magyar forintot jelent. Összevetés gyanánt érdemes fölidézni, hogy a 2017-es esztendő legnagyobb bevételét hozó küzdősport eseménye, a Floyd Mayweather – Conor McGregor profi bokszmeccs összesen kb. 600 millió dollárt (bő 168 milliárd forintot) „termelt”, amelynek közel 80%-át hozta a pay-per-view alapú (s jóval magasabb áron értékesített) televíziós közvetítés a Showtime csatornán. Noha a két médiaesemény mint árucikk közötti negyvenszeres szorzó talán nem is árulja el, hogy mekkora volt a különbség az egyik és a másik mérkőzésen részt vevők küzdősporttudása között, azért ne feledjük, hogy a boksz történetének második legtöbb bevételét hozó Mayweather–McGregor összecsapás szereplői közül is csupán egyik sportoló volt ökölvívó.⁵⁶ Az összegek persze nem

55 Shona GHOSH, *KSI and Logan Paul probably generated up to \$11 million with their YouTube boxing match*, Business Insider 2018. 08. 25., <https://www.businessinsider.com/ksi-logan-paul-11-million-youtube-boxing-match-2018-8>

56 A pay-per-view sportmédia-események közül a 2015. május 2-án megren-

magyarázhatók pusztán a médiaesemények immanens karakteréből, hiszen az árképzés főként a globális piac igényeihez-lehetőségeihez illeszkedik,⁵⁷ s talán abban is bízhatunk, hogy a sportban a most ismert mediális-gazdasági modellek végső soron mégis a színvonalalapú sportesemények dominanciáját fogják fenntartani, s a látványsportok továbbra sem válnak a más területen megszerzett hírnév mülékony fölvonulási terepévé.

dezett Mayweather–Pacquiao összecsapás vezet a bevételi rangsort. Mayweather nem véletlenül viseli a „Money” becenevet: minden idők legjobban értékesített bokszmérkőzéseinek 10-es listáján öt meccse szerepel.

- 57 Ahogy nyilván nem a játékosstudás „tükre” az sem, hogy Neymart 2017-ben éppen akkora összegért szerződtette le a Paris Saint-Germain (222 millió euró), amennyibe a 2000-es évek elején a Real Madridnak Figo, Zidane, Ronaldo és Beckham együttesen került.

II. A technikai képpé vált test. Időrétegek Leni Riefenstahl *Olimpia*-filmjében



1. A nemzetiszocialista imázskampány trójai falova?

Minek állít emléket az *Olympia* (*Der Film von den XI. olympischen Spielen Berlin 1936*)¹ című alkotás? A film keletkezéstörténetéről könyvet közreadó Cooper C. Graham azt írja, számára visszatekintve kifejezetten régimódinak tűnik Leni Riefenstahl arra irányuló igyekezete, hogy jelentéssel lássa el képeit, s minél kevesebb teret hagyjon a néző értelemadó tevékenységének.² Ez a megállapítás nem föltétlenül bizonyul teherbírónak akkor, ha szembesítjük azzal a széthangzó, egymással szöges ellentétben álló kijelentéseket nagy számban tartalmazó, mára fölöttébb kiterjedtté vált fogadtatástörténettel, mely kiinduló kérdésünkre is számos válasszal szolgál. Noha a film eredeti német címe az 1936-os berlini olimpiai játékok mozgóképi megörökítéseként jelöli meg az alkotást, egyszerre utalván a sporttörténeti eseményre és az ennek otthont adó városra, a Riefenstahl-szakirodalomban koránt sincs kisebbségben az a vélemény, mely félrevezetőnek

- 1 A filmből a háború előtt nyelvi-kulturális, azt követően cenzurális okok miatt készült több változat. Az általam használt három lemezes DVD-kiadást az Arthaus jelentette meg 2006-ban Lipcsében. Riefenstahl alkotása két részből áll, az elsőnek *Fest der Völker*, a másodiknak *Fest der Schönheit* a címe.
- 2 Vö. Cooper C. GRAHAM, *Leni Riefenstahl and Olympia*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, London, 2001, 261.

tartja a címválasztást. A Harmadik Birodalom filmtörténetével foglalkozó, a hetvenes évek derekán közreadott szakmunka azt állítja, Riefenstahl nem az olimpiai játékokról rendezett filmet, „hanem az olimpiai Németországról.”³ A különbségtevés azt hivatott hangsúlyozni, hogy az alkotás annak a nemzetiszocialista imázskommunikációs kampánynak volt része, mely a birodalom polgárai felé egyfelől „egy tetőtől talpig egészséges Németország képét volt hivatva közvetíteni”,⁴ másfelől igyekezett félrevezetni a világ közvéleményét a náci rezsim valódi természetét és külpolitikai szándékait illetően. A XI. újkori nyári olimpia a sportmédia történetében egy új korszak kezdetét jelentette, amennyiben ez volt az első olyan világesemény, amelyről a negyven országban sugárzott rádiótudósítások mellett a televízió is közvetített.⁵ A városépítészet, hírlevelet, sportágismertető füzeteket, vándorkiállításokat és a tömegkommunikációs eszközök széles arzenálját bevető PR-kampány⁶ középpontját adó olimpiai eseménysorozat filmes megörökítése számos értelmező szerint nem más, mint a valóság látszatát magára öltő szimulakrum hatásmechanizmusának tudatos, a megrendelő (vagyis a Propaganda Minisztérium) igényei szerinti, idő- és térbeli kiterjesztése. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy a berlini olimpia során alkalmazott nemzetiszocialista arculatépítés a horogkeresztes zászlókkal föllobogózt fővárosi terektől az Olimpiai Stadionnál szolgálatot teljesítő, rohamszakos SS-testőrségen át az uszodai versenyek fölvezető show-ja

3 Vö. Francis COURTADE – Pierre CADARS, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, Carl Hanser, München, 1975, 63. Idézi Ursula von Keitz, *Blickmacht und Begehren. Zur Körperdarstellung und ihren paradoxen Effekten in den Olympiafilmen = Riefenstahl revisited*, szerk. Jörn GLASENAPP, Fink, München, 2009, 108.

4 Uo.

5 A közvetítést néhány német városban válogatott közönség kísérhette figyelemmel. Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2006, 141.

6 Vö. 1936. *Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus*, szerk. Reinhard RÜRUP, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin, 1996, 79–87. és VON KEITZ, *Blickmacht und Begehren*, 102–103.

során a toronyból menettfelszerelésben leugró Wehrmacht-katonák látványáig⁷ számos olyan jelet használt, melyek bizonyára nem kerültek el a helyszínen lévő külföldi tudósítók figyelmét, miközben a filmben vagy egyáltalán nem jelennek meg, vagy csak kevésbé hangsúlyos formában – az olimpia látványosságá formált Berlinje mint kampányeszköz és az *Olimpia* Berlinje tehát nem feleltethető meg tökéletesen egymásnak még akkor sem, ha a „politika-ideológiai környezet a filmben sem [...] eltéveszthető.”⁸

Amidőn 1958. január 30-án a Filmbewertungsstelle nem adott támogató minősítést a filmnek (sem a „besonders wertvoll, de még a „wertvoll”, besorolást sem kapta meg), indoklásában erre az összefüggésre is hivatkozott.⁹ Riefenstahl 1958. január 25-én kelt, Carl Diemhez, a berlini olimpia szervezőbizottságának egykori elnökéhez küldött levelében fölidézi e hivatal egyik vezető tisztségviselőjével folytatott megbeszélését, mely során azzal a váddal szembesült, mely szerint a rendezőnő csak azért fényképezte „olyan gyakran és gyönyörűen” Jesse Owenst és más fekete atlétákat, mert azt a benyomást akarta kelteni, „hogy nem volt rasszizmus Németországban”.¹⁰ A leginkább olimpiatörténeti munkák közreadójaként ismert Richard D. Mandell szintén ezen a nyomon jár, amikor így fogalmaz: „1936-ban politikamentes fesztiválként ábrázolni a világ számára a berlini olimpiát, nem

7 Vö. RÜROP, 1936, 117, és a United States Holocaust Memorial Museum *The Nazi Olympics: 1936 Berlin* című online kiállítását: http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=nazi_propaganda&lang=en

8 K. Ludwig PFEIFFER, *Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls Olympia-Filme = Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, szerk. Markwart HERZOG – Mario LEIS, Edition Text + Kritik, München, 2011, 85.

9 A döntés ellen Riefenstahl 1958. április 19-én nyújtott be fellebbezést, melyben olykor szó szerint, máskor összefoglalva idéz az elutasítás indoklásából. A dokumentumot angol fordításban GRAHAM adta közre: *Leni Riefenstahl and Olympia*, 280–291.

10 A levelet idézi Michael MACKENZIE, *From Athens to Berlin. The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia*, *Critical Inquiry* 2003/2., 311–312.

pusztán félrevezető volt, de politikai tett és hazugság is.”¹¹ Az először 1986-ban napvilágot látott könyvének összegző fejezetében a már idézett amerikai filmtörténész, Graham a majd harminc évvel korábbi német minősítő jelentés szellemében trójai falónak nevezi Riefenstahl alkotását, mely „oly korban ígérte a békét, amikor Németország már a háborúra készült. [...] A film nyilvánvaló méltányossága miatt, s nem ennek hiányából következően veszélyes. Ha átlátszóan tisztességtelen és rasszista lenne, akkor elutasíthatnánk, mint jellegzetes náci butaságot.”¹² Érdeemes mindehhez tekintetbe venni, hogy bár a filmet valóban 1936-ban forgatták (az olimpia előtt, közben és után), a vágás folyamata több mint másfél esztendeig tartott, így a németországi bemutatókra is csak 1938 tavaszán kerülhetett sor. Az Anschluss és a müncheni egyezmény olyan politikai klímát teremtett, melyben az Európa hatalmi viszonyait és országhatárait átírni már elkezdő, valamint a korábban az olimpiát vendégül látó Németország filmben megteremtett imázsa oly távolra került egymástól, hogy az *Olimpia* kommunikációs eszközként már nem lehetett hatásos. Erre utal, hogy a sikeres nyári európai körút után 1938 őszén Angliában elutasították a bemutatását, az úgynevezett kristályéjszakát követően pedig már nem volt esély arra, hogy az Egyesült Államokban eljusson a közönséghez.

Amennyiben a film a szándékolt megtévesztés, félrevezetés és elleplezés feladatait volt hivatott betölteni, akkor a technomediálisan létrehozott látszat és az őt keretező társadalmi-politikai valóság különbségére kell ráirányítani a figyelmet – az eddigiekben vázolt értésmódok erre vállalkoztak. A Riefenstahl-művel szembeni kifogásai heveségét illetően hasonlít, ugyanakkor alapvetően másként érvel a befogadástörténetnek az a nem kevésbé kiterjedt irányzata, melynek néhány állítása szintén megtalálható az 1958-as cenzori jelentésben. A Filmbewertungsstelle ítései a

11 Richard D. MANDELL, *The Nazi Olympics*, University of Illinois Press, Champaign, 1987, xvii.

12 GRAHAM, *Leni Riefenstahl and Olympia*, 259. Kiemelés az eredetiben.

nemzetiszocialista zsargon jelmondatainak visszhangjait hallották ki a filmből („Glaube und Schönheit”, „Kampfsggeist”, „Das Letzte hergeben”, „bis zum Sieg”), túlzóan hősie emberábrázolásában a Harmadik Birodalom ideológiájának egyik elemére ismertek rá.

Riefenstahl *Die Nuba (Menschen wie von einem anderen Stern)* című fényképalbuma amerikai változatának megjelenését követően Susan Sontag 1975. február 6-án a New York Review of Books hasábjain közölt hosszú esszét *Fascinating Fascism* címmel, melynek központi állítása szerint „a fényképek alapos vizsgálata világossá teszi, [...] hogy folytonosságban állnak alkotójuk náci munkáival”.¹³ Számunkra most nem elsősorban az a történeti ív az elsődlegesen fontos, amelyet az amerikai író Siegfried Krauer 1947-es *From Caligari to Hitler (A Psychological History of the German Film)* című könyve által is ihletetten az Arnold Frank által rendezett, s Riefenstahl színésznőként foglalkoztató korai hegyi filmek, a nemzetiszocialisták által rendelt alkotások és az afrikai fotóalbum esztétikai hatáselemei között megrajzol, hanem azok a megjegyzései, melyek nem csupán az *Olimpia*-filmet, de a testi versengést is célba veszik. „Ahogyan egy olyan társadalmat ünnepel, melyben [...] a fizikai képességek, a bátorság bemutatása és az erősebb férfi győzelme a gyengébb fölött a közösségi kultúra egy-egyesítő jelképeként működik – s így a küzdelemben elért siker »a férfi életének legfőbb ösztönzője« –, Riefenstahl csupán némileg látszik módosítani náci filmjei eszméit.”¹⁴ Sontag nagyon hasonlóan érvel, amikor nem az afrikai törzs, hanem a berlini olimpia riefenstahl megörökítéséről szól: „erőlködő, alulöltözött alakok keresik a győzelem ekstázisát a lelátókon lévő honfitársak éljen-

13 Írásomban a New York Review of Books által közreadott digitális szövegváltozatot használom, az idézeteket saját fordításomban közlöm: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/?pagination=false> (A szöveg megjelent magyarul is, azonban a fordító megoldásai néhány szöveghely esetében nem egyeznek meg az általam érteni vélt eredeti jelentéstartalommal: Susan SONTAG, *Fülbemászó fasizmus = Uő., A Szaturnusz jegyében*, ford. LÁZÁR Júlia, Cartaphilus, Bp., 2002, 83–119.)

14 *Uo.*

zése közepette, miközben mindnyájan a jóindulatú Fölöttes-néző, Hitler mozdulatlan tekintete alá vannak rendelve, akinek stadionbeli jelenléte szentesíti erőfeszítésüket”. Ez az összegző értelmezés a film némely mozzanatát nem látszik tekintetbe venni: noha a berlini Olimpiai Stadionban a totálképeken, főként a megnyitó ünnepség alatt többször is látható homogén karlendítő tömeg, a versenyeket kísérő közönségreakciókat mutató közelebbi fölvételeken kifejezetten soknemzetiségűnek tűnik a közönség, s erre erősített rá az is, hogy a rendező a játékok befejezését követően külföldi egyetemistákból verbuvált csapatokkal különféle nyelveken fölhangzó rigmusokat rögzített, melyeket aztán alákevert a stadionbeli eseményeket mutató képeknek – a közönség technomediálisan megalkotott képe és hangja tehát nem feltétlenül egyesül az újjászülető német nemzet szinekdochéjában. Annak az előzetesen meghozott döntésnek, melynek értelmében – szemben *Az akarat diadala* heroizáló beállításával – az *Olimpiában* Hitlert kvázi-magánemberként kellett ábrázolni, s ennek érdekében az őt követő operatőrnek a kancellár természetes gesztusait kellett megörökítenie,¹⁵ nyilván megtalálható a funkciója az imázsformáló kampányban, ugyanakkor a politikai kommunikáció területétől a sporttudomány felé haladva akár az is fontos elem lehet, hogy Hitlernek és a filmben feltűnő többi nemzetiszocialista vezetőnek, például Joseph Goebbelsnek és Hermann Göringnek Sontag sugalmazásával szemben sem nem nyugodt, sem nem mozdulatlan a tekintetük, mimikájuk és gesztusaik inkább arról árulkodnak, hogy ami a versenypályán épp most történik, az úgy nem hagyja őket érintetlenül, hogy közben sem végkimenetele, sem érzelmi hatása nem az ő felügyeletük alatt áll. Ráadásul a vágás során olyan montázs is készült, melynek révén az a hatás keletkezik a nézőben, hogy mindez nem is kizárólag sportoló és szurkoló nemzeti összetartozásából adódik: a férfi 10 000 méteres síkfutásnak ugyanis abban a szakaszában látjuk a térdét idegesen dörzsölő Hitlert (I. 1:20:09-1:20:15), valamint a karjaival ritmusosan kalimpáló Gö-

15 Vö. GRAHAM, *Leni Riefenstahl and Olympia*, 46.

ringet (I. 1:21:28-1:21:30), amikor már rég világossá vált: ezt a versenyszámot az élen haladó három finn vagy az ő tempójukat még egy ideig tartani tudó japán atléta fogja megnyerni.¹⁶

Mivel az amerikai esszéista az önfegyelmet, az engedelmeséget, a testi erőt, a bátorságot és a győzelemre törekvést, vagyis éppen azokat a beállítódásokat, amelyek a sportban állandóan új-ratermelődnek, a nemzetiszocialista közösségépítés alapelemének tekinti, a tömeg- és versenysport, illetve a náciizmus működésmodja között lényegi analógiát föltételez. Az *Olimpia* számos későbbi értelmezője hasonlóan jár el, amikor a sport számlájára írja azt, hogy a totalitárius rendszerekben a hatalom önmegjelenítésének eszközeként használtatik, de politikai kontextustól függetlenül is a „versengésként értett sportba beleíródik a másik felülmúlásának és az azzal összekapcsolódó hierarchizálásnak az elve”,¹⁷ s így a nemzetiszocializmus eszményét hirdeti, illetve társadalmi praxisát valósítja meg. Nem meglepő, hogy annak az érvelésmódnak a távlatából, mely ekként létesít hasonlóságra és érintkezésre egyaránt hivatkozó, tehát metaforikus és metonimikus-szinekdochikus kapcsolatot sport és politikai ideológia között, Riefenstahl filmje olyanként tűnik föl, mint ami bár látszólag az előzőt mutatja, de valójában az utóbbiról szól. Az *Olimpia* ebben a megközelítésben nem nemzetközi piacra szánt imázsfilm, hanem Sontag kifejezésével a „faszizmus esztétikájának” látványos megvalósulása, a náci rendszer téma- és formakánonjának iskolapéldája.¹⁸

16 Pfeiffer hasonlóan értelmezi ezt a jelenetet: szerinte sem a versenyzők „politikai-faji konfigurációja”, hanem a befutó drámaisága teszi oly bevonódottá Hitlert. Vö. PFEIFFER, *Sport – Ästhetik – Ideologie*, 87.

17 Daniel WILDMANN, *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen” Männerkörpers im „Dritten Reich”*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998, 92. Idézi B. Hannah Schaub, *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers*, Wilhelm Fink, München, 2003, 105.

18 Ismeretes, hogy a Sontag által a Riefenstahl-életmű egészére ráakasztott „faszizta esztétika” címke számos terület kritikusi számára ihletett adott: éppúgy felbukkan a populáris zene, mint a fogyasztói társadalom hirdetéseinak értelmezésekor, s leginkább a test instrumentalizálását és a marketingkom-

2. Művészettörténeti utalások, mozgásba lendülő testek

Az 1972-es müncheni vetítést követően a *Süddeutsche Zeitung* a „filmmé vált eutanázia[ként]” utalt Riefenstahl alkotására, mely minden megszokott és viszonylagos kiszűrésével és kivágásával „[i]dealisztikus kivetítése annak, amire készültek.”¹⁹ Ebben a megközelítésben az *Olimpia* 1938-ban nem múltbeli eseményeknek állított emléket, hanem a filmvásznon valósította meg azt, ami a T-4 program révén a rákövetkező esztendőktől kezdődően történt. A fölépítés és eltüntetés technikáira ismer rá Daniel Wildmann is, aki olyan történeti forrásként kezeli a filmet, melynek egyértelmű célját a megbízó, vagyis a Harmadik Birodalom jelölte ki. Ebből a távlatból a film a nemzetiszocialista önértelmezés archívuma, mely a legmesszebbmenőkig eleget téve a megrendelő igényeinek egyfelől vizuális imagináriusként megjeleníti a közönség előtt az árja test ideáltípusát, másfelől kizárja a látható szférából a zsidó testet. Wildmann elemzése leginkább a *Fest der Völker* prologusára összpontosít, s a Mürón-szobor és Erwin Huber német atléta testének filmtechnikai összekapcsolását a közönség vágyának megvalósulásaként értelmezi:

a film [...] arra építi üzenetét, hogy az egyének nemcsak vágyakoznak a görög szobrok által megtestesített ideál után, hanem egyúttal arra is törek-szenek, hogy ezekben a testekben egy nagyobb közösség, a „Harmadik Bi-

munikációban való fölhasználását veszi célba. Földényi F. László a test propagandisztikus, fasiszta esztétizálásának példajaként hivatkozik az *Olimpiára*. Vö. FÖLDÉNYI F. László, *Felhőtlen álmok nyomasztó világa*, Filmvilág 1993/2., 18–22. Akadnak a kategóriának bírálói is: Michael Mackenzie például éppen azért tartja az *Olimpia* esetében félrevezetőnek a használatát, mert ahogy a szépség, az erő, az átlag fölötti fizikum vizuális megörökítésének stílárís jellemzőit megragadni igyekszik, az a sport háború utáni reprezentációira is vonatkoztatható, így viszont a fogalom parttalaná és történetietlenné válik. Vö. MACKENZIE, *From Athens to Berlin*, 309. Hasonlóan érvel SCHUBERT Gusztáv is: *A szépség szörnyetege*, Filmvilág 2002/12., 26–31.

19 Idézi VON KEITZ, *Blickmacht und Begehren*, 108.

rodalom népközösségének” részeként jelenjenek meg. Az ideális testformák nem csupán felszólítanak arra, hogy önmagunkat alárendeljük, hanem fel kell kínálniuk egy azonosulási lehetőséget is. [...] Nemcsak a görög szobor teste válik a vágyakozás célpontjává, hanem a néző is arra törekszik, hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.²⁰

Idealizálás, heroizálás, azonosulási vágy és mintakövetés műveletei ebbéli „folyamatábrájának” helytállóságát illetően a film némely mozzanata kétséget ébreszthet. Abban, hogy a prologusban az antik atléta szobrával leszármazási viszonyba kerül Huber teste, nem föltétlenül van a nézőnek szóló, gyakorlati útmutatás (légy te is ilyen!), ha tekintetbe vesszük, hogy Huber archaikus mezítelenségével, az őt körülvevő természeti környezettel, de az ókori versenyeken használt gerely és diszkosz mellett kifejezetten modern sporteszközt is mozgatva (fémből készült súlygolyót)²¹ maga is inkább csak hídként funkcionál az ó- és az újkori, az olümpiai és a berlini játékok között (vagyis nem tartozik egyértelműen a film jelenéhez),²² másfelől annak a tízpróbának a három dobószámát mutatja be, mely a legösszetettebb fizikai fölkészültséget igénylő olimpiai versenyszámnak tekinthető. A Riefenstahl operatőrei által előszeretettel használt alsó kameraállás úgy helyezi a kor élsportolóit a filmnéző fölé, hogy egyszersmind nem találni jelét annak, hogy a teljesítmény elismerésén túl a nézőt bármiféle fizikai mimézisre ösztönöznék – a néző mint átlagember és a megjelenített atléták közötti testi és képességbeli különbség lesz hangsúlyos, s nem az, hogy bárki is arra törekedne, „hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.”

20 Daniel WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül. Ideális férfitest a Harmadik Birodalomban*, ford. CZIRÓK András, *Sic itur ad astra* 62. (2011), 206–207. és 211.

21 A súlylökés nem az ókori görögöktől származik, hanem a skót felföldi játékokból, de a kezdetek óta része az újkori olimpiák atlétikai versenyeknek.

22 Akár még annak is jelentőséget tulajdoníthatunk, hogy Hubert az Olimpiai Stadionban nem látjuk horogkeresztes címerrel a mellén diszkoszt vetni, bár Riefenstahl olyan történeté fűzte a tízpróbát, melyben a német volt az egyetlen valódi ellenfele a három amerikai atlétának, így sokat szerepel (gerelyhajtóként például feltűnik).

Suzanne L. Marchandnak a német filhellénizmus évszázada-
iról írott könyvében az *Olimpia* annak a műfajnak a leghíresebb
darabjaként említődik, melynek alkotói, fotográfusok és filmké-
szítők, a görög tájhoz és szobrászathoz fordultak ihletért.²³ Nem
érdemes ugyanakkor megfeledkeznünk arról a tényről, hogy az
antik görög világ emlékhelyeit a film 13. percében odahagyjuk,
s a kezdő szekvencia motívumainak némelyike úgy bukkan
föl később, hogy az egyszersmind prologusbeli jelentésüket is
módosíthatja.²⁴ Wildmann értelmezése szerint a *Diszkoszvetőtől*
származtatott tízpróbázót úgy kell értenünk, mint aki „kétsze-
resen is tiszta: egyrészt német, tehát árja, másrészt filmszerepe
szerint is egyértelműen pozitív az eredete, hiszen hellén száрма-
zása. [...] Így a prologusban az életreform, a nacionalizmus, az
antiszemitizmus és az antikvitásra történő esztétikai visszautalás
összekapcsolódik.” Az értekező által ily módon összeállított nem-
zetiszocialista „tábló” harmóniáját ugyanakkor némileg megbont-
hatja, ha fölfigyelünk arra a visszautalásra, mely a maratonfutás,
vagyis a *Fest der Völker* utolsó versenyszámának szekvenciájában
bukkan föl. Az atléták az Olimpiai Stadionból indulnak s oda
is érkeznek vissza, de a táv túlnyomó részét a stadionon kívül,
műúton, szurkolók sorfala között teszik meg. A hajrához közelít-
ve átalakul a verseny megörökítésének módja: egyfelől eltűnnek
a nézők, az eddig folyton jelen lévő katonák és segítők, másfelől
olyan aprólékosan beállított premier plánokat látunk, melyek azt
engedik sejtetni, hogy nem a versenyen készültek. Az út immár
az erdős-dombos táj helyett gabonaföldek között vezet, s ezek
előterében válik láthatóvá egy sötét bőrű, félmeztelen, rajtszá-
mot nem viselő futó, aki nem más, mint a narragensett törzsből

23 Vö. Suzanne L. MARCHAND, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton University Press, Princeton, 1996, 338.

24 Ezért támadhat némi hiányérzetünk Brigitte Peucker tanulmányát olvasva, mely úgy felelteti meg a prologus első felét a Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy által elemzett „náci mítosznak”, hogy kizárólag a film első 11 percére összpontosít. Vö. Brigitte PEUCKER, *The Fascist Choreography. Riefenstahl's Tableaux*, *Modernism/modernity* 2004/2., 279–297.

származó Ellison „Tarzan” Brown, aki noha ugyanebben az évben megnyerte a Boston Maratont, Berlinben nem ért célba. Ha az őt megjelenítő képeket összevetjük a prologus beállításával és kulisszáival (a diszkoszvető Huberről készített plánokkal és a kezében karikát tartó táncosnő mögött hajladozó növényzettel), akkor nem látni különbséget abban, ahogy a film a nordikus és az indián jegyeket magukon hordozó testekkel bánik.²⁵ Attól sem indokolt eltekinteni, hogy a Parthenónba technomediálisan odahelyezett *Pihenő szatír* (más néven: *Barberini* vagy *Alvó faun*) előbb premier, aztán szekond plánban mutatott, utóbbi esetben a rá irányuló fényvel hangsúlyozott hajában borostyánlevelek és borostyánbogyók, más források szerint szőlőből és borostyánból font koszorú látható,²⁶ s ennek a vizuális kompozíciónak az emléke a dobogón tölgykoszorút kapó olimpikonok képeivel újra és újra visszatér, főként, ha közeli plán mutatja a fölékesített fejet, ahogy ez például a hármassugrásban világrekorddal győzedelmeskedő Tajima Naoto és a szintén világrekordot elérő, tízpróbázó Glenn Morris esetében történik. A film tehát sem a *Diszkoszvető*, sem a kidolgozott testű atlétaként (s nem egy részben emberi, részben állati jegyeket hordozó mitológiai lényként) fényképezett szatír szobrának kulturális konnotációit nem sajátítja ki a német sportoló(k) teste számára, éppen ezért az sem magától értődő, hogy az antik görög szobor életre keltését föltétlenül fajelméleti s nem sporttörténeti összefüggésekkel kellene kapcsolatba hozni. B. Hannah Schaub sem látja meggyőzőnek azt az érvet, hogy azáltal,

25 Amit Wildmann Huber testéről ír, tökéletesen illik az amerikai bennszülött futóra is: „a teste teljesen szőrtelenre borotvált, sima és bronzosan csillogó, egyetlen hibát sem lehet rajta felfedezni”. WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 204. Susan Sontag hivatkozott esszéjében maga is úgy érvel, hogy Riefenstahl a szépség dolgában nem volt rasszista. Pfeiffer vitatja, hogy a szépség színrevitele az *Olimpiában* a náci szociáldarwinizmus kezére játszott volna, s Riefenstahl egyik német monográfusára, Jürgen Trimbornra hivatkozva azt állítja, nincs nyoma a testek filmbéli megmutatásában a nemzetiszocialista hierarchizálásnak. PFEIFFER, *Sport – Ästhetik – Ideologie*, 88.

26 A szobor azonosításában és leírásában Gábor Sámuel, Gesztelyi Tamás és Simon Attila volt segítségemre.

hogy Riefenstahl honfitársát választotta ki ehhez az áttűnéshez, már rögvest a közöttük lévő genetikai kapcsolatot akarta volna sugalmazni; „nem zárható ki, hogy [...] ezzel a trükkfelvétellel valójában csak az ókori olimpiák és a modern olimpiai mozgalom közötti kapcsolatra kívánt utalni.”²⁷

Wildmann tanulmányának végkövetkeztetése szerint Riefenstahl alkotása „egy döntő lépéssel továbbmegy az antiszemitizmus addigi gyakorlatánál, amennyiben a filmben egyáltalán nem jelenik meg a zsidó test”.²⁸ Azt, hogy mit is kellene itt „zsidó testen” érteni, a szerző a *Der Stürmer* című nemzetiszocialista lapban megjelenő képekre és szóhasználatra utalva érzékelteti. Annak az értelmezői döntésnek a szükségszerűsége, mely azt rója föl a filmnek, hogy az nem használja a náci korszak antiszemita vizuális készletét, s éppen ezáltal halad tovább a gyűlölet útján, nem föltétlenül nyilvánvaló.²⁹ Amikor Wildmann azt írja, hogy „zsidók [...] egyáltalán nem láthatók a filmen”,³⁰ annak a sztereotipikus, karikatúrisztikus, uszító zsidóképnek a hiányát veti a rendezőnő szemére, amelynek érvényességét aligha lehet kiolvasni abból a filmből, amely úgy mutat zsidó származású sportolókat, hogy közben – szemben Julius Streicher lapjával – nem kívánja őket stigmatizálni. A Berlinben vetélkedő vívók közül az *Olimpia* csak a férfi kardvívás döntőjével foglalkozik, vagyis annak a versenyszámnak az emlékét őrzi meg, amelyet az a Kabos Endre nyert meg, aki 1944-ben zsidó munkaszolgálatosként vesztette életét, s akit 1986-ban beválasztottak az izraeli székhelyű International Jewish Sports Hall of Fame-be.

A film értelmezéseiben azért is kaphat kitüntetett szerepet a történeti idő szempontja, mert az *Olimpia* első része, a *Fest der Völker* proológusa úgy használja képalkotó és narratívateremtő

27 SCHAUB, *Riefenstahls Olympia*, 86–87.

28 WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

29 B. Hannah Schaub kevésbé tartja valószínűnek, hogy a Wildmann által hiányolt „csúnya és taszító” testekre épp az élsportban lenne esély rábukkanni. Vö. SCHAUB, *Riefenstahls Olympia*, 123.

30 WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

eszközként a mozgást, hogy közben különféle historikus korokat megidéző jeleket vonultat fel. A Riefenstahl által Görögországba küldött Willy Ott Zielke készítette fölvételeket úgy illesztették egymás mellé, hogy vagy tájelemeket, romokat, épületeket, szobrokat jár körül a kamera, vagy ha állóképet látunk, arra igen hosszú áttűnések révén rámontírozódik egy másik képsor. A görög antikvitás statikus jelölőit a technomédium úgy hozza „mozgásba”, hogy a látványteremtéshez az emlékezés földidéző, megelevenítő gesztusát társítja – ezért nem hat stiláris törésként a *Diszkoszvető* és Huber közötti áttűnés (I. 0:07:00-0:07:08), s így nem is szükségszerű, hogy a régmúlt és a jelen közötti időbeli váltást a filmnek ehhez a pontjához kössük. A tízpróbázó és a három mezítelen táncosnő jeleneteit bár valójában a Kur-földnyelven, a Balti-tengerbe nyúló félszigeten rögzítették,³¹ a filmben már csak azért sem lehet érzéklni a térváltást, mert a mozgó női kezek képeire ráúszó lángot a következő jelenet elején az a félig orosz származású Anatol Dobrinsky tartja (I. 0:11:03-0:11:27), aki Huberhez hasonlóan csak ágyékkötőt visel, s szintén homokos-domboos tájon indul útra – legalábbis a film sugalmazása szerint – az olimpiai fáklyával.³² A múlt és a jelen közötti váltás a prologus által teremtett reprezentációs keretben nem a Mürön-szobor átalakulásának képeihez kötődik, inkább a fáklyafutáshoz, melynek első futói előbb antik épületek között viszik a lángot, majd kiérnek a tengerpartra, hogy aztán egyikük már a film korának megfelelő öltözetet viselő nézők előtt adhassa tovább a fáklyát, de még – a láng útját megjelenítő animáció szerint – Görögországban. Így viszont korántsem bizonyos, hogy a nemzetiszocialista fajelméletnek megfelelően kellene értelmezni a film „előhangját”, talán inkább arra összpontosítva, milyen narratívát mond el antik és a modern sport kapcsolatáról. Hans Ulrich Gumbrecht

31 Vö. GRAHAM, *Leni Riefenstahl and Olympia*, 139.

32 A filmen látható fáklyagyújtási ceremónia nem a valóban megtörténtet örökíti meg, hanem a rendező elképzelésének és szereplőválasztásának megfelelően eljátszott változatot, melyet részben Delphoi-ban rögzítettek. Vö. *Uo.*, 62–65.

így jár el, amidőn ekként fogalmaz: az olympiai U-alakú stadiont és a római Colosseumot egyaránt idéző berlini Olimpiai Stadion és Riefenstahl filmjének bevezető szekvenciája „azt sugallták, a modern sport az ókori Görögország sportja, a német kultúra az ókori görög kultúra örököse, következésképpen a sport lényegénél fogva egyszerre görög és német.”³³

Az óriási anyagi és emberi erőforrásokat mozgósító építészeti és filmművészeti (át)értelmező keretre azért volt szükség a berlini játékok esetében, mert sem az olimpiai eszme pacifista és internacionalista szellemisége, sem az eredménycentrikus élsport nem volt magától értődően beilleszthető a nemzetiszocializmus eszmerendszerébe. A német sport modern hagyományaira egyébként is a kezdetektől, vagyis Ludwig Jahn 1810-es színre lépésétől számítva két dolog volt jellemző: a versenyzés kizárása és a nacionalizmus. A náci sportideológia is fontosabbnak tekintette a német fiatalság állóképességének és hadra foghatóságának tömegsport általi fejlesztését, mint az egyénre és rekordokra összpontosító (angolszász) versenysportot. Ezt az álláspontot aztán az olimpiára való fölkészülés során érthető okok miatt módosították – bár arról a tényről sem érdemes megfeledkezni, hogy az olimpiai falut eleve úgy tervezték, hogy a játékok után a Wehrmacht használhassa, s aztán tényleg ezt a célt szolgálta: gyalogsági kiképzőhely lett.

3. Modernitásbírálat és rögzítéstechnikai arzenál

Riefenstahl a *Fest der Völker* prologusát úgy illesztette hozzá a berlini olimpia hellenizáló kampányának koncepciójához, hogy közben nemcsak hogy a testkultúra harmincas éveknél korábbi változatait hasznosította újra, de mozgóképi megmutatásuk módja tekintetében is visszanyúlt ötletekért. Leginkább persze éppen ahhoz az alkotáshoz, amely táncosként az ő belépőjét jelentette a filmvilágba. A Wilhelm Prager rendezte, az UFA kultúrosztályán készített *Wege zu Kraft und Schönheit (Ein Film*

33 GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, 140.

über moderne Körperkultur) című 1925-ös (!) film hat fejezetben sorakoztat föl egymástól egészen távoli példákat arra, hogy milyen módon lehet képes ellensúlyozni a nagyvárosi életformával járó lelki nehézségeket és testi deformációkat a testgyakorlás. Mi mással is kezdődne a „Die alten Griechen und wir” című első fejezet, mint Goethe-idézettel bevezetett antik(izáló) épületek és szobrok képeivel (0:00:46-0:01:02), hogy aztán néhány perccel később egy modern múzeum ókori művészetnek szentelt termében egy életnagyságú, mezítelen nőt ábrázoló szobor éppúgy életre kelljen (0:09:09-0:09:15), ahogy bő tíz esztendővel később Mürön-szobra, s természetesen az antik testgyakorlás dramatizált földézéséből az ágyékkötős diszkoszvető figurája már 1925-ben sem hiányzott (0:07:31-0:07:41). A súlygolyóval gyakorló Huber képére a *Fest der Völker* prologusában ráúsztatott mezítelen táncosnők jelenetének is számos változatban megtalálni előzményét a Prager-alkotásban, olyannyira, hogy természeti és emberi mozgásnak az a ritmusra épülő harmóniája, mely a hullámzó rétre rávetített táncosnő képsorában megfigyelhető, a *Wege zu Kraft und Schönheit* „Tanz” című negyedik fejezetének nyitányában egy hajladozó fa ágaira montírozott ruhátlan női táncsoportra utal vissza (0:32:06-0:32:38). Fontos hangsúlyozni: a weimari köztársaság korában készült tanító célzatú film úgy jeleníti meg a nagyvárosi életformának a testi-lelki egészségre gyakorolt ártalmas hatásait, hogy a nagypolgári család, a padban görnyedő kisdíákok, az ülő munkát végző gépíró- és varrónők, a könnymoly tudós, az éjszakázó aranyifjak vagy épp a gyári munkás képsoraiban nincs nyoma semmiféle antiszemita ikonológiának. Mint ahogy annak sem, hogy a *Wege zu Kraft und Schönheit* és az *Olimpia* két prologusa, vagyis a *Fest der Völker* antikizáló, illetve a *Fest der Schönheit* finn atlétákkal az olimpiai faluban forgatott, natura és testkultúra harmóniáját előállító idillikus bevezetője között kimutatható számos tematikus és kompozíciós kapcsolaton túl Riefenstahl igyekezett volna „korszerűsíteni”, vagyis a harmincas évek német biopolitikájával felülkódolni a Prager-filmből kölcsönzött ötletet. A filhellénizmus, a Freikörperkultur, az Ausdruckstanz vagy

a romantikus gyökerű, civilizációkritikus életformareform akár együttes beemelése a film utalásrendszerébe sem teszi az *Olimpiát* nemzetiszocialista vizuális tankölteménnyé, hiszen éppen az nincs meg benne, amivel a náciizmus a részben ezekből, részben más testpraxisokból és -diskurzusokból kiragadott elemeket összeragasztotta és radikálisan új cél érdekében kezdte használni.³⁴

Noha Riefenstahl filmjének mindkét részét olyan szekvenciák vezetik be, amelyek a modernitás kritikájából eredeztetik a sport társadalmi-kulturális értékét, az *Olimpia* egésze nem ad ki egységes sportértelmezést. Tudható, hogy amikor Coubertin báró a győzelemnél nagyobb jelentőséget tulajdonított a részvételnek, vagyis amikor leértékelte az agón, a küzdelem végkimenetelét, akkor azért volt kénytelen teljesen félreérteni az ókori olimpiák csak a győzteseket számon tartó szellemiségét, hogy hatékony kommunikációs üzenetben tudja terjeszteni a briteknél előretörő professzionalizációval és a sport nacionalista versengéssé válásával szembeni kifogását. Azzal, hogy Riefenstahl a részben antik, részben modern dobóeszközöket használó Huber és az Ausdruckstanzot a ritmikus gimnasztikával ötvöző táncosok között zökkenőmentes vizuális átmenetet alkotott meg a vágóasztalon, nem csupán a sport esztétikai karakterére irányította rá a néző figyelmét, de a győzelem-orientált antik és a nem-kompetitív német sport közötti különbséget úgy igyekezett eltüntetni, hogy az agón, az erők összemérése helyett a kiváló testi képesség (arete) megmutatását hangsúlyozta. Annak, hogy a tengerparton gyakorló Huber diszkosza, gerelye és súlya nem ér földet, a *Fest der Schönheit* gravitációval „dacoló” toronyugróival való vizuális keret megteremtésén túl azért lehet jelentősége, mert egyfelől elhalványítja ezeknek a mozdulatoknak a görögöktől származó harcászati kon-

34 Vö. „Az *Olimpia* más elemzőihez hasonlóan magam is meg vagyok arról győződve, hogy az erős, kellemdús és atletikus testek megigéző ritmusa és feltűnően gyönyörű képei mögött, mintegy a bőr alatt szélsőségesen konzervatív (ki)jelentések rejlenek a testről és a Népről. De azt is gondolom, hogy ezek a (ki)jelentések nem, vagy nem eredendően vágnak egybe a nemzetiszocialista rasszista ideológiával.” MACKENZIE, *From Athens to Berlin*, 314.

notációit, másfelől mintegy ellentart a sport teljesítménymérésre épülő modernizációjának. Ez utóbbira a *Fest der Schönheit* is több emlékezetes példát ad. Rögtön abban a tornaszekvenciában, mely a természethez való visszatérés testkultúra általi utópikus lehetőségét sugalló prologus motívumait következetesen építi tovább. A nézőnek az az érzése támad, hogy a tornászok a bevezető kulisszáját adó olimpiai faluból sétálnak be³⁵ egy bokrokkal határolt, pázsitos bejárón abba a stadionba (II. 0:07:05-0:07:40), melynek lelátóját az első képkockákon egy lombos faág részben takarja (II. 0:06:52-0:07:04) – emlékezzünk arra, hogy a *Fest der Schönheit* a főcím után a férfi sportolók szálláshelyét az őt körülvevő erdőből fényképezve mutatja (II. 0:00:43-0:01:10); a két nyitókép között nagyon látványos a párhuzam. A tornászok a filmen olyan térbe érkeznek, mely egyszerre természeti és az ember által épített: a játéktér nem kiemelkedik a talajból, hanem süllyesztett; a stadiont erdő övezi, sőt a korlátgyakorlatot rögzítő kamera lencséjébe visszatérően „belóg” valamiféle aljnövényzet (II. 0:13:29-0:13:45), azt a hatást keltve, hogy a tornász nem távolodik el a természettől; mindehhez persze tökéletes kulisszaként szolgált a Dietrich-Eckart-Freilichtbühne (mai nevén: Waldbühne), melynek a film kevésbé amfiteátrum jellegét, inkább természetbe ágyazottságát hangsúlyozza. A szertorna gyakorlatainak filmes sorrendjét a rendező úgy komponálta meg, hogy a talajtól (a föld közelségétől) indul és az alsó kameraállásból fényképezett, lassított, „légiesítő” felvételeken látható nyújtóval zár, miközben teljesen mellőzi az arra utaló jeleket, hogy versengést látunk: nincs kommentátori hang, nincsenek pontszámok, helyezések és nevek sem. Nagyon hasonlóan járt el a férfi mű- és toronyugrásnak szentelt szekvencia esetében, sőt annyiban még egy lépéssel tovább is ment, hogy egyfelől nem tartotta meg e két versenyszám különbségét, amennyiben fölváltva láthatunk műugrókat és toronyugrókat, ráadásul az utóbbiak jórészt már üres lelátók előtt hajtják végre gyakorlatukat. Mindebből ugyanakkor elhamarkodottan következtetnénk

35 A valóságban ez egy igen hosszú séta lett volna, több mint 10 kilométer.

arra, hogy az *Olimpia* az összes esetben törli a versenyjellegét az esztétikai szempontokat is érvényesítő pontozásos sportágaknak: a kommentátor első mondatában az „első helyért folyó harcként” (II. 1:12:48-1:12:56) vezeti föl a női műugrás döntőjét, ezt követően sorban megnevezi a versenyzőket, majd végezetül ismerteti a végeredményt.

Az atlétikai versenyeknek áldozott *Fest der Völker*ben a főként a dobó- és ugrószámoknál használt lassított és közeli felvételek nem csupán a sportoló mozgó testének esztétizáló megörökítésére szolgálnak, de az egyaránt hatékony mozdulatsorok közötti hasonlóságok és különbségek érzékeltetésére is. Innen válik érthetővé, miért kap egész hosszú szekvenciát az a férfi magasugrás, melynek még nem szakavatott nézői számára is feltűnhet, hogy a versenyzők által használt ugrótechnikák között lényeges eltérések vannak. Másfelől azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy egyes versenyszámoknak (futóversenyek, magas- és rúdugrás) a lebonyolításmódjából következően olyan lineáris lefolyásuk van, melyet más esetekben a montázssal kellett előállítani. Ez történt például a dobószámok vágása során, melyeknél minden esetben a győztes gyakorlatot látjuk utolsóként. A dramatizálás tekintetében tehát a közös indítású egyéni versenyek jelentették a mintát a nem szinkronitásra, hanem szerialitásra épülő számokra is³⁶ – ez utóbbiak persze akkor váltak igazán hatásos versengéssé a filmvászonon, ha a pályán történtek maguk is fokozásos narratív sémába rendeződtek, ahogy az Csák Ibolya győzelménél vagy a Jesse Owens – Luz Long vetélkedésénél történt.

Annál feltűnőbb, hogy a párbajra emlékeztető küzdősportok közül csupán az ököl- és a kardvívás került be a filmbe, ráadásul mindkettőt csak egy-egy összecsapás képviseli afféle színekdochéként. Azt, hogy az egyébként antik eredetű, s látványos akciókkal szolgáló birkózásnak miért nincs nyoma, nem tudni, Kabos Endre és Gustavo Marzi nem versenykörülmények között fölvevett, rövid, stilizált csörtéje viszont bizonyítja, hogy ekkor még a televíziót

36 Vö. VON KEITZ, *Blickmacht und Begehren*, 109–110.

kiszolgáló technikai kiegészítők nélkül a vívás nem volt közvetíthető. Mindez a boksrról nem mondható el, ugyanis ez volt az a sportág, amely a sport és a technikai médiumok máig gyümölcsöző kapcsolatának már a kezdetekor kitüntetett figyelmet kapott: a maximális esemény minimális térben médiaigényét az ökölvívás messzemenőkéig teljesíti, ráadásul egyetlen, nem zoomoló kamera is követhetővé teszi a nézők számára. Herbert Runge és Guillermo Lovell nehézsúlyú döntője a fizikai erők közvetlen összemérésének olyan változatát jelenti a filmben, amely még akkor is társalannak mutatkozik, ha a vágás során közvetlenül elé helyezett asszórészlet már valamelyest fölvezetőül szolgál számára. Ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a labdás csapatsportokra is nagyon kevés filmidőt szánt Riefenstahl (a kosár-, kézi- és vízilabda versenyek egyáltalán nem jelennek meg), ráadásul az India–Németország gyepebladdöntő összefoglalójából nem derül ki, ki nyert, a kommentár nélküli lovaspóló részlet meg úgy hangsúlyozza az Olimpiai Stadionnal mint háttérrel még inkább fölerősített, ember és állat együttműködéséből születő mozgás dinamikáját, hogy a csapatok szintjén sem tartja fontosnak azonosítani a résztvevőket, akkor arra következtethetünk: Riefenstahl alkotása időben némileg visszahelyezi a berlini olimpiát annak valóságos sporttörténeti helyéhez képest. Tudjuk: az első újkori olimpián, Athénban csak férfiak indulhattak, akik kizárólag egyéni sportágakban mérheték össze képességeiket, így képviselve „az alapító atyák elitista-individualista arisztokratizmusát.”³⁷ A következő játékokon ugyanakkor nem csupán a női versenyszámok megjelenése hozott lényegi változást, de az is, hogy a

szabályozott és standardizált körülmények között versengő *egyének* (vagyis az individualista kapitalista szellem inkorporációi) után megjelennek, majd egyre nagyobb teret nyernek a stratégiai *csapatsportok* (vagyis a kollektivistá kapitalista szellem inkorporációi). Ezek a csapatsportok drámai formában, azaz interaktív módon képesek kifejezni a közösségeken belüli, illetve közösségek közötti distinkciókat, és ezáltal arra is lehetőséget biztosítanak,

37 HADAS Miklós, *Olimpia és globalizáció*, Sic itur ad astra 62. (2006), 117.

hogy sok ember azonosuljon az általuk hordozott és a változó kontextusokban folyamatosan újradefiniált jelentéstartalmakkal.³⁸

Mivel ebben a historikus folyamatban a berlini játékok ki-tüntetett szerepét szokás látni, különösen jelentésteli, hogy az *Olimpia* mennyire kevésbé használja a csapat mint a nemzeti közösség képviselője értelmezői sémát; s amikor pedig a kommentátori szólamban fölbukkan, akkor is egyéni versenyszámokhoz rendelve. A nemzetiszocialista áthallás miatt gyakran idézett „drei Läufer, ein Land, ein Wille” (I. 1:43:52:1:43:55) szerkezet például a maratonfutásnál együtt haladó finneket jelöli. Riefenstahl filmjének csillagai nem csapatjátékosok, hanem kivételes fizikai képességekkel rendelkező, úriember (és úrinő) módjára versenyző individuumok: Jesse Owens, Son Kitei (Szon Kidzsong), Glenn Morris és Csák Ibolya. Az ökölvívás háttérbe szorítását magas fokú médiaképessége dacára kevésbé elitista társadalmi beágyazottsága, illetve az indokolhatta, hogy bár az olimpián természetesen csak nem hivatásos bokszolók indulhattak, ez a sportág a nyilvánosságban nagyon is szorosan és régóta összekapcsolódott a profizmussal és a sportfogadással – így viszont nagyon távol volt a Coubertin által előnyben részesített és a Riefenstahl-filmben rokonszenvvel kezelt arisztokratikus-amatőr hagyománytól.³⁹

Mindezt tekintetbe véve azt mondhatjuk: az *Olimpiában* egyaránt találni példát a teljesítmény perszonalifikáló aktusokon keresztüli megörökítésére (Owenst a kommentátor a távolugrás döntőjében a világ leggyorsabb embereként emlegeti, a rekordok az atlétikai győzelmeknél hangsúlyozódnak, a győztest látjuk a dobogón, eredményét a stadion hirdetőtábláján), s arra, hogy a nem identifikált sportolók egymás után bemutatott mozdulataiból olyan vizuális montázs jön létre, mely a forma állandó fölépítése

38 Uo.

39 Gumbrecht a berlini játékok egyik fontos jellemvonását az olimpia amatőr szellemisége és a verseny professzionális öninszenírozása közötti groteszk össze nem illésben azonosítja. Vö. GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, 138–139.

és fölbomlása révén csak a technomédium által érzékelhető közös testet hoz létre (férfi mű- és toronyugrás).⁴⁰

Külön változatot képvisel a női ritmikus gimnasztikának szentelt bő egy perc. A film ezt megelőző szekvenciája az öttusa eredményhirdetésével zárul – az akkor még a katonatisztek versengésének számító pentatlon és a rákövetkező rövid szekvencia egyfelől a harcos férfi és a kecses női test közötti ellentét alakzatába rendeződik, másfelől jelentősége van annak, hogy az öttusában győztes Gotthard Handrick tiszteletére játszott német himnusz dallama mintegy fölvezetésül is szolgál a fokozatosan növekvő számú, de mindvégig sorokba állított és együtt mozgó tornász nők fölvetelésének, melyre a jelenet végén zökkenőmentesen ráúszik az Olimpiai Stadion előtti téren tornázó több ezer férfi madártávlatból fényképezett totálképe. Aligha kétséges, hogy az így előálló látvány (geometrikusan elrendezett és arcnélküli tömeg) szükségképpen a nürnbergi nemzetiszocialista pártkongresszusról készített *Az akarat diadalát* idézi föl, ugyanakkor arról sem érdemes megfeledkezni, hogy a rendező ekkor nem csupán önmagát idézi, de újra visszanyúl legfőbb forrásához. A *Wege zu Kraft und Schönheit* utolsó tematikus egységét ez a felirat vezeti be: „Ma nem a katonai képzettség, hanem a sport egy nemzet erejének forrása.” Majd ezt követően a német sport fejlődéstörténetéről olyan alakzatot hoz létre, mely Ludwig Jahn csatába induló 19. század eleji tornászainak demilitarizált és az antik testkultúra hagyományát végre autentikusan értelmező örökösiként mutatja föl az *Olimpiában* láthatóhoz hasonló létszámban és elrendezettségben megjelenő gimnasztikázó férfiakat. Vitathatatlan ugyanakkor, hogy mind a férfi, mind a nő tornászok tömeges performanszai 1934-től szerves részét képezték a náci rendezvényeknek,⁴¹ így a

40 Vö. VON KEITZ, *Blickmacht und Begehren*, 110.

41 Lásd a United States Holocaust Memorial Museum képeit: <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=regimentation&lang=en>

közel azonos képsoroknak 1925-ben és 1936/1938-ban már nagyon más volt a kontextusa.

Riefenstahl és Prager képeit ugyanakkor soha nem téveszténék össze egymással. Az őket elválasztó bő egy tucat esztendő alatt nem csupán hangossá vált a film, de a rendező és stábja olyan médiatechnológiai arzenált használhatott, mellyel úgymond behatolt a versenyeknek helyet adó terekbe, hogy az előállított technikai kép messze felülmúlja a sportnak a helyszínen lévő nézők által tapasztalható valóságát. Tömegmédia és sport kapcsolatának olyan köztes helyét jelentette a berlini olimpia, ahol a rádióközvetítések és a helyszíni tudósítókkal dolgozó nyomtatott sajtó már világeseményt formált a játékokból, viszont a vizuális megörökítés mintái még nem voltak kidolgozva. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy korábban ne forgattak volna filmet olimpiai versenyekről, a németek különösen szorgalmasnak mutatkoztak ezen a téren, ugyanakkor például az 1936 februárjában Garmisch-Partenkirchenben zajlott IV. téli olimpiáról készített *Jugend der Welt* nagyon kevés rokonságot mutat az *Olimpiával*. A meglehetősen bizonytalan kameramunka, a fölöttébb esetlegesnek ható vágás és a kommentár mellőzése a leginkább felelős azért, hogy Herbert Brieger és Carl Junghans alkotása nagyon kevésbé segíti a nézőt annak megértésében, mit is lát a vásznon. A két film összevetése éppen azt a magyarázó-narratív aspektusát erősíti föl az *Olimpiának*, mely a kor ismert rádióriportereinek utólag fölvelt hangsávja és a Riefenstahl által strukturált képsáv együttműködése által létesül: az atlétikai versenyszámoknál visszatérő, s a televíziós közvetítéseknél máig forgalomban lévő séma (közelik a start előtti összpontosításról, a feladat végrehajtása, majd újabb közelik a végrehajtás után) „individualizálja, dramatizálja és emocionalizálja”⁴² és ezzel értelmezhetővé is teszi a sportolói performanszt. Mindehhez természetesen szükség volt arra, hogy az optikai médiumoknak a Riefenstahl-stáb (melyben számos sportolói tapasztalattal rendelkező operatőr dolgozott) ál-

42 VON KEITZ, *Blickmacht und Begehren*, 109.

tal használt arzenálja mélyen behatoljon a sportpálya addig féltve őrzött területére: a forgatás alatti folyamatos vita a rendező és a versenybíró között azt a korszakküszöböt jelezte, mely után egyre kevésbé volt kérdés, sport és tömegművelés kapcsolatában melyikük a domináns fél.

Az optikai médiumok persze nem csak jelentést termelnek akkor, amikor olyasmit tesznek láthatóvá, ami nélkülük nem lenne érzékelhető. A futópálya melletti katapult- és az evezős versenyek rögzítéséhez épített 100 méteres stégen kocszó, a léggömbbe vagy épp a medencébe helyezett kamerák által készített képek elszakadnak a helyszíni néző statikus nézőpontjától csakúgy, mint a filmben előszeretettel alkalmazott multiperspektívikus közvetítésmód. Nézői távlat és optikai lencse szétválasztásához az is hozzájárult, hogy az *Olimpiában* számos sportolói mozdulatsor vagy annak valamely részlete kifejezetten a kamera kedvéért történt meg: a látványos és izgalmas férfi rúdugrás döntője például túl későn ért véget ahhoz, hogy megfelelő minőségben lehessen megörökíteni, ezért Riefenstahl egy későbbi időpontban újrarájzatta (reenactment). Ez az eljárás, illetve az olyan jelenlét-protézisek, mint a kardvívásnál használt beállítás-ellenbeállítás, a maratonfutásnál alkalmazott sportolóra szerelt kamera, illetve a kormányos nyolcas és a vitorlásversenyek esetében az operatőrnek a hajón való elhelyezése, még fölfoghatók annak a törekvésnek a jeleként, mely azért mond le a verseny itt és most mozzanatáról (ezeket ugyanis természetesen nem lehetett versenykörülmények között bevetni), hogy jobban érthető és érzékelhető legyen az, ami a verseny során megtörtént vagy megtörténhetett volna.⁴³ Míg a *Jugend der Welt*ben a síugró a filmes montázs révén a kiterjesztett szárnyaló ragadozó madár utánzójaként tűnik föl, addig az 1938-as alkotás a „sport testi/materiális tapasztalatának »közvet-

43 Pfeiffer a mozgó test sebességének technikai manipulációjában olyan gesztusra ismer, mely a kamera által nem valami adottat akar demonstrálni, hanem a mozgást mint lehetőséget kívánja láthatóvá tenni. Vö. PFEIFFER, *Sport – Ästhetik – Ideologie*, 92.

lenségét« [úgy] hangsúlyozza a natúra kódjain keresztül, [hogy] eközben az esztétikai distancia tudatos felvételtechnikai közbeiktatásával sohasem »materializálja« a mozgásritmus testhez kötött dinamikáját.”⁴⁴ A sportnak olyan mediális valósága jön így létre, mely az *Olimpia* előtt nem létezett. A *Fest der Schönheit* zárлата arról tanúskodik, Riefenstahl nem elégedett meg ennyivel: a toronyugrók félbeszakított és visszafelé játszott, nem antropomorfan mozgó kamerákkal rögzített szekvenciájának alapját bár emberi performansz szolgáltatja, az utolsó képek már a nem emberinek, a technikainak állítanak emléket.

44 Az idézet Kulcsár Szabó Ernő *Jelenlét és jelentés* című PhD-értekezéséről készített opponensi véleményéből származik.

III. Kitörölt múlt, megszállt jelen. Keleti Márton: *Civil a pályán*



„Én a magyar sportolók élcsapatát [...] egyszerűen a demokratikus sport élmunkásainak nevezném, és ha én osztogatnám az élmunkásjelvényeket, mindegyiknek odatűzném a mellére.”

(Rákosi Mátyás)

„Én nem csináltam semmit.”

(Szűcs Sándor)

Noha modernitás, civilizációkritika és sport kapcsolatrendszerének legnagyobb hatású mozgóképi megjelenítése – természetesen nem függetlenül az 1936-os berlini játékok sport- és politikatörténeti kontextusától – bizonyára Leni Riefenstahl monumentális *Olimpiája*, nem érdemes megfeledkezni arról, hogy a rendező jelentős mértékben támaszkodott az 1925-ös *Wege zu Kraft und Schönheit* című filmre, mely különféle társadalmi rétegek mindennapi testpraxisaiból vett példákon keresztül mutatja be a modern nagyvárosi élet patológikus jellemzőit. Miközben az *Ein Film über moderne Körperkultur* alcímű alkotás – mint ahogyan a testről szóló kulturális-társadalmi diskurzus általában véve – korántsem nélkülözi az ideológiai vonatkozásokat, mégis jóval kevésbé tűnik politikálónak, mint a Slatan Dudow által rendezett, Bertolt Brecht és Ernst Ottwald forgatókönyvéből 1932-ben készült *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* című film. A gazdasági világválság idején játszódó történet egy proletárcsalád sorsát követve előbb a

testi erőfeszítést (kerékpározás, gyaloglás) az állás- és lakáskeresés (reménytelen) töredelmével montírozza össze, majd egy munkás sportfesztivál képeiben láttatja az osztályöntudat és -szolidaritás fejlődését, mely a zárlatban a sportolásból Berlinbe visszatérő, s a világ megváltoztatására immár késznek mutakozó proletár fiatalok által válik társadalmi-politikai cselekvéssé.

A 20. század első felében a magyarországi munkáskultúrában is egyre nagyobb szerepet kaptak a szabadidő eltöltésére alakuló szervezetek. Közülük az 1906-ban alakult, olimpikeket, világ- és Európa-bajnoki helyezetteket is adó Munkás Testedző Egyesület (MTE) volt a legjelentősebb. A 1920-as évektől kezdődően „[e]lőtérbe került az önkéntes és önszerveződő [munkás] aktivitás, amely örömet talált a közösségiség megélésében és közvetlen alakításában. Ez pedig új formákat igényelt, az addigi szórakozási szokások újfajta politizálását, az addigi agitációs és felvilágosító rutinok egyirányúságát feloldó újfajta kommunikációt, a politikai keretek elfogadása helyett a keretek folyamatos teremtésének aktusait”.¹ Noha a korszak testkultúrájában teoretikusként, tanárként és szervezőként fontos szerepet betöltő Madzsarné Jászi Alice „testfelfogása alapvetően a polgári individualizmusban gyökerez[ett]”,² 1922-től együtt dolgozott az MTE tornászaival, s a Madzsar-iskolából kikerülő tanítványok az évtized végétől kezdődően tevékeny szerepet játszottak a munkáskultúra alakításában. A fent említett német filmes példákban megjelenő életformareform (Jászi Alice szerint „a mozdulatművészet válasz a modern ipari társadalom káros hatásaira, és ebben az összefüggésben az iskolás gyerekek nevelésének és a felnőttek fejlesztésének is hatékony eszköze”³) és baloldali osztályöntudat összekapcsolódására tehát Magyarországon is akadt egyidejű példa alulról építkező, civil szervezeti keretek között.

1 KONOK Péter, *A metszéspontok dinamikája. A Madzsar-iskola a baloldali miliőben = Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában*, szerk. CSATLÓS Judit, PIM – Kassák Múzeum, Bp., 2012, 62.

2 CSATLÓS Judit, *Bevezető = Elmozdulás*, 12.

3 *Uo.*, 10.

Mindezt csak azért volt érdemes szóba hozni, hogy mintegy ellenpontját képezhesse a testgyakorlás abbéli értelmezésének, melyet írásom szűkebben vett tárgya színre visz. Amikor 1951-ben Keleti Márton rendező és stábja munkához látott, hogy leforgassa a *Civil a pályán*-t, az eladott mozijegyek száma alapján minden idők legnézettebb magyar sportfilmjét, a magyar versenysport szovjet típusú államosítása már megtörtént.⁴ A filmkészítők feladatul elsősorban nem is ennek a folyamatnak a mozgóképi támogatását kapták, hanem annak a kommunista párt igénye szerint összeállított filmgyártási tématervben szereplő alkotásnak az elkészítését, mely a Szovjetunióból importált tömegsportmozgalom népszerűsítését volt hivatott segíteni. Az elkészült alkotás viszont ennél többre vállalkozott, amennyiben nemcsak a munka és a sport szférája közé igyekezett hidat verni, de olyan képet mutatott az államosított versenysportról, mely egyfelől illeszkedett a korszak hivatalos imázspolitikájába,⁵ másfelől konkrét üzenetet is tartalmazott azoknak a sportolóknak, akik nem ebben a sportszisztémában képzelték el jövőbeli boldogulásukat.

Arra nézvést, hogy miképp is kell érteni a címbeli „civil”-jelzőt, rögvest eligazítóan hathatott az egykori nézők számára a főcímdal szövege, mely az ipari és mezőgazdasági munkaversennyel állítja párhuzamba a sportpályákon zajló versengést: „Rajta, sporttárs,

4 „A Magyar Dolgozók Pártja (MDP) Titkársága 1949. november 23-i ülésén fogadta el a magyar sport szovjet mintára történő teljes átalakításának programját.” TAKÁCS Tibor, *Büntetőterület. Futball és hatalom a szocialista korszakban*, Jaffa, Bp., 2018, 22.

5 „This was a timely story not only because it promoted the communist idea of a mass sport movement, but because 1951 was the year when the Soviet Union finally decided to join the Olympic movement and in 1952, at the Helsinki Olympics, the series of great sports achievements by the Socialist Bloc started. Hence it was the best time to explain to the audience in a popular film that the difference between competitive sport and mass sport movements is not antagonistic.” VINCZE Teréz, *Historical Exercises. Hungarian Sport Films as Political Commentary and Historical Memory*, Apparatus 2018, 7. <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/127/379#hd-d4843e123>

fuss a célba! / Törj előre, légy kemény! / Áll a verseny: gyárba, / szántóföldön, s itt is a pálya gyepén! // Leng a zászló, száll az ének, / légy vidám és légy merész! / Fel a fejjel, sporttárs, légy / munkára, harcra igazán kész! // Megjött a nyár, mennyi sportpálya vár, rajta sportolj vígan, ifjúság! Vár rád a küzdelem, vágj neki: hajrá! / Győzz le minden akadályt!” A „Munkára, Harcra Kész” szlogen jól ismert volt már akkoriban, hiszen Magyarországon 1949-től kezdődően üzemi (gyár, termelőszövetkezet, vállalat) szinten kötelezően megszervezendő volt a Szovjetunióból átvett tömegsportrendszer. A Komszomol által 1931-ben bevezetett program központi szerepet töltött be abban a szovjet testkultúrában, mely egyszerre akarta növelni a munkások munkateljesítményét (a termelés modernizálása új munkástestet igényelt) és hadászati képzettségüket, kívánta emelni higiéniai igényességüket és fokozni ideológiai elkötelezettségüket.⁶ A program nem egy-egy sportágban akarta kiképezni a résztvevőket, hanem általános fizikai képességük javítása volt a cél. Szervezési elve a tömeges bevonódás és a korosztályokra szabott célszintek kijelölése volt, remélt társadalmpolitikai hasznát az urbanizálódó környezetbe kerülő, abba belenövő új generációk életenergiáinak az egészséges időtöltés praxisába történő becsatornázásától remélték.⁷

Központilag szervezett, testnevelés és katonai előképzés, illetve testedzés és munkahelyi környezet összekapcsolására épülő szisztéma Magyarországon már a Horthy-rendszerben is létezett. Az 1921. évi LIII. törvénycikk a testnevelésről egyfelől megteremtette a jogi alapját a levente-mozgalomnak, másfelől kötelezte az 1000 főnél többet foglalkoztató gyárakat, vállalatokat, hogy alkalmazottaik testnevelési szükségleteihez teremtsék meg a szükséges infrastruktúrát. Az 1940-es évek végén a Szovjetunióból átvett program „célja elsősorban az volt, hogy az ipari munkások

6 Reet HOWELL, *The USSR: Sport and Politics Intertwined*, Comparative Education, 1975/2., 138–142.

7 James RIORDAN, *Sport, Politics, and Communism*, Manchester University Press, Manchester – New York, 1991, 71–72.

és parasztok azon tömegeit vonják be a sportba, akik addig nem sportoltak. Ezenkívül azonban kiterjesztették a mozgalmat az iskolákra, a hivatalokra, a fegyveres testületekre. Azt is várták az MHK-mozgalomtól, hogy a sporttehetségek felszínre jutásának eszköze lesz.”⁸ A szakszervezetekre várt a feladat, hogy élére álljanak a kezdeményezésnek, ez ugyanakkor nem mindenhol ment gördülékenyen. Keleti Márton filmje egyfelől csúcsra járatta azt a népszerűsítő kampányt, amelyet 1951 előtt vizuális médiumként a szocialista realista agitatív plakát vezetett föl (e plakátok egyike és számos szlogen molinóként vagy a szereplői replikákban föl is bukkan a filmben),⁹ másfelől tulajdonképpen színre vitte az illetékesek által 1950-ben kimutatott, az MHK elterjesztését akadályozó szervezési problémákat. Amikor a főszereplő, Rác Pista a szemére lobbantja az üzemi sportfelelősnek, hogy az nem világosította föl őt a mozgalom valódi jelentőségéről, akkor voltképpen parafrázeálja a Vas- és Fémipari Dolgozók Szakszervezetének Sportbizottsága által 1950 júniusában készített jelentést az MHK-t nehezítő tényezőkről.¹⁰

A cím és a főcímdal után némi dramaturgiai váratlanságot jelent, hogy a film első jelenetsora egy olyan labdarúgó-mérkőzést mutat, mely tömött lelátók előtt zajlik, rádióközvetítés tudósít róla¹¹ és téje a két bajnoki pont megszerzése. Ezekből a körülmé-

8 FÖLDES Éva – KUN László – KUTASI László, *A magyar testnevelés és sport története*, Sport, Bp., 1989, 346. Az MHK felfedezte sporttehetségre a futásban jeleskedő fiatal gyári munkás, Lakatos a filmbéli példa.

9 Ahogy az diktatúrában lenni szokott, a meggyőzésnek természetesen közvetlenebb módjai is rendelkezésre álltak: „Mint ez akkortájt jó szokás volt, az MHK-t is erőszakos eszközökkel terjesztették, kizargatták az üzemek, vállalatok dolgozóit a sporttelepre, és nem volt apelláta, futni, ugrani kellett. Öregnek, fiatalnak, pocakosnak, kövérnek, sokgyermekes anyának. Még minket, élsportolókat is köteleztek az MHK-próbák letételére. Néhány hónapos alapos munkával sikerült mindenkivel megutáltatni a tömegsportot.” ZSOLT Róbert, *Sportpáholy*, Magvető, Bp., 1988, 73.

10 FÖLDES – KUN – KUTASI, *A magyar testnevelés és sport története*, 347.

11 A forgatókönyv alapjául Szepesi György, Gulyás Gyula és Csillag István novellája szolgált. Az első kettő ismert sportriporter volt Magyarországon az

nyekből nyilván joggal következtethetünk arra, hogy itt a labdarúgó-bajnokság első osztályában játszott mérkőzésről van szó, és nem valamiféle tömegsport-rendezvényről. A film eleji stáblista egyfelől annyiban előkészíti ezt a kezdést, hogy azon azt olvassuk: a Vörös Traktor labdarúgócsapatát a „Dózsa csapat” alakítja, másfelől nagyon pontosan utal arra a jelenségre, hogy a magyar verensysport szovjet típusú átszervezését a névadás/átnevezés retorikai művelete kísérte. (Sajátos kapcsot képez a jobb- és a baloldali sportpolitika között, hogy míg 1944-ben a baloldali kötődésű Vasasnak, addig 1951-ben a jobboldalinak tekintett Ferencvárosnak kellett a Kinizsi nevet viselnie.) Az 1885-ben középosztálybeliek által alapított, a két világháború között a helyi (jórészt zsidó) nagyiparosok által finanszírozott és kimondottan sikeressé váló Újpesti Torna Egyletet 1950-ben rendelték a Belügyminisztérium alá, tüntették el nevéből a városrészre utaló jelzőt, s lett Budapesti Dózsa. (A keleti blokk országaiban a rendőrség csapatainak nevében általában a ‚Dinamo’ jelző szerepelt, így a kezdőbetűk egyezése is motiválhatta a névadást). A film tehát egy frissen átnevezett minisztériumi egyesületet fazoníroz át gyári csapattá úgy, hogy az a nyitó jelenetsorban egy szakszervezeti csapattal, az Óbudai Vasassal játszik bajnoki mérkőzést. Címe azért is valamilyen félrevezető, mert az 1948 előtti, részben alulról szerveződő, civil sportszervezeti intézményrendszer helyére 1951-re egy teljes mértékben államosított, bázisintézmény-alapú, a sportegyesületeket szakszervezetekhez és minisztériumokhoz rendelő rendszer jött létre. A filmben tehát megvalósul az a program, mely a nagy sportegyesületek hagyományos társadalmi gyökereit kívánta elvágni, azokat szakszervezetek és minisztériumok irányítására bízták (vagyis államosították őket).¹² Ez a társadalmi program összhangban van a filmbeli alakformálással, azzal, hogy a film

1940-es évek végétől kezdődően, a filmet nyitó futballmérkőzést – önmagukat alakítva – ők kommentálják, s a film későbbi jeleneteiben is felbukkannak.

12 FRENKL Róbert – KERTÉSZ István, *A magyar sportirányítás 1945 után*, História 1995/5–6., 65–67.

karakterei mögül mindenféle szociokulturális háttér hiányzik. Uniformizáltak, legföljebb jellemhibáik egyénítik őket, amelyek viszont szintén nincsenek társadalmi meghatározottságokra visszavezetve, s a főszereplők esetében javíthatónak mutatkoznak. A filmben ebből a szempontból voltaképpen senki nem civil, amennyiben az első osztályú futballistáknak és az atlétikai pályán csetlő-botló munkásoknak éppen úgy nincs civil életük abban az értelemben, hogy az független lenne a munkahely szférájától. A magánélet terei jóformán teljesen hiányoznak – egyetlen rövid jelenet játszódik lakásban, családtagok között (Teleki apuka akkor is épp munkába indul). Helyszínként leggyakrabban a gyár vagy a gyárhoz tartozó sportpálya szolgál. A szereplőknek nincs privát szabadidejük: a sportpályára az üzemi tömegsport miatt, vagy a gyár csapatában játszani, illetve azt buzdítani mennek. A balatoni nyaralás sem kivétel, hiszen azt is a gyár szervezi számukra, így nem is meglepő, hogy a női főszereplő (Teleki Marika) ott is az Újpesti Selyemgyár sportuniformisában tűnik föl. Noha a *Civil a pályán* többek között az ő és Rácz Pista szerelmének szárba szökkenését viszi színre, a szerelmesek magánemberként csupán egyszer találkoznak, de akkor sincsenek teljesen egyedül, s amikor az érzelmeikről beszélnek, akkor sem feledik, hogy ők épp egy munkahelyi kollektívát képviselnek. A közösségtől való térbeli eltávolodás kifejezetten negatív színben tűnik föl, az ugyanis a filmben kizárólag az összeesküvéssel és a (haza)árulással kapcsolódik össze: amikor a Vörös Traktor csatára, Teleki Jóska nincs a csapattal, akkor éppen az ellenséggel konspirál.

Az államosítással járó átalakítást azon kevés baloldali egyesület sem kerülhette el, melyek a Horthy-rendszerben is sikerrel működtek. Főnt már esett arról szó, hogy a 20. század első felében alakult munkásegységek közül a legsikeresebb az MTE volt, ennek színeiben nyert 1948-ban a londoni olimpián aranyérmet az a Pataki Ferenc, aki a filmben (saját nevén szerepelve) azt a balatoni sportünnepeket vezeti, melynek keretében a Budapesti Vörös Meteor, a Honvéd és az Építők csapatai csoportos tornagyakorlatot mutatnak be. E három közül az elsőbe olvastották

be az MTE-t 1950-ben, a második a katonaság, a harmadik az építőipari munkások szakszervezetéhez rendelt, új, szovjet mintára szervezett sportegyesület volt. Patakin kívül a balatoni sportbemutatón – mely komponáltságával, a viszonylag gyors vágásokkal és a két sportriporter kommentárjával a filmhíradó-tudósítás műfaját idézi, s így film a filmben technikának hat – részt vevők közül még öt sportolónak hangzik el a neve: Várkői Ferencnek, Keleti Ágnesnek, Homonnai Tamásnak, Gyarmati Olgának és Papp Lászlónak. Nyilván a válogatásban többféle szempont érvényesülhetett (pl. hogy a sportáguk legyen szabadtéren is űzhető és jól filmezhető, s ezt a szertorna, az atlétika és az ökölvívás teljesítette is), az mindenesetre föltűnő, hogy mind a hat sportolóra igaz, hogy karrierje a II. világháború után indult el igazán, s a filmben elhangzó eredményeik sem régebbiek az 1948-as olimpiánál, alakjuk tehát nem idézi föl a Horthy-rendszer sportsikereit.

A megváltozott sportintézményi kereteket hangsúlyozza a főcím végén olvasható mondat is: „A film sportjelenetei az OTSB. vezetése és segítségével készültek.” Az 1951 elején megalakított, a központosított magyar sportstruktúra legfőbb szervének, az Országos Testnevelés és Sport Bizottságának legitimációs szempontból nyilván nem jött rosszul a film sikere. Hogy a támogatásért cserébe, vagy más okok magyarázzák, mindenesetre igaz, hogy a film főhőse, Rácz, aki a történet végére sikeres tömegsport-funkcionáriussá válik, éppen azt a szakmát űzi, mint az a Hegyi Gyula, aki az 1920-as években még vasesztergályosként kereste kenyerét, majd 1945 után egészen 1978-ban bekövetkezett haláláig a magyar sport egyik legbefolyásosabb vezetője volt, a film készítésének idején az OTSB elnöki tisztét töltötte be.

Ismert, hogy a fegyveres testületeknek is jelentős szerep jutott az új, szovjet mintát követő sportegyesületi rendszerben: a már említett Belügyminisztérium mellett a Honvédelmi Minisztérium és az ÁVH is intézményi bázisként működött, olyannyira, hogy az 1948 és 1953 között honvédelmi miniszter, Farkas Mihály szó szerint megkerülhetetlen hatalmi tényező volt a sportéletben is. A katonaságnak a sportirányításban betöltött szerepe teszi ért-

hetővé, hogy a filmben miért a vasöntőből századosi rangig jutó, Görbe János által mindvégig egyenruhában alakított Dunai Feri a legfőbb tudója annak, miképp kell megszervezni a munkás sportéletet. Karaktere egészen pontosan megfelel a szovjet szocialista realista (irodalmi és filmes) történetek „apa”-figurájának:¹³ mivel a párt megbízottjaként ő az egyetlen olyan szereplője a *Civil a pályán*-nak, akinek az egyéni távlaton túlmutató, átfogó ismeretei vannak a társadalom üdvös működésmódjáról, értelemszerűen csakis ő lehet a szimbolikus „fiú” (Rác) pártfogója és tanítómesztere.¹⁴ Filmbéli entreé-ja a korszak irányítástechnikai elvének iskolapéldája: a gyári gyűlésen Lenin, Sztálin és Rákosi képei előtt tart buzdító beszédet, verbálisan nem kell hivatkozni feletteseire, ezt elvégzi a reprezentációs környezet, s egyetlen pillanatig sem kétséges, hogy amit mond, az helyes és föltétlenül végrehajtandó.¹⁵ Dunai és Rác párbeszédei hivatottak ideológiailag összeegyeztetni azt a két szférát (sport és honvédelem), mely a kommunista hatalom számára egyaránt fontos volt. A világbajnok Dunai előbb a versenysportban elért sikerek „országimázs-formáló” hatása mellett érvel, majd a „békestafétán” futóként leszerelő Rácot arra figyelmezteti, így nem lesz belőle jó katona. Mindez nagyon is beleillik abba, hogy a kommunista „pártvezetés a testnevelést és a sportot elsősorban honvédelmi szempontból tartotta fontosnak”, másfelől igyekezett kihasználni „a sportsikerek nemzetközi és hazai propagandaérték[ét]”.¹⁶ Dunai természetesen ott áll Rác mellett akkor is, amikor az a balatoni sportbemutató hatására –

13 Caterina KLARK, *The Soviet Novel. History as Ritual*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981, 167–176.

14 A szimbolikus értelemben vett család a film végén a vágásnak köszönhetően össze is áll: a versenypályán futó Rác Pistát a nézőtérről megdicsérő, büszke Dunait mutató beállítás után közvetlenül Rác anyját látjuk, aki ezt mondja: „Az én fiam.” Rác anyja több jelenetben is feltűnik, vér szerinti apjáról viszont nem esik szó a filmben.

15 RAINER M. JÁNOS – KRESALEK GÁBOR, *A magyar társadalom a filmben. Társadalomkép, érték és ideológia*, Szellemkép 1990/2., oldalszám nélkül.

16 SIPOS PÉTER, *Sport és politika 1949–1954*, História 2003/8-9., 16.

mintegy a néző szerepébe bújva, amennyiben ugyanazt nézi a helyszínen, amit a néző a moziban, így ez utóbbiaknak értelmezi is az esemény tanulságát – megvilágosodik, s úgy dönt, nemcsak fölülbírálja a sport társadalmi hasznosságát korábban kétségbe vonó nézeteit, de a mindenkit megmozgató tömegsport mellé áll. Nem érdemes említés nélkül hagyni, hogy Rácz rendszerkonform pálfordulásában nem csupán a racionális érvek játszanak szerepet: a balatoni sportbemutató jelenetsora nem indokolatlanul juttathatja eszünkbe Leni Riefenstahl *Olimpia*-filmjének azokat a képeit, melyek a mozgó emberi test esztétikumát paradigma-teremtő erővel voltak képesek rögzíteni. De Keleti bizonyos tekintetben tovább is ment, amennyiben míg Riefenstahl még a mezítelen testet sem erotizálva, sokkal inkább a naturába való beleszővöttségét hangsúlyozva fényképezte, addig a *Civil a pályán*-ban a vörös lobogókkal övezett sportpályán MHK-indulót fújva fölvonuló sportolók közé helyezett Teleki Marika Rácz számára a vágy tárgya, így noha a jelenet elsősorban a katonai felvonulások mintázata felől olvasható, nem mentes minden erotikus utalástól.

A selyemgyári munkásnő, Teleki Marika maga persze jóval több, mint az a nő, akinek kegyeiért meg kell küzdenie a főhősnek. Ő testesíti meg az MHK-mozgalom ideáltípusát, aki nem élsportoló, de számos sportágban képzett (látjuk futni, röplabdázni, vitorlázni). A film egy olyan sportszisztémát visz színre, melyben a versenysport és a tömegsport nem különül el élesen egymástól. A balatoni sportünnepség a két szféra összekapcsolódásának megvalósulása, ahogy azt a hangosbemondó köszöntő szavai hangsúlyozzák („Szeretettel üdvözljük [...] olimpiai, Európa- és főiskolai világbajnokainkat, az üzemek MHK-s sportolóit és az itt üdülő dolgozókat” [0:33:25-0:33:36]), az MHK-gyakorlatokat Pataki Ferenc vezeti, Marika olimpiai bajnokok között masíroz.

A kommunista társadalmi berendezkedés egyszersmind azt is jelentette, hogy az élsportolók státuszát is „rendezni” kellett. Míg Magyarországon 1926-tól létezett a professzionális sportolói státusz, a Szovjetunióban ezt nem engedélyezték. A szovjet sportpolitika egyszerre volt kritikusa a brit típusú, elitista amatőrizmus-

nak, melynek az volt a lényege, hogy az arisztokrata, nagypolgári származású gentleman nem volt rászorulva arra, hogy a sportból jövedelme keletkezzen (többek között ezért nem vett részt a Szovjetunió a század közepéig az olimpiai mozgalomban), és a szintén brit eredetű, for-profit, üzleti keretek között zajló labdarúgásnak (Angliában 1885-ban vezették be a profi szisztémát). Ezek helyett az 1930-as években egy olyan álamatőr rendszer épült ki, melyben egyfelől a versenysportolóknak is volt munkahelyük (lehettek gyári vagy termelőszövetkezeti munkások, vállalati alkalmazottak, a Vörös Hadsereg katonái vagy épp egyetemisták), másfelől sportolóként különböző juttatásokat kaptak, de a sportszervezetek és -egyesületek maguk nem voltak üzleti vállalkozások.¹⁷ Ez a rendszer azt követően sem változott sokat, hogy a II. világháború után a szovjet sportpolitika azt a célt tűzte ki, hogy az ország váljon sportnagyhatalommá, s mérettesse meg magát a legnagyobb nemzetközi versenyeken (1952-ben vett részt először a nyári olimpiai játékokon, de csak 1956-tól a télieken). Magyarországon a polgári keretek között szerveződő álamatőr labdarúgás nem volt ismeretlen jelenség 1926 előtt, a kommunista hatalomátvétellel bekövetkező rendszerváltás persze nem ennek példáját, hanem a szovjet mintát követte. A *Civil a pályán* ennek megfelelően nem csupán a nem sportoló rétegek körében kívánta népszerűsíteni a központi-lag szervezett testmozgást, de egyszersmind az új versenysportolói státusz imázsfilmjeként is szolgált, amennyiben – s ez is a cím egyik lehetséges értelmezése – azt sugallta, hogy az élsportolók abban az értelemben maguk is civilek a pályán, hogy nekik is épp olyan civil munkahelyük van, mint bárki másnak. Az első osztályban szereplő Vörös Traktor futballcsapatának tagjai maguk is gyári munkások. A filmben Rácz Pistát nem más javasolja a gyár sportfelelősének, mint a Ferencvárosból a Dózsába átvezényelt válogatott kapus, Henni Géza által játszott labdarúgó.¹⁸ A sportfelelős filmbeli cse-

17 Robert EDELMAN, *Serious Fun. A History of Spectator Sports in the USSR*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1993, 4–6.

18 A filmben fölbukkan az átigazolásdiktatúra jegyében hasonló utat járó kö-

réje persze ráérthető arra a folyamatra is, ahogy a kommunista nómenklatúra emberei 1948–1949-ben megszállták az egyesületek elnökségeit. Csakhogy ebben a filmjelenetben a folyamat épp fordítva van ábrázolva, mint ahogy a valóságban történt: nem hatalmpolitikai szándékból, felülről vezérelve, hanem a sportolói szféra kérésére. A film második konfliktushelyzete (az első Rác megvilágosodásával föloldódik) azonban mégiscsak abból adódik, hogy a vászonra vitt világban létezik egy olyan sportág, amelynél nem tökéletes a verseny- és tömegsport közötti összhang: a futball. Noha túlzás lenne állítani, hogy a filmkészítők ezt rendszerszintű problémaként igyekeztek megjeleníteni, a sportágválasztás mindazonáltal bizonyára nem volt véletlen.

A filmben a labdarúgás kiemelt szerepét több okkal magyarázhatjuk: a századfordulótól kezdődően Magyarországon is ez a legnépszerűbb, a legnagyobb nézőközönséget vonzó sportág. Az üzleti elvnek és a professzionalizmusnak ebben a sportágban épült ki a legfejlettebb változata: jól fizetett játékosokkal és edzőkkel, pénzkereső külföldi túsákkal, a játékosok adás-vételével. Igaz ugyan, hogy a radikalizálódó jobboldali hatalom szemében az 1930-as évek végétől kezdődően a profi futball zsidó üzletnek tűnt, ezért igyekeztek ellehetetleníteni,¹⁹ mindazonáltal nyilván ennek a szisztémának az öröksége élő volt a háború után, hiszen a játékosok-edzők többsége korábban ebben szocializálódott. A kommunista hatalomátvételt követő gyökeres átalakítás értelemszerűen ezt a sportágat érintette a legmélyebbre hatóan, az átnevezések, az erőszakos arculatformálás (pl. a mezszínek megváltoztatása) és csapatrombolás, -építés itt váltott ki jelentős ellenszenvet (főképpen a rendszer ellenségének számító Ferenc-

zépcsatár, Deák „Bamba” Ferenc is. Vö. DÉNES Tamás – HEGYI Iván – LAKAT T. Károly, *Az otthon zöld fűvén. Magyar bajnoki és kupameccsek könyve*, MLSZ, Bp., 2013, 158.

19 A nyílt professzionalizmus az Ideiglenes Nemzeti Kormány idején, 1945. január 1-jén szűnt meg, ekkor lépett hatályba az MLSZ-nek az a december eleji határozata, hogy a klubok nem tartoznak fizetni játékosaiknak. Vö. SZEGEDI Péter, *Az első aranykor. A magyar foci 1945-ig*, Kanári, Bp., 2016, 472.

város szurkolói körében). Ráadásul a futball volt az első számú nemzetközi sportágunk, „1945 előtt több mint félezer magyar labdarúgó, illetve edző játszott, illetve dolgozott európai csapatokban, és vállalt tevékeny részt több európai ország (ma futball-nagyhatalom!) labdarúgásának fejlesztésében”.²⁰ Az ismert futballisták nyugatra vándorlása 1945 után is folytatódott: az 1938-ban világbajnoki ezüstérmét szerzett válogatott olyan sztárjai távoztak 1948 előtt, mint Zsengellér Gyula és dr. Sárosi György; a nyugati határ lezárulásával erre már csak törvénysértő módon volt lehetőség: az FC Barcelona legendájának, Kubala Lászlónak 1949-ben még sikerült kicsempésztetnie magát az országból, de annak a 20 játékosnak a „disszidálási” kísérletét (köztük volt Grosics Gyula is, illetve a Keleti-filmben játszó Henni és Deák), akik Lóránt Gyula vezetésével szintén ebben az évben akarták elhagyni az országot, az ÁVH – többek között a nemrégiben kinevezett szövetségi kapitánytól, Sebes Gusztávtól kapott információk alapján – megghiúsította.²¹ Ez a sporttörténeti háttér teszi érthetővé, miért a labdarúgás világa volt a film készítői számára alkalmas terep arra, hogy a rendszerbomlasztó, nyugatra dolgozó ellenséget hihető (?) módon fölléptessék; főként ha azt is tudjuk, a Lóránt-ügy nagy nyilvánosságot kapott a sajtóban, ráadásul úgy, hogy fölhasználták a labdarúgásból teljesen még el nem tűnt „anyagias szemlélet” elleni kampányban. Mindezekon túl a film egykori tragikus aktualitását és fenyegető üzenetét is értenünk kell: Keleti Márton stábjá 1951. június 28-án kezdte a forgatást, vagyis bő három héttel azt követően, hogy Szűcs Sándort, az Újpest tizenkilencszeres válogatott hátvédjét kivégezték. Szűcs szerelmével, Kovács Erzsi énekesnővel az őket zaklató hatalom elől nyugatra akart szökni, de az ÁVH törbe csalta. Úgy tudni, a játékosnak – Zsengellér Gyula közvetítésével – Olaszországból volt szerződésajánlata. Sokat elárul a Rákosi-rendszer természetéről, hogy épp annak a Szusza

20 SZEGEDI Péter, *A magyar futball európai expanziója, avagy hogyan lettek tanítók a tanítottakból*, Szociológiai Szemle 2003/12., 3.

21 Vö. TAKÁCS, *Büntetőterület*, 34–42.

Ferencnek adatott meg, hogy Teleki Jóska szerepében eljátssza a *Civil a pályán*-ban az Itáliába invitált labdarúgót, aki csapattársa volt Szűcsnek, s akinek a siralomházból üzent, hogy kísérelje meg kijárni a hatalomnál büntetése enyhítését, s aki próbált is segíteni, de már nem tudott. Keleti Márton alkotása azzal, hogy a film végére a gyári munkát korábban elhanyagoló csatárt a kor hivatalos antropológiai szemléletéhez illeszkedve visszavezette az esztergapadhoz, megerősíteni igyekezett a szovjet minta ihlette hivatalos sportolói imázst (azt mutatva, hogy ők is ugyanolyan munkát végeznek, mint bárki más). Másfelől azzal, hogy a disszidálást megszerzők rendőrkézre jutnak, ami a Lóránt-féle 1949-es szervezkedés leleplezésének és a Szűcs Sándor-ügy megidézéseként is értelmezhető, üzent a sportolóknak, hogy mi vár rájuk, ha a régi, s már tiltott útra akarnának térni. Az üzenet célba is ért: bár szemben Lóránték 1949-es „leleplezésével”, Szűcs-pere és kivégzése nem kapott sajtónyilvánosságot, futballistakörökben nyilván elterjedt, s alighanem része volt abban, hogy 1956-ig élvonalbeli futballisták nem próbáltak „disszidálni”.²²

A *Civil a pályán* mozgóképi alkotásként persze nem pusztán a vászonra vitt történet szempontjából volt beleszöve abba a történelmi korba, melyben született. Sokat elárul a honi filmgyártás korabeli helyzetéről, hogy az akkor már 46 éves, pályáját még a Horthy-rendszerben kezdő – ha tetszik: régi szakember – Keleti Márton rendezte azt az alkotást, amely szintiszta propagandája a kommunista hatalomátvétellel együtt járó elitcserének. Rácz Pista mintakaraktere annak a társadalmi mobilitásnak, mely a szakértelemnél sokkal többre becsüli a munkateljesítményt és a rendszerhűséget, s erre hivatkozva le is értékeli annak jelentőségét.²³ Keleti nagyfokú alkalmazkodóképességét mutatja, hogy „a termelési filmek sorát megnyitó *Dalolva szép az élet* is úgy készül, mintha mi sem volna természetesebb, mint hogy a megelőző darab [*Janika*] taxis-szállodás-bejárónős polgári miliője után a ne-

²² *Uo.*, 60.

²³ RAINER M. – KRESALEK, *A magyar társadalom a filmen.*

hézipari gyárok munkaverseny, osztályharcos világába lépünk át.”²⁴ Az, hogy a rendező 1949 után lecserélte korábbi filmjeinek megjelenített világát és ideológiai hangoltságát, egyszermind nem jelentette a bevált műfaji keretek sutba dobását.²⁵ A *Civil a pályán* a sematikus termelési és szabotázsfilmek kliséit a két főhős (Rácz és Teleki Jóska) fejlődéstörténetére fűzi föl, ugyanakkor ezeket romantikus vígjátéki és operettbetétekkel vegyíti. Ez utóbbi műfajokban nemcsak a rendező, de a *Civil a pályán*-nak a Horthy-rendszerben híressé vált karakterszínészei (Latabár Kálmán, Gózon Gyula) is otthonosan mozogtak. Olyannyira, hogy Latabár tulajdonképpen egy másfél évtizeddel korábbi szerepének variánsát játssza el 1951-ben: a szájhős, de a sportban végtelenül ügyetlen, csetlő-botló, valódi antitalentum figuráját egyszer már alakította filmvászonon az 1936-os *Sportszerelem* című alkotásban. Ott egy gyárigazgató fiaként köti gúzsba magát az ugrálókötéllel, itt a traktorgyár alkalmazottjaként a vitorlášhajó kötélzetével. A szocialista realista és a háború előtti magyar filmes műfajok illetően ötvözetében a múlt nyomai nem törlődnek el, csak épp teljesen más világot hivatottak érzékletessé tenni, mint egykor. Mai szemmel akár az a föltehetően szándékolatlan hatás is föltűnhet, hogy a Soós Imre alakította Rácz – akinek jóformán csak életidegen, papírizú szónoki mondatok jutottak – infantilis naivitását még inkább hangsúlyozza Latabár figurájának az emberi viszonylatokban jobban kiigazodó, minden karikatúrisztikus vonása ellenére természetesebb alakja.²⁶ Miközben a dalos beté-

24 CZIRJÁK Pál, *A közönségfilm vonzásában. Rendezőportrék: Keleti Márton*, Filmtett 2005. 04. 05. <http://www.filmtett.ro/cikk/2402/rendezoportrek-keleti-marton>

25 Nem is késett a kritikus elmarasztalás: „A film meséje gyakran a polgári vígjátékok szokványos, elcsépelet helyzetkomikumait, fogásait idézi.” GYERTYÁN Ervin, *Civil a pályán. Színes magyar sportfilm*, Népszava 1952. január 12., 4.

26 Sokatmondó, hogy a Magyar Nemzet kritikusa épp azoknak a színészeknek a játékát bírálta, akik nem a sematizmus szabályai alapján formálták meg karakterüket. Vö. Kisjóné, *Magyar színes sportfilm. Civil a pályán*. Magyar Nemzet 1952. január 17., 4.

tek föltétlen hozzájárultak az alkotás egykori népszerűségéhez, szükségképpen olyan metafiktív hatáseffektusként működnek, amelyek épp az ábrázolásmód műviségét, csináltságát, a történet kitaláltságát emelik ki. A film közepén láthatjuk azt a jelenetet, amely során az üzemi daltrióval kiegészült Karikás önmagából kíván viccet csinálni, viszont a jelenet vége mégis sajátos gellert kap: a színpadon az MHK-jelvény és -szlogen előtt indulót éneklő négy férfit a gyári munkások kikacagják, s mivel a színpadi események komikumfaktora koránt sincs összhangban az általuk kiváltott nevetés hevességével, tulajdonképpen a munkásokból sportolókat formálni igyekvő mozgalom maga válik nevetségessé.

A romantikus vígjátéki keretezés valamelyest föllazítja a szocreál szabotázsfilmek kétosztatú világát: nincs szó a jók és a rosszak egyenlő mértékben kidolgozott, tükörszerűen szemben álló csoportjairól.²⁷ Az MHK és a versenysport szembeállításá ugyanis csupán egyetlen figurának, a Vörös Traktor futballcsapata intézőjének áll érdekében. A középcsatár törvénytelen nyugatra szerződéséből anyagi hasznot remélő Bogdán (Solthy György alakításában) valójában nem az MHK ellensége, hanem annak az üzleti alapú professzionális labdarúgásnak a „retrográd” képviselője, amelyet az 1948 utáni államosítás és központosítás volt hivatott eltörölni, s amelynek anyagi bázisát az egyesületek fönntartásában korábban jelentős szerepet játszó nagypolgárság kifosztása tüntetett el. A Bogdánnal együttműködő játékosügynök mondja ki a kulcsmondatot: „Ebben az országban már nem üzlet a sport.” (0:55:17) Ami azért is jelentésteli, mert az egész filmben ez az egyetlen verbális utalás arra, hogy nem a világgal kezdődött a történelem, amit a filmvásznon látunk – az 1948 előtti magyar sporthagyományokról egyetlen szó sem esik. Miközben a film műfaji szerkezete és egyes színészek játéka – ahogy arról már esett szó – nagyon is fölidézi a Horthy-rendszerbeli filmgyártás örökségét, a filmvásznon látható jelen nem egy folyamat eredmé-

27 VARGA Balázs, *Fent és lent. Az ötvenes évek magyar termelési filmjei*, Art Limes 2004/2., 56–65.

nyeként mutatkozik meg, hanem a maga megkérdőjelezhetetlen ittlétében. Kifejezetten figyeltek az alkotók arra is, hogy ez a koncepció a térhasználatban is a legmesszebbmenőkig megvalósuljon. Aligha meglepő, hogy a Rákosi-rendszer kiemelt jelentőségű építészeti projektjét, a végül csak 1953-ban átadott Népstadiont is használták a filmhez, hangsúlyozva annak újdonságát és monumentalitását. A gyár és a hozzá tartozó sportpálya belső terein kívül a városi élet helyszíneiből vagy a szocialista realizmus jegyében épült vadonatúj lakótelepek látszanak, vagy a békestafféta esetében Budapest belvárosa, melyet mintegy (újra) birtokukba vesznek a mezükön vörös csillagot viselő atléták, a nyakkendőjüket lengető vagy épp Sztálin-, Lenin- és Rákosi-portrékat magasba tartó úttörők, a kitűzött vörös lobogók és a szovjet típusú egyenruhát viselő rendőrök. A térfoglalás másik példajaként említhető az a gesztus, hogy a balatoni nyaralás idején a Magyarországon is hagyományosan arisztokrata és nagypolgári társadalmi bázisú vitorlázás is versenyszám lesz a budapesti (!) gyári munkások versengésében.

A *Civil a pályán* egyszerre lett kasszasiker, a magyar sport szovjetizálásának mozgóképi „emlékműve”, a honi futball nemzetközi expanzióját megakasztó „államvédelmi” tevékenység megörökítése és egy olyan kulturális produktum, mely alkotógárdájában és műfaji mintázatában egy olyan múltbeli világszemléletnek és zsánernek a hagyományozódását tanúsította, melynek a történetvezetés és a kronotopikus megalkotottság szintjén létét is tagadta.

IV. Sportpálya, imitáció és propaganda Gertler Viktor *Én és a nagyapám* című filmjében



A magyar társadalom szerkezetének a második világháborút követő radikális átalakítása, majd a kommunista diktatúra kiépülése természetszerűleg a sport alrendszerének működési feltételeit sem hagyta érintetlenül. Fontos hangsúlyozni ugyanakkor, hogy a magyar versenysport intézményi kereteinek radikális átalakítása már jóval a kommunisták hatalomra jutása előtt, az 1930-as évek végén elindult. Az állami szerepvállalás növekedése ekkortól kezdődően átformálta a magyar sportnak a századfordulótól alakuló, alulról szerveződő, civil arculatát. A Horthy-korszak utolsó 10 évében a politika egyre nagyobb beleszólást igényelt a versenysport történéseibe. Az egymást követő zsidótörvényeknek a sportszervezetekre való alkalmazása révén 1939 és 1944 között megtörtént a magyar sport „zsidótlanítása” (előbb a sportszervezetek és egyesületek vezetéséből tiltották ki őket, majd a zsidó tulajdonosi körrel rendelkező csapatokat megszüntették, 1942-ben a zsidókat eltiltották a sportolástól, sőt a német megszállást követően sporteseményen nézőként sem vehettek részt), de az állami beavatkozás a munkás sportegyesületek működését sem hagyta érintetlenül, és a sport gazdasági feltételrendszerét is megváltoztatta.¹

Köztudott, hogy a háború előtti évek utolsó kiemelkedő jelentőségű nemzetközi versenyein a magyar sportolók nagyon

1 Erről a folyamatról részletesebben írok e könyv 3. fejezetében.

eredményesen szerepeltek: az 1936-os berlini olimpián Magyarországot a szerzett érmek számát tekintve csak a házigazda Németország és a már akkor a modern sport nagyhatalmának számító Amerikai Egyesült Államok előzte meg, míg az 1938-as franciaországi futball-világ bajnokságon a magyar válogatott egészen a döntőig jutott. A Horthy-korszaknak ezekre a sikereire természetesen egy évtizeddel később is emlékezett a honi közvélemény – a magyar sport mint társadalmi alrendszer szovjetizálásának tehát úgy kellett a szervezett testedzés számára új intézményes kereteket teremteni, hogy közben biztosítani tudja a rendszer számára presztízskérdést jelentő eredményességet is.

Ennek érdekében „a sportirányítást szovjet mintára centralizálták, a sportegyesületeket államosították és átnevezték, az egyesületek vezetését a pártfunkcionáriusok (Kádár, Farkas, Münnich) kisajátították, erőszakos »csapatépítésbe« fogtak, átigazolási diktatúrát vezettek be, de a sportszakmát ezzel együtt sem lehetetlenítették el, a tehetségek kibontakozását nem akadályozták, az ideológiai alapú kontraszelekciónak nem engedtek utat”.² Noha a hivatalos sportvezetés mindent elítélt, ami 1945 előtt történt, a szakmai munkában ennél összetettebb szemlélet érvényesült. A háború előtt fölhalmozott tudást valójában nem dobták ki az ablakon (ahogy ez például Sebes Gusztáv, aki egyszerre volt az Aranycsapat futballtörténetileg képzett szövetségi kapitánya és a kommunista modell átvételében kulcsszerepet betöltő sportvezető, edzői stratégiai-taktikai szemléletében is tetten érhető volt), hanem a Szovjetunióból importált feltételrendszerben igyekeztek hasznosítani úgy, hogy közben a sport az ötvenes években a társadalmi mobilitás ígéretét is magában hordozta. Az edzéshez szükséges étel- és ruházati biztosítása, a színekúra, a külföldi utazások és az ezekhez kötődő fogyasztási, illetve „kereskedelmi” lehetőségek sokak számára vonzerővel

2 FODOR Péter – SZIRÁK Péter, *A „nagy foci” emlékezete. Az Aranycsapat = Kultpontok. Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*, szerk. DUNAI Tamás – OLÁH Szabolcs – SEBESTYÉN Attila, Egyetemi, Debrecen, 2012, 108.

bírtak.³ Több hagyományos magyar sikersportágnak nagyon erős társadalmi beágyazottsága volt a két háború között, ezért például a vívás eredményessége érdekében az egykori katonatiszti, úri középosztálybeli származásúak afféle menedéket találhattak a versenysportban,⁴ miközben a munkáscsaládok gyermekeinek vagy a mélyszegénységből induló fiatalok számára is kitérésre lehetőséget nyújthatott többek között az ökölvívás vagy a labdarúgás – Sándor Károly, az MTK legendás szélsője például a móravárosi nyomorból emelkedett föl, és saját vallomása szerint az éhezést váltotta föl a labdarúgói karrierre: „Budapestre kerülésemig még nem laktam jól, félcipőm, nyakkendőm nem volt, tájszólásban beszéltem.”⁵

- 3 „Aki sportágában már eljutott valamilyen fokra, tudta, hogy még egy-két lépcső, és megnyílik előtte a világ. [...] Nagyon sokat áldozott az ország azért, hogy sportja révén felhívja magára a figyelmet. A szegény kis Magyarország azokban az esztendőkhöz jóval kedvezőbb edzési, felkészülési lehetőséget nyújtott a sportolóknak, mint akár az Egyesült Államok. Nálunk nem létezett olyan gond, vajon a munkahelyről elengedik-e edzésre, mérkőzésre a sportolókat. Ha éppen három hónapos edzőtáborozást írtak elő, akkor három hónapig kapta fizetését a versenyző, a játékos – és ez akkor nagy előnyt jelentett a legtöbb országgal szemben. [...] Akkor sem volt népszerű az edzőtábor, de szívesebben elviselte a sportoló, mint ma. [...] ott finom falatok között válogathatott: megkapta a sportág jellegétől szükséges 3000, de akár 6000 kalóriás napi ételmennyiséget – ízletesen elkészítve. Az üzemi konyha, de még a mama főztje sem tudta ezt nyújtani. Nemcsak azért, mert kevés volt rá a pénz, de nem is lehetett kapni mindazt, ami szükséges a sportoló egészséges, változatos, vitamindús, zsírokban, fehérjékben, cukrokban megfelelően adagolt táplálkozásához.” ZSOLT Róbert, *Labdarúgók, sportolók*, Szépirodalmi, Bp., 1978, 61.
- 4 A Rákosi-rendszerben a magyar vívóválogatott szövetségi kapitányának, dr. Bay Bélának az önéletrajza például így kezdődött: „Apám főszołgabíró, földbirtokos, egyik nagyapám huszártiszt, földbirtokos, másik nagyapám ügyvéd, földbirtokos volt, s magam is földbirtokból éltem.” (Idézi ZSOLT, *Labdarúgók, sportolók*, 92–93.) Mind az 1936-ban Berlinben, mind az 1952-ben Helsinkiben győztes magyar kardcsapatnak tagja volt Berczelly Tibor, Gerevich Aladár, Kovács Pál és Rajcsányi László. A 1936-os csapat másik két tagja már nem lehetett ott a finn fővárosban: Kabos Endre a háborúban életét veszítette, Rajczy Imre 1945-ben Argentínában telepedett le.
- 5 SZABÓ Róbert, *A jobbszélső. Sándor Károly*, *História* 2003/8-9., 49.

Amidőn Gertler Viktor 1953 őszén elkezdte forgatni az *Én és a nagyapám* című filmjét, a magyar sport még a harmincas évek sikereit is túlszárnyaló eredményeket tudott fölmutatni. Az 1952-es helsinki olimpián minden idők legjobb szereplését nyújtotta a magyar küldöttség (összesen 42 érmet szereztek versenyzőink: 16 arany, 10 ezüst és 16 bronz), a finn fővárosban is diadalmaskodó magyar futball-válogatottnak valódi tétmérkőzésen évek óta nem akadt legyőzője. A sport ideológiai hadra fogásából a napi sajtón túl kivette a részét a sematizmus korát élő magyar filmgyártás is: a filmhíradók mellett például olyan alkotásokkal, mint Keleti Márton *Civil a pályán* című, 1951-es filmje. Míg ez az MHK (Munkára, Harcra Kész) névre hallgató, szovjet mintára, központilag elrendelt tömegsportot volt hivatott népszerűsíteni, addig Gertler és forgatókönyvírója, Palotai Boris a sport motívumát a pártállami gyermekmozgalom első játékfilmes színrevitelében hasznosította.⁶

Az *Én és a nagyapám* bár abban az értelemben nem tekintendő sportfilmnek, ahogy Keleti alkotása, mégsem kerülheti el a néző figyelmét, hogy a főszereplő élettörténetének alakulásában a sportpálya mindig dramaturgiai súlyozott pozícióban bukkan föl. Rögvest a film első szekvenciájában, amelynek nyitó képein úttörőzenekar vezet a helyi általános iskola kerékpárversenyét, mely remek alkalmat ad az épülő szocialista város és lakói közösségi életformájának szinekdochikus megmutatására. Olyan teret látunk, melyben a fákkal, parkkal övezett tömbházak úgy testesítik meg az új idők célorientált építészeti stílusát és idealizálják (de mondhatjuk azt is: hamisítják meg)⁷ egzisztenci-

6 A történelmi elsőség a *Úttörők* munkacímű, főiskolai hallgatók (többek között Bacsó Péter és Makk Károly) által írt filmet illetve volna meg, azonban a kommunista hatalomátvétel utáni új magyar ifjúsági mozgókép nyitó darabjának szánt alkotás forgatását 1949 őszén leállították, és a stáb soha többet nem folytathatta a munkát. Vö. SZILÁGYI Gábor, *Tűzkeresztség. A magyar játékfilm története 1945–1953*, Magyar Filmintézet, Bp., 1992, 323–324.

7 És ezt már 1954-ben is szóvá lehetett tenni: „Az iszákos, korhely, toprongyos, sorsüldözött nagyapa és a csupaszív, rendes, józan munkások közti különbség is távolesik nemcsak a sztálinvárosi valóságtól, de általában mai

ális viszonyait, hogy a látványtérben nyoma sincs a múltnak. A zöldmezős beruházásként épülő város utcáit mintegy otthonossá teszi, belakja az általános iskolások kerékpárversenye. Amikor a film ötödik percében ebbe e térbe nagy dirrel-durral berobog egy teherautó és rajta a központi karakter, Berci, még nem tudhatjuk, hogy épp a jelenbe nyúló múlt alakzatának lehetünk tanúi, inkább csak afféle „rendszerhibaként” azonosítjuk a szakadt és koszos ruhába öltöztetett kisfiút. Föltűnhet viszont, hogy a kifejezetten sok nézőt vonzó sportesemény szervezőinek képviselője, egy vörös nyakkendő kisleány kénytelen figyelmeztetni a közönség tagjait arra, hogy ne lépjenek a pályára, maradjanak az elválasztó zsinór mögött. A játéktér sziget-jellege nem csupán praktikus okokból válik hangsúlyossá Gertler alkotásának kezdetén (át kell funkcionálni a versenyhez a közterületet), de egyszersmind elindítja azt az allegorikus láncolatot, mely egyéni és közösségi boldogulás viszonyát azáltal firtatja, hogy a szereplők folytonosan életterek közötti határokat lépnek át (otthon, iskola, munkásszálló, munkahely), és a személyes vagy intézményes életterekhez kötődő viselkedési normák közötti különbségekből újból és újból konfliktus

életünk valóságától. Ezt az írói túlzást a rendező külsőségekkel – a gyerekek kivétel nélkül vadonatúj bútorokkal berendezett, kényelmes lakásokban laknak, vadonatúj biciklivel versenyeznek stb., stb. – tovább fokozza.” (BOTOND Edit, *Gyermekfilmről – felnőtteknek. Az „Én és a nagyapám” című új magyar színesfilmről*, Szabad Nép 1954. december 4., 4.) „Más kérdés, hogy a filmnek egyfajta – a magyar filmekről jól ismert – »napsugarasságát« a rendezés nem próbálta egy-egy reálisabb, valódibb mozzanattal, élettelibb beállítással enyhíteni. Ezen a filmünkön is minden túl rózsaszínű, felhőtlen, nem egyszer bántóan édeskés.” (MAJOROS István, *Én és a nagyapám*, Színház és Filmművészet 1954/december, 604.) A film fogadtatásában alighanem szerepet játszott a Nagy Imre-kurzus nyilvánosságának változása: 1954 novemberében mutatták be, így az első bírálatok akkor jelentek meg, amikor a reformkommunisták a „hurráoptimizmust”, a sematikus túlzásokat már számon kérték. (A „sztálinvárosi valóságra”, a „hősies” városépítés mögötti, „mocskos”, „piszkos”, „penészes”, „szennyos” terekben zajló mindennapokra való ráeszmélésnek döntő dramaturgiai szerepe van Örkény Istvánnak 1953. november 7-én az Irodalmi Újságban megjelent, *Írás közben* című nyilvános ocsúdásában, önkritikájában is.)

keletkezik. A kerékpárverseny megteremti az egyéni és a közösségi érdek közötti ellentét alaphelyzetét azáltal, hogy Berci mint többszörösen osztályidegen (egyrészt még nem jelentkezett be új iskolájába, másrészt afféle lumpenproletárként nem illeszkedett be a kommunista társadalom rendszerébe és nem is úttörő) saját győzelméért tekeri a pedált, míg versenytársai hangsúlyozottan a hetedik és a nyolcadik évfolyam képviselői. Berci spontán bekapcsolódása a versenybe szabályokra fittyet hányó természetére és sportolói tehetségére utal; az, hogy győztesként menekülnie kell a feldühödött úttörők elől, pedig arra, hogy olyan világba érkezett, ahol az individuális siker a legkevésbé sem kezeskedik az egyéni boldogulásért.

Ha a nézőnek esetleg elkerülte volna a figyelmét az udvariasági szabályokat megsértő cím, melyben az egyes szám első személyű névmás tolakodik a fősorolás első helyére, az első iskolai jelenetben a Ruttkai Éva által megformált Margit néni megtalálja az alkalmat figyelmeztetni erre úgy Bercit, mint mindnyájunkat. Miképpen lehet az „én” és a „mi” érdekeit összeegyeztetni – ezt kell megtanulniuk a film gyermekhőseinek. Amíg Berci nem képes az ént a második helyre tenni, addig nem kaphat bebocsátást a boldogulás egyetlen lehetséges közegébe, a közösségbe. S amíg a közösség a saját érdekei érvényesítéséért akár erkölcsileg kifogásolható cselekedetre is hajlandó (a két kívülállót, Bercit és a falusi származású leányt, Daru Katit megszegyenítik), addig nem tudja tagjainak képességeit hatékonyan kihasználni. Berci sorsa azt példázza, hogy az akarat, a jó szándék és a körülményeknek való alávetettség változó összjátéka olyan helyzetben tartja az egyént, melyből saját erejéből nem képes kitörni, csupán akkor, ha elfogadja a kommunista társadalom játékszabályait. A „Gyűjtsd a vasat és a fémeket, ezzel is a békét véded” jelszó jegyében szerveződő versengést azért veszíti el a hetedik osztály, mert a nagypapa mellett nélkülöző Berci az ebéd reményében őrizetlenül hagyja a rá bízott fémhulladékot, s így újfent kerékkötőjévé válik a közösség boldogulásának.

A példázatos történetzövének azt az eszközt választották a film alkotói, melyben a gyerekek részben a felnőttek világát utánozzák (az úttörőraj belső hierarchiája a kommunista párt-funkciók gyermekváltozataiból áll össze), részben rászorulnak a felnőttek külső, korrekciós beavatkozására.⁸ Sokat elárul a kor ideológiai-antropológiai episztéméjéről, hogy a kisfiú átalakulásához és a közösségbe való integrálódáshoz természetesen szükség lesz a hatalom képviselőjének segítségére: Margit néni a maga szelíd, de határozott hangján figyelmezteti a részeges és néhanapján erőszakos nagyapát, hogy miképp neveli a gyereket, „abba nekünk is van egy kis beleszólásunk”. (0:51:58–0:52:00) Az, hogy kit is kell érteni a többes szám első személyű névmás alatt, nem lehetett senki számára kérdéses, miközben a szép, fiatal, rátermett, barátságos és segítőkész tanárnő karakterében aligha ismerhettek rá a film korabeli nézői arra a hatalomra, amely az 1950-es években berendezte életüket.⁹

Annál inkább ráismerhettek viszont a korszaknak arra az emlékezőpolitikai stratégiájára, mely a filmben több eszközt bevetve igyekszik elvégezni a maga propagandisztikus feladatát. A Balázs Samu által játszott Králik bácsi, a nagyapával együtt dolgozó építőipari munkás az erre legkevésbé alkalmas pillanatokban idézi föl ifjúkora fényes vagy inkább azzá költött napjait. Ez a dramaturgiai elem egyszerre rendelkezik karakterképző funkcióval – Králik bácsi afféle nem teljesen komolyan vehető, komikus alak –, s hoz létre kontrasztot a film egyik kulcsjelene-

8 A filmben Berci kis barátjának, Daru Katinak a családja hivatott a faluról városba költözni, a paraszti életformát a nagyüzemi munkás „osztályhelyzetére” cserélők típusát megtestesíteni. A kislány édesanyja így vall a látogatóba érkező tanárnőnek: „Tudja eleinte nekem is nehezen ment [megszokni a városi életet], de aztán segítettek, a jó ég tudja ki mindenki.” (GERTLER Viktor, *Én és a nagyapám*, Magyar Filmgyártó Vállalat, Bp., 1954. 0:41:19–0:41:25)

9 Talán erre a feszültségre is utalt áttételesen a film egyik korabeli kritikusa, amidőn így fogalmazott: „De azt már semmiképpen sem hisszük el, hogy a nagyon bájos, fiatal tanítónő négy vagy öt olyan rafináltan egyszerű eleganciájú ruhát visel, amilyeneket csak a legdrágább ruhaszalomban csináltathattott a havi 800 forint fizetéséből.” (MAJOROS, *Én és a nagyapám*, 604.)

tével. Nevezetesen azzal az emlékezésjelenettel, amelyben Margit néni – aki fizikatanárként a film egy másik pontján a sötétséget legyőző fényforrásokról ad elő a snitt beállításának köszönhetően egyedülként megvilágítva az osztályteremben – és a nagypapa párbeszédéből a II. világháború előtti Magyarországnak a Rákosi-korszakban rögzített kontúrjai bontakoznak ki, vagyis egy olyan világra, ahol a társadalmi igazságtalanság szükségképpen amorálissá tette az alávetetteket is (vert, mert őt is verték). Králik súlytalan sztorizásai és a nagypapa nagyon is súlyos terheket cipelő példázatos élettörténete áll itt szemben egymással úgy, hogy ez utóbbit a tanárnő mintegy hitelesíti azzal a gesztusával, hogy jóformán együtt mondja és értelmezi a nagypapával annak személyes sorsát („Verték, mert tudatlanságban élt, nyomorúságban. Azt tehették magával, amit akartak.” 0:52:22–0:52:29). A jelenetben fény derül arra is, hogy Berci világháborús árva, s a Horthy-rendszer rekvizitumaként és egyszersmind áldozataként értelmezett nagypapja miatt maga is a múlt olyan „nyoma”, melyet még nem formált át, nem „váltott meg” a kommunizmus modernista üdv-történeti programja. Az apa hiánya épp annak az autoritásnak a hiányát jelenti, mely elválasztaná a nagypapához kapcsolt sötétségben telt múltat a gyermek napfényes jelenétől. S hogy itt valóban történelemértelmezést kíván adni a film, azt mi sem bizonyítja jobban annál, hogy miután az osztály úttörői, mint az új kor csakis a jelenhez tartozó gyermekei (akiket természetesen nem ver az apjuk), szemtanúi voltak annak, hogy Bercit el akarja náspángolni a nagypapja, a következő jelenetben komor hangon a földesúri elnyomásról szóló leckét olvassák föl egymásnak, s közben fölnézve a tankönyvből együttérzésüket fejezik ki nehéz sorsú társuk iránt. Ráadásul mivel a két jelenet közötti metonimikus és motivikus kapcsolat nagyon erős, az sem minden jelentés nélküli, hogy Berci családjának történetéhez az iskolai tankönyv megszólaltatása révén a középkori Magyarország marxista történelemértelmezése társul hozzá, mely az 1954-ben még alig egy évtizede véget ért korszakot a régmúlttal köti össze.

A kommunizmus által végképp eltörölni igyekezett múlt, vagyis a Horthy-rendszer és a világháború által deformált személyiség (nagyapa), s e személyiség deviáns viselkedésének (alkoholizmus, agresszió, nemtörődomség) terhe alatt sínylődő gyermek akkor éri el a jellemfejlődésnek a kommunista társadalom közösségébe való integrációhoz szükséges fokát, amikor saját múltjuk szimbolikus jegyét, a Duna-parti erdőben talált grófi lovasszobrot közös erővel oda juttatják, ahová a rendszer emlékezetpolitikája szerint jutnia kell: a hulladéktelepre. A társadalmi mobilizáció üdvtörténeti narratív sémája tehát párhuzamosan halad a nagyapa és az unoka történetében: a múlt kitörlése mindkettejük számára előfeltétele lesz a boldoguláshoz szükséges út megtalálásának. A társadalmi feljebbjutás mai szemmel föltétlenül groteszk jele, amikor a ledöntött gróf helyére a toprongyos nagyapa ül föl a lovasszoborra.

A múlt nyomai a filmben visszatérően az elrejtettségből való előbukkanással kapcsolódnak össze. A teherautó-platóról lepotytyanó Berci jóformán a semmiből jelenik meg a kerékpárversenyen; az első iskolai jelenetben a rá neheztelő osztálytársai elől kénytelen a tanszerládában elbújni; a nagyapát először a sportnapilap egyik példányával letakarva látjuk; a grófi lovasszobor a város másik partján, a lakott területtől távol áll. Ez a motívumsor olyan világot mutat, mely már marginalizálta a múlt attribútumait, s ha még nem is szabadult meg tőlük teljes mértékben, a „defeudalizációs projekt” és az életformák különbségének fölszámolása közel jár a megvalósuláshoz.

A film első harmadának végén Berci és az osztály érdekütközésének afféle csúcspontjaként, mely után szükségképpen el kell a történetnek indulnia a konfliktus föloldásának útján, Berci – újfent hívatlanul – beszalad a futballedzésen lévő iskolatársai közé a pályára, s egy életerős és remekül helyezett, jobblábás kapura lövéssel megint kiemelkedő testi képességről tesz tanúbizonyságot. Bár a kerékpárverseny már megelőlegezte ezt a motívumot, ez a jelenet élezi ki azt a kérdést: eltérhet-e egymástól a pályán kívüli és belüli hierarchia és közösségképződés. Lehet-e a csapat erőssége az a Berci, aki az iskolában újra és újra a közösség boldogulásának akadályo-

zója? A rendező a jelenet megformálásával föltétlenül Berci oldalára kívánja állítani a nézőket abban a vitában, melyben a labdában hasra eső, kimondottan ügyetlen Oszoli képviseli azt az álláspontot, mely szerint, aki nem vesz részt a közösség előremozdításában egyéb helyszíneken, az nem szerepelhet a futballcsapatban sem.

A film végkifejlete ugyanakkor erre a kérdésre nem azt a választ adja, melyet a vitában Berci mellett praktikusán érvelő kisfiútól, Gubicskától hallunk: „Ha csak egy kicsit is tanulsz, csak annyit, amennyit én, beveszünk az úttörőcsapatba, és világhírű futballista lesz belőled, erre én a szavamat adom.” (0:26:23– 0:26:30) Ez az egyébként nagyon is józan és realista válasz ugyanis voltaképpen azt állította volna, hogy az egyéni boldoguláshoz nem föltétlenül a kommunista üdvtan betűjét követve lehet csak eljutni – vagyis éppen azt, amit az Aranycsapatot körülvevő többé-kevésbé igaz híresztelésekből is ki lehetett hallani.¹⁰ Gubicska egyébként a futballtréning-jelenetet fölvezető képeken a vörös nyakkendőben kubikoló iskolatársai között heverészve így indokolja tétlenségét: „erőt gyűjtök a délutáni edzéshez” (0:24:15–0:24:17) – a kisfiú alakja itt újfent a kortárs élsportolói praxisra, nevezetesen a valós munkavégzéssel nem járó sportállások intézményére utal.

A film harmadik sportszekvenciája hozza el a konfliktusok föloldását. S Gertler itt az imitáció technikáját legalább két szinten csúcsra járatja: egyfelől azt a motívumot, hogy a mérkőzést eldönteni képes középcsatár megérkezéséhez külső akadályokat kell leküzdeni, valamint az ezzel járó párhuzamos történetvezetést (egyfelől a meccs történései, másfelől a csatár „kalandjai”) egyszerűen kölcsönvette a *Civil a pályán*-ból, másfelől az iskolások mérkőzése számos mozzanatában a okorszak magyar válogatottját és az ahhoz kötődő diskurzust idézi. A meccs infrastrukturális keretei nem nélkülözik a hiperbola hatásmechanizmusát: tömött lelátók, uniformisba öltözött játékvezető, rádióközvetítés. Bár

10 Az ötvenes évek honi futballjára visszaemlékezve írja Zsolt Róbert: „– Nem érdemes tanulnod, fiam. Rúgd a labdát, és akkor gazdag ember lesz belőled – mondta az apa a fiának, és nem csapta be.” (ZSOLT, *Labdarúgók, sportolók*, 56.)

a mai nézőnek ez nem föltétlenül tűnik föl, a fiúk játékában a magyar válogatott korszerű taktikája köszön vissza: lapos paszszok, ügyes cselek, beindulások az üres területekre – vagyis azok a játékmozzanatok, amelyek később természetes elemei lesznek a labdarúgásnak, az ötvenes években viszont épp a magyar futball újításait és legfőbb erőnyeit jelentették. Az, hogy a film 1954 novemberében készült el, adhat magyarázatot arra, hogy miközben nyilván egyetlen kortárs néző figyelmét sem kerülte el a többiek-nél egy fejjel kisebb, de ördögösen cselező, nagy lövőerejű Berci és a kispesti vagányból lett csillag, vagyis Puskás Ferenc közötti hasonlóság, ezt a párhuzamot nyelvi elem nem erősíti meg a filmben. Az 1954. július 4-én Bernben elveszített világbajnoki döntő után Sebes Gusztáv mellett a bűnbakok egyike Puskás lett (a magyar bajnoki mérkőzéseken gúnyosan azt kiabálták neki: „világbajnok”), így név szerint nem lett volna szerencsés emlegetni, vélhetően ezért hasonlítja az edzésjelenetben Gubicska Berci lövését a Kocsis Sanyiéhoz. (0:25:08–0:25:11)

A nyelvi imitációra épül a filmbeli rádióközvetítés, mely a legfontosabb és a legtöbbek által fogyasztott médiuma volt a korszak labdarúgásának: Oszoli Szepesi György összetéveszthetetlen, a familiáris közvetlenség hangnemét használó, entuziasztikus stílusában kommentálja az eseményeket, míg a mellette tüsténkedő kisleány egyenesen az 1953-as londoni mérkőzés állandósult jelzőjét használja: „A hetedik osztály megnyerte az évszázad mérkőzését.” (1:24:20–1:24:23) Mivel a meccs filmbéli tétjét nem csupán a két rivalizáló osztály versengése adja (melyikük a különb úttörőközösség), de az a historikus összecsapás is keretezi, mely a múlt és a jelen között zajlik, a túlzó jelző történelmi konnotációkat kap: azért lehet ez a sztálinvárosi esemény az évszázad mérkőzése, mert benne mintegy a jelennek a múlt felett aratott győzelme is megragadhatóvá válik – hiszen mikor is érkezhette meg a nagyapát a lovasszobor hátán szállító teherautó a pálya széléhez, ha nem közvetlenül a lefújást követő pillanatban. Az öreghez szaladó Berci szavai így rögvest tovább is viszik ezt a járulékos jelentéstartalmat: „Nagyapám! Megnyertük a meccset. Győztünk.”

(1:25:20–1:25:24) A film által elmondott példázat tehát használja a korban jól ismert térmetaforát, mely a sportpályát a társadalmi mobilizáció helyszínévént azonosítja (Berci a filmben először a mérkőzés idejére válik meg ütött-kopott ruháitól, s kap szép „uniformist”), s ezt a korabeli kritika szóvá is tette:

A megoldás szempontjából nem tarthatom helyesnek sem eszmeileg, sem pedagógiailag a társadalmi érdem rúgott gólokkal való mérésének ábrázolását. Nem a sport, nem is a labdarúgás megbecsülése, csak ilyen glorifikálása ellen szólok. [...] mi lenne Berci sorsa, ha történetesen nem tudna futballozni? Igaz, ott van ellensúlynak [...] a bronzszobor megszerzése; de a forgatókönyv szerkesztői nem számoltak a „realizmus diadalával”, azzal, hogy a három gól mellett eltörpül, hatástalanná válik a fémgyűjtésben elért eredmény. Mert, sajnos, az igazság az, hogy Berci sokkal többre viheti az életben, ha elsőrangú futballistának, és nem elsőrangú sztahanovistának, tudósnek vagy művésznek képzi magát. De azt hiszem: a művészetnek inkább küzdenie kellene ez ellen az értékmérce ellen, mint istápolni ifjúságunk meggyőződését annak helyességéről.¹¹

A [...] futball mintha kiszorítaná a filmből az embereket a maguk nagy, eleven problémáival. Pedig számunkra, a néző számára százszorosan érdekesebb és izgalmasabb két ember megváltozása, mint egy még oly látványos osztályközi futballmérkőzés [...].¹²

Ezzel szemben mai távlatból éppen az a dramaturgiai igyekezet látszik hangsúlyosnak, mely előbb integrálja Bercit a tanuláson keresztül az iskolába, s hozatja vele helyre az úttörőmozgalmi versengésben elkövetett hibáját (a gróf lovasszobrát mint fémhulladékot kell megszereznie), s csak ezt követően engedi, hogy a futballpályán tehetségéből következően sikert és elismerést arasson. Ebből arra következtethetünk, hogy miközben a film egyértelműen utal a sportolók (főként a labdarúgók) korszakbéli kivételezett helyzetére, olyan fejlődéstörténeti narratívát hoz létre, melynek végpontján a különböző életterek és a hozzájuk kapcsolódó, mindig a közösség szempontjából is értett feladatok

11 MAJOROS, *Én és a nagyapám*, 603.

12 GYERTYÁN ERVIN, *Én és a nagyapám*, Népszava 1954. november 28., 4.

közötti feszültség föloldódik, vagyis a sportpálya nem különül ki (afféle szigetként) a rendszer normatív ideológiai szabályrendszeréből. Ráadásul a sportsiker igazi gyümölcse az a metamorfózis lesz, melyen a – filmet nyitó, akkor még csak hangszereken, itt viszont már kórusban megszólaltatott mozgalmi daltól zengő – záró szekvenciában keresztülmegy Berci és a nagypapa: a boldog jövőbe induló úttörővasútra koszos és szakadt holmik helyett már mindketten makulátlan ruhában szállhatnak föl – a végső győzelmet tehát nem a futballpályán lehet a film tanulsága szerint elérni, ez legfőbb eszköz lehet ahhoz, hogy az egyén integrálódjon a társadalomba.

V. Hírnévpolitika és a történelem esetlegességei. *A Csodacsatár két változatáról*



Amikor Keleti Márton 1956 júniusában elkezdte forgatni új filmjét, egyfelől támaszkodhatott saját „sportfilmes” múltjára, másfelől nem tudhatta, hogy a történelem egészen sajátos módon írja felül az augusztus végére elkészült alkotás¹ nyilvánosságtörténeti sorsát. *A Csodacsatár* első szekvenciájában a Futbolia–Rugania² mérkőzés egyik szurkolója által („Civilek a pályán” – mondja maliciózan a hazai csapat játékosainak címezve) megidézett 1951-es Keleti-film miközben propagandisztikus mozgóképi pecsétet ütött a magyar sport szovjet típusú átalakítására, a rendszer kedvezményezett élsportolóinak is üzent a meghíúsuló disszidálási kísérlet filmbeli történetyszálával. Míg a *Civil a pályán* a kortárs hazai klubfutball világát idézte, *A Csodacsatár* kifejezetten az Aranycsapat hírnevén alapult.

Noha az 1954-es világbajnokság után az Aranycsapat klasszikus összeállításában³ soha többet nem lépett pályára (ez egyéb-

1 Vö. SZILÁGYI Gábor, *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–1956*, Magyar Filmintézet, Bp., 1994, 492.

2 A forgatókönyvben a „Futbólía” írásmód szerepel, az elkészült alkotásban a stadion eredményjelzőjén és a válogatott gyúrójának melegítőjén „Futbolia”, a Cornerland elleni mérkőzés plakátján „Futbólía” olvasható.

3 Klasszikus összeállítás alatt az 1953. november 25-én Londonban kezdőként pályára lépő 11-et szokás érteni: Grosics Gyula – Buzánszky Jenő, Lóránt Gyula, Lantos Mihály – Bocsik József, Zakariás József – Budai László,

ként a döntőbeli német csapatra is igaz), a magyar válogatott Bern után bő másfél évig újra nem talált legyőzőre. 1956 februárjában azonban előbb Isztambulban Törökországtól, majd májusban Budapesten Csehszlovákiától szenvedett vereséget. A kudarcokat követően Sebes Gusztáv távozott posztjáról.⁴ Az új kapitány, Bukovi Márton csapata július 15-én játszotta első mérkőzését: az angolok elleni legendás 1953-as mérkőzés összeállításából ekkor már csupán négyen léptek pályára (Buzánszky, Budai, Puskás, Kocsis). A csapat kapitánya sem épp karrierje legfényesebb napjait élte 1956 nyarán-őszén, csapattársa, Sándor Károly visszaemlékezése szerint „Öcsi abban az időben már nagyon rossz passzban volt, a hazai közegben hamarosan vége lett volna a pályafutásának.”⁵ Puskás hírneve ezzel együtt is elegendő volt ahhoz, hogy Keleti Márton alkotását rá lehessen építeni; s ahhoz is, hogy 1957-ben ő már ne kerülhessen a magyar mozilátogatók színe elé. Sajátos elmentmondása a magyar futball- és filmtörténelemnek, hogy Keleti Márton épp abban az időszakban forgatta az Aranycsapat nimbuszára épülő alkotását, amikor a csapat hanyatlása és fölbomlása fölgyorsult – nem kizárható, hogy a filmes alkotói szándék részét képezte a válogatott hanyatló hírnevének támogató gondozása.⁶

Kocsis Sándor, Hidegkuti Nándor, Puskás Ferenc, Czibor Zoltán. A magyar válogatott története során mindösszesen négyszer kezdte ebben a felállásban a mérkőzését, s egyszer sem fejezte be (a Wembley-ben a 78. percben Grosicsot Gellér Sándor váltotta a kapuban). Az 1954-es világbajnokság öt mérkőzése során egyetlen alkalommal sem játszott ebben az összeállításban. A felsorolt játékosokon kívül Svájcban pályára lépett még Szojka Ferenc, Palotás Péter, Tóth József és Tóth Mihály. A vb után Zakariást többet nem hívta meg a válogatottba Sebes.

- 4 Sebes háttérbeszörítésában döntő szerepe lehetett az OTSB elnökének, Hegyi Gyulának, aki 1956 júniusában személyesen jelentette föl Rákosi Mátyásnál a szövetségi kapitányt. Vö. TAKÁCS Tibor, *Büntetőterület. Futball és hatalom a szocialista korszakban*, Jaffa, Bp., 2018, 76–79.
- 5 Idézi SZÖLLŐSI György, *Puskás*, Ringier, Bp., 2011, 32.
- 6 DÉNES Tamás – HEGYI Iván – LAKAT T. Károly, *Az otthon zöld füvén. Magyar bajnoki és kupameccsek könyve*, Magyar Labdarúgó Szövetség, Bp., 2013, 150–151.

A film alapötletét egy olyan megtörtént eset adta, mely a magyar válogatott nemzetközi ismertségéről és a kor médiaviszonyairól egyaránt sokat elárul. A Szabad Nép 1954. augusztus 3-án írt arról, hogy az Olympique Lille csapatánál egy Veréb László nevű illető magát Zakariás Józsefnek kiadva kapott szerződést, de egy mérkőzés után fény derült a szélhámosságra.⁷

A film keletkezés- és bemutatástörténeti részleteiről a forgatókönyvíró, Méray Tibor, aki 1956 novemberében előbb Bécsbe emigrált, majd a francia fővárosban telepedett le, már 1963 júniusában megemlékezett *Visszavágó* című írásában a párizsi Irodalmi Újságban, melynek apropóját a Puskás elleni magyarországi büntetőeljárás hivatalos megszüntetése adta,⁸ ez a szöveg ugyanakkor kötetben csak a rendszerváltozás után látott napvilágot:

Valamikor réges-régen – pontosan 1955-ben – írtam odahaza egy forgatókönyvet; az volt a címe: *A csodacsatár*. [...] 1956 nyarán a Gyarmat utcai stúdióban elkészült *A csodacsatár*. Az egyik szerepet – Puskás Ferenc játszotta... November 8-ára volt kitűzve a díszbemutató a Kossuth Lajos utcai Fórum moziban. November 8-án azonban – hála a szovjet hadsereg testvéri segítségének – Budapest nem volt olyan állapotban, hogy akár dísz-, akár dísztelen bemutatókat tartsanak benne. A film – ahogy a szakmában mondják – dobozban maradt. Tekintve azonban, hogy gyártása több millió forintba került, az állam – érthető módon – szerette volna ezt a pénzt valamiképpen visszaszerezni, sőt, ha lehet, kicsit keresni is rajta. Ezért, valamikor 1957 tavaszán [valójában szeptemberben - FP], mégiscsak bemutatták. Egyes éles mondatokon és jeleneteken kívül, amin a vágói olló könnyen segített, még két bajocska akadt. Az egyik: az író, aki Párizsba menekült. A másik: Puskás, aki Madridba. Az írón ugyancsak könnyű volt túltennie magát az államnak. Egyszerűen kivágták a nevét a filmből. [...] Puskással kissé nehezebb volt a helyzet. Nem lehetett csak a nevét – a jeleneteket is ki kellett volna vágni, s így aztán se füle, se farka nem lett volna az egész történetnek. Állami film-

7 *Hogyan lett a kacsából – Veréb?* Szabad Nép 1953. augusztus 3., 4.

8 Az 1963. évi 4. számú törvény e. pontjára (kelt március 20-án) hivatkozva a Budapesti Katonai Ügyészség vezetője megszüntette a büntető eljárást Puskás Ferenc ellen a „külföldre szökés büntette” ügyében, és közkegyelemben részesült. Ezt követően a labdarúgó felesége és lánya rendszeresen hazlátogatott Magyarországra, ő erre viszont csak 1981-ben vállalkozott először.

gyártásunk – hogy Puskás Ferenc disszidens népellenség arca ne zavarja a mozivásznon a szocializmus építésében a magyar népet – se költségtől, se fáradtságtól nem riadt vissza. Valamennyi jelenetet – s volt belőlük jó néhány –, amelyben Puskás szerepelt, újra leforgatták, ezúttal Hidegkuti Nándorral, aki futballistának és színésznek talán nem volt jobb Puskásnál, ezzel szemben nem disszidált.⁹

Míg a Kádár-rendszer filmszínházai az 1957-es, Hidegkuti-változatot vetítették, a rendszerváltozás után magyar televíziós csatornák az eredetit sugározták.¹⁰ A továbbiakban először a két változat összevetésére vállalkozom.

Abból, hogy a két főcím között nincs eltérés, több dolog is következik. Mivel a második változat esetében is az 1956-os dátum hivatott jelölni az elkészülés esztendejét, az alkotók az időbeli távolságot, a másodlagosságot, az átszerkesztés-újraforgatás mozzanatát kitörölni igyekeztek. Értelemszerűen a retusálás gesztusának magában kell foglalnia önmaga elrejtését; a retusált csak akkor működőképes, ha úgy lép az eredeti helyébe, hogy azt egyszersmind mint eredetit „takarja” ki. Az, hogy a második változatban miért nem szerepel Méray Tibor neve íróként, érthető, az már kevésbé, hogy az eredeti verzió esetében miért nincs feltüntetve. Az író megjelölésének mint a főcím kötelező elemének hiánya olyan árulkodó jelnek tekinthető, mely fölhívhatja a figyelmet a kitörlés aktusára. Noha sem Puskás, sem a helyére léptetett Hidegkuti nem csupán statisztaként járult hozzá a filmhez, a főcím csak „a magyar válogatott labdarúgócsapat tagjai” megjelölést tartalmazza, a futballistákat név szerint nem említi (ezzel szemben a *Civil a pályán* stáblistája Szusza Ferencet teljes joggal a főszereplők között tünteti föl).

Annál inkább fontossá válik név és hírnév abban a jelenetben, mely az első különbséget jelenti a két filmváltozat között. A

9 MÉRAY Tibor, *Visszavágó = Uő., A párizsi vártán. Írások a Szajna mellől*, I. kötet, Mentor, Marosvásárhely, 231–232.

10 Köszönettel tartozom a néhai MaNDA munkatársainak, elsősorban Deli Évának, hogy rendelkezéseimre bocsájtották a film 1957-ben vetített változatát.

Futboliából Svájcba tartó repülőgép fedélzetén Duca tengernagy és segédtszjtje, az állami edzőnek frissen kinevezett Venturo kapitány afféle médiatechnológiai képtelenség gyanánt rádióközvetítést hallgat. A szcena mindkét változatban megtalálható, az első 25 másodperc képsávja azonos, nem forgatták újra, viszont a hangsvótot megváltoztatták, mind a rádiókommentátor szövegét (bár a riporter ugyanaz maradt), mind a szereplői közbevetést:

A 39. magyar–svájci mérkőzés a vége felé jár. A magyarok újra támadnak. Puskánál a labda, aztán az ördögös Kocsi tör előre, átadja Puskának. Puska, Puska, Puska és megint csak Puska. Uralja az egész mezőnyt, most a mérkőzés végén éppúgy, mint az első percekben. Úgy irányítja a csapatot, hogy egyszerűen nincs ellene védekezés. Nem hiába nevezik a sportvilágban csodacsatárnak. (*A Csodacsatár 1. 0:13:15–0:13:40*)¹¹ [Duca tengernagy mind e közben így fordul oda segédjéhez:] – Hallja? Puska! Ez a mi emberünk.

A 39. magyar–svájci mérkőzés a vége felé jár. A magyarok újra támadnak. Hidegkutinál a labda, majd az ördögös Bozsik tör előre, továbbítja Hidegkutinak, Hidegkuti, Hidegkuti, megint csak Hidegkuti. Uralja a mezőnyt éppen úgy, mint a mérkőzés első perceiben. Úgy irányítja a csapatát, hogy egyszerűen nincs ellene védekezés. Nem hiába nevezik a sportvilágban csodacsatárnak. (*A Csodacsatár 2. 0:13:22–0:13:25*) [A Duca tengernagyot alakító Ungváry László szája itt is Puskát mond, de hangja már így szól:] – Hallja? Hidegkuti! Ez a mi emberünk.

Ahhoz, hogy a névcserék mögötti összefüggéseket megérthessük, 1956. november 1-jéig kell visszanyúlnunk. A Budapesti Honvéd csapata ezen a napon hagyta el Magyarországot azzal a céllal, hogy a november 22-re a Bajnokcsapatok Európa-kupájában meghirdetett, Athletic Bilbao elleni mérkőzésre Nyugat-Európában fölkészüljön. A baszkok elleni első meccs előtt játszottak Bécsben, Essenben, Antwerpenben, Párizsban, Rouenban és Saarbrückenben, a 3:2-re elveszített „odavágó” után Spanyolországban, Olasz- és Nyugat-Németországban, majd december 20-án az UEFA által a magyarországi helyzet miatt Brüsszelbe „kihelyezett”

11 Az eredeti változat esetében az időjelöléseim az M1 által sugárzott fölvételre vonatkoznak.

visszavágón elért 3:3-as döntetlennel kiestek a nemzetközi kupából. Brüsszelben kereste föl a csapatot a korábbi szövetségi kapitány, Sebes Gusztáv, aki azt a feladatot kapta a párt- és sportvezetéstől, hogy bírja rá a játékosokat a hazatérésre. Mint tudjuk, a Honvéd (kiegészülve Grosics Gyulával, Lantos Mihállyal, Sándor Károllyal és Szusza Ferencsel) inkább a januári dél-amerikai túrát választotta, ahonnan februárban Bécsbe tértek vissza, s a csapat itt kettévált: a többség hazautazott Magyarországra (Grosics csak 1957 nyarán), míg Puskás, Kocsis és Czibor a kint maradás mellett döntött. Mire *A Csodacsatár* moziba került, addigra Puskás ellen hazaárulás vádjával indult eljárás, míg Czibornak többek között az '56-os forradalomban való fegyveres szerepvállalása miatt volt elég oka, hogy ne jöjjön haza,¹² ráadásul mindkettőt szisztematikusan igyekeztek lejáratni a honi sajtóban.¹³ A második filmváltozatban emlegetett Bozsik József Honvéd-játékosként szintén részt vett a dél-amerikai túrán, de annak végeztével hazatért. Hidegkutinak is lett volna alkalma külföldön maradni, mivel 1956 novemberében és decemberében klubcsapatával, az MTK-val Nyugat-Európában volt, de ő is a hazatérés mellett döntött. Ők ketten az 1957-ben újjáalakuló válogatottnak is pillérei maradtak, fontos szerepet játszottak abban, hogy a csapat kijutott az 1958-as svédországi világbajnokságra.¹⁴ Ők a Kádár-rendszer megszilárdulásának hónapjaiban tehát nemcsak a Rákosi-éra emlékét szükségképpen és túlzottan megelevenítő Aranycsapat siker-sztoriját idézhették

12 Vö. MAJTÉNYI György, *Czibor, Bozsik, Puskás. Futball és társadalmi legitimáció az ötvenes években*, Sic Itur ad astra 2011 (62.), 229.

13 Puskásra már a dél-amerikai túra idején összeült nyitott a hazai sajtó, a Népszabadság január végén „Puskás-cég”-ről ír, megkopott futballtudásról, a hírnevét leromboló, a játékosársaira akaratát rákényszerítő, hálátlan csatár-ról, akiből már „elegünk van”. Bár ekkor még az egész csapat kap a bírálattól, név szerint a kapitány mellett csak Czibor szerepel (csupa kisbetűvel), akik „futballkiskirályokként” éltek, „törvényekbe ütköző cselekményeket követtek el”. *Sportteljesítmény – dicsőség nélkül*, Népszabadság 1956. január 27., 24.

14 Az 1958-as világbajnokságon részt vett magyar keretben rajtuk kívül az 1953-as londoni kezdőcsapatból, az Aranycsapat „klasszikus” felállításából már csak Grosics szerepelt.

föl a filmnézőkben, melytől az új rendszer szabadulni igyekezett, de az újjáépítés alatt lévő magyar válogatott arcai voltak-lettek éppen akkor: 1957 júniusában és szeptemberében mindketten három vb-selejtezőn játszottak, Bulgária ellen Budapesten Bozsik lőtt gólt, míg Szófiában a két magyar találatot Hidegkuti szerezte.

Ahogy az a főntebb idézett két filmbéli rádiókommentárból kiderül, a két változat másképpen használta a valós és a kitalált elemek összjátékát. A bevezetőként elhangzó sorszámnév („39. magyar-svájci mérkőzés”) a ténylegesség hatását kelti, annál is inkább, mert a magyar válogatott 1952 és 1955 között három alkalommal valóban játszott Svájc ellen, s ezek közül az utolsót éppen úgy Lausanne-ban rendezték meg, ahogy a filmbelit (bár ez a két ország csapatai között „csak” a 27. összecsapás volt és nem 5:2-es, hanem 5:4-es magyar győzelemmel zárult). Az eredeti film elteveszthetetlen, de mégis csak módosított neveket használ (Puska és Kocsi), míg a második Hidegkutat és Bozsikot a saját nevükön említi, a többieket (Fenyvesit, Gulyást és Budait az eredetihez hasonlóan) elváltoztatva. Ez a különbség abban nem feltétlenül nyer magyarázatot, hogy a Puskás és a Kocsis szavak könnyebben voltak köznevesíthetőek, s ebbéli csonkolt változatukban egyébként valóban jobban illettek a film groteszk-szatirikus hangoltságához, az viszont kétségtelen, hogy az a jelentéstani játék, mely a magát magyar csodacsatárnak kiadó Jóska (vagyis az őt alakító Pongrácz Imre) magas, vékony alkata és a puska (mely a „Száguldó Őrnagy” hivatalos katona státuszát is fölidézheti) mint tárgy alakjával metaforikusan létesül, az 1957-es verzióban nem működik.

Visszatérve a filmbeli svájci gép fedélzetére: név, test, személy és médiaszöveg viszonya az eddigiekben elemzett 25 másodpernyi részlet után azáltal válik összetettebbé, hogy – a korban valódi médiaspport-történeti eseményt jelentve – a rádiókommentátor szavait „hitelesítendő”, film a filmben technikával archív mozgókép fölvételek peregnek a szemünk előtt. A *Csodacsatár* eredeti változata az 1954-es világbajnokság június 20-án Bázelen rendezett Magyarország–NSZK csoportmérkőzés (végeredmény: 8:3) mozgóképeit használja. Noha a részletválasztásnak lehettek

egyszerű hozzáférési okai, vagyis hogy az alkotók milyen mérkőzésekről bírtak egyáltalán felvétellel, a stadion német nyelvű reklámfeliratai valamelyest illettek a fikció szerinti Svájc–Magyarország meccs helyszínéhez (még ha Lausanne sokkal inkább francia nyelvű, mint a valódi helyszín, a németes Bazel). A mérkőzés fölvételéből készített montázon láthatjuk Grosics kirúgását, Bozsik előreívelését, Kocsis esernyőcselét és ollózását, majd azt, ahogy egy Hidegkutitól kapott „leadást” követően Puskás az ötösről jobbal a hálóba lő (ez a 17. percben született gól volt a Magyarország–NSZK mérkőzés második magyar találat). Mindehhez az alábbi kommentárt halljuk a filmbéli, a fikció szerint svájci rádióközvetítésből:

Most kapukirúgás következik. Száll a labda, vajon ki szerzi meg? Jól van, mi fejelünk! Nem, már a magyar szélsőnél van a labda, rögtön előrevágja Kocsinak, ennek a nagy tudású játékosnak, aki úgy bánik a labdával, mint egy zsonglőr. Ollózva továbbítja Puskának, veszedelmes pillanatok ezek, ha a labda Puskánál van. Vajon mi lesz ebből? Átadja a labdát, ez mindig veszélyt jelent. A közönség izgatott. Gyerekek, vigyázzatok! Puska visszakarta a labdát, már a tizenhatosnál jár, átjátssza a védelmet, kapura tör, lövés, gól! A magyar csapat játékosai odarohannak Puskához, és kitörő örömmel ölelgetik. (*A Csodacsatár 1. 0:13:40–0:14:15*)

A beillesztett mozgóképen tehát szerepel Bozsik és Hidegkuti is, őket azonban nem nevesíti a kommentátor, csak Puská(s)t és Kocsi(s)t.

Nézzük, hogyan jár el az 1957-es változat! A bejátszáson szintén montázst látunk, csak hogy itt az Aranycsapat leghíresebb győzelméről, az 1953-as londoni 6:3-ról. Előbb a mérkőzés kezdő pillanatait láthatjuk: a középkezdés után Bozsik előreíveli Budainak, aki csinál egy kényszerítőt Kocsissal; a következő képeken már az első magyar gól előtti Bozsik–Zakariás–Bozsik–Hidegkuti összjátékot, melynek végén Hidegkuti 15 méterről nem lő kapura (!), hanem egy a filmben alig érzékelhető vágás révén előreugrunk az időben és a les miatt tévesen meg nem adott későbbi gólját látjuk. Annak, hogy nem a meccs első percében szerzett találatot

használták a filmkészítők, sejtetően technikai oka lehetett, noha ebben a tekintetben biztos magyarázattal nem szolgálhatunk, ugyanis a Macskássy János és Szabó Árpád által angol és francia filmhíradórészletek fölhasználásával készült, *Az évszázad mérkőzése: Riportfilm a Magyarország – Anglia válogatott labdarúgó-mérkőzésről* című 1953-as útifilmben látható Hidegkuti gólja, ez tehát elvileg rendelkezésére állhatott volna Keleti Márton stábjának. A Wembley-ben szerzett lesgólt megörökítő képeket viszont azért nem használhatták hosszabban, mert azt egy többszörös Puskás–Hidegkuti passzkombináció előzte meg. A két filmváltozatban látható mérkőzésfelvételek szereplői tehát részben megegyeznek, a kommentár viszont teljesen más:

Most Bozsikhoz kerül a labda, aki szépen előrevágja Budához. Buda milyen gyönyörűen megy a labdára, aztán egy cselet csinál, továbbítja, visszakapja, majd Bozsiknak adja tovább a labdát, aki hogy megy előre a labdával, továbbítja Hidegkutinak, Hidegkuti, igen, elhúzza a védelmünk mellett, úgy van, látom, egy cselet csinál, és lő, gól! (*A Csodacsatár* 2. 0:13:46–0:14:06)

A bonyodalom létrejötte érdekében a válogatottnak szállást adó lausanne-i szállodába siet a két, önmagát apró szélhámosságokkal fönttartó magyar emigráns (Jóska és Brúnó) és Futbolia frissen kinevezett futballkorifeusai, Duca tengernagy és Venturo kapitány. Előbbiek rossz minőségű tollakat akarnak eladni a „fiúknak” – ebbéli szándékukkal idézvén meg egyfelől azoknak a külhonba „szakadt” kereskedőknek az alakját, akikkel az Aranycsapat tagjai az 1950-es évek első felében szoros üzleti kapcsolatot ápoltak külföldi útjaik során, másfelől a csapat sajátos ökonómiáját, a magyar hatóságok által elnézett csempésztés-feketézést. Utóbbiak noha a filmben kifejezetten politikai motivációkkal bírnak és Futbolia válogatottját kívánják megerősíteni a magyar csatárral, feladatuk az Aranycsapat tagjait a honi viszonyokat tekintve valóban mesés ajánlatokkal csábító nyugat-európai klubok megkereséseire is emlékeztethet. *A Csodacsatár* eredeti változatában a szálloda halljában Jóska Puská(s)nak, Brúnó Kocsi(s)nak kínálja

portékáját, s a két sztár a nyilvános imázsukhoz illő vagánysággal és magabiztossággal replikázik a „kereskedőknek”

Jóska: Hat frank, saját ár. Önökön nem akarunk keresni.

Puska: Nagyon vacak.

Jóska: Ajándék gyerekeknek, úgysis elrontják.

Brúnó: Hat frank darabja. Aranyszalaggal, tokkal együtt. Holnapra hozok egy tucatot hatvanért, kora reggel.

Kocsi: Hát annyira nem sürgős. (0:16:44–0:17:01).

Az 1957-es verzióban ekkor látjuk az első újraforgatott jelenetet: Brúnó itt ugyanazzal a szöveggel környékezi meg Hidegkútit, aki elismétli Kocsi mondatát. Az, hogy ez a szcéna az eredetinel kevésbé hatásosra sikerült, nem csupán az Öreg visszafogottabb alakításán múlt, de azon is, hogy míg az eredeti filmben a két csillag mögött a szállodában a magyar csapat poharazgató-beszélgető tagjait látjuk (a beállítás miatt nem mindenki fölismerhető, de például Brúnó és Kocsi párbeszédét nyilván nem véletlenül fényképezték úgy, hogy a közöttük megnyíló térben jól kivehető legyen Bozsik alakja), addig az újravett esetében nincsenek státszták, nincs a háttérben élet, csak Feleki Kamill és Hidegkuti Nándor – ami egyúttal persze a készítőknél azt a szándékát is elárulja, hogy utóbbin kívül más labdarúgót nem akartak bevonni a kitörlés és átrajzolás folyamatába.

És ezen a ponton már aligha takaríthatjuk meg annak szóba hozását, hogy miképpen is emlékezett vissza a legendás kilences saját szerepvállalására. Ismert, hogy a vitézi címmel rendelkező apától és gyárigazgató anyától született, eredetileg Hidegkuthynak írt játékos imázsát az Aranycsapatba való bekerülés érdekében, Sebes Gusztáv szövetségi kapitány javaslatára átrajzolták. Az óbudai polgárfiúból gyárban dolgozó élmunkásnő sarja lett, a családtörténet proletár változatát bemutatták a filmhíradóban, s még a Rákosi-rendszer kimúlta után évekkel is forgalomban maradt, amennyiben Hidegkuti 1962-es önéletrajzi könyve is egy olyan családi életképpel nyit (hajnalban a téglagyárba siető szülők,

szerény kis kertés ház), mely ezt az eredettörténetet erősíti meg.¹⁵ Ugyanez a könyv nem tesz említést *A Csodacsatár*ról, melyről egy visszaemlékezés szerint Hidegkuti később azt állította: „öt azzal vették rá a forgatásra, hogy a Puskás Öcsivel akarták megcsinálni, de ő sajnos kinn maradt. Nagyon meglepődött, amikor megtudta, hogy Puskással ezeket a jeleneteket már fölvtették.”¹⁶ Nyilván nem feladata a filmelemzőnek azt mérlegelni, hogy mennyiben tekinthető életszerűnek ez a magyarázat, annyi azonban bizonyos: ahogy arra már fentebb utaltam, Hidegkutival olyan jeleneteket forgattak újra, amelynek elkészítésénél eredetileg Puskás mellett több csapattárs is jelen volt, így nehezen hihető, hogy Hidegkuti nem értesült (volna, ha érdeklődött volna) itthon maradt játékos-társaitól az 1956-os nyári forgatás részleteiről

Arra, hogy pontosan kik is voltak ők, a szállodai jelenetsor folytatásában derül fény. A *Gazette de Lausanne* riportere lép oda Puskához, előbb a győzelemről kérdezi, majd csoportképet készít, melyhez az eddig a háttérben maradó futballisták is összeállnak. A kamera nem időz hosszan rajtuk, így még kikockázva sem ismerhető föl mindegyikük (többben takarásban vannak), a filmbeli történetben viszont épp ez a kép lesz a bonyodalmak eredője, így amikor másnap reggel Duca és Venturo igyekeznek azonosítani az általuk csak hírből ismert Puskát, a kamera ráközelít a fotográfiára, mely alatt a következő névsor olvasható: Fenyő, Gula, Szibor, Buda, Puska, Kocsi, Bozsi, Lórád, Dalnok, Buza, Tilly, Kótál, Mátra. (*A Csodacsatár* 1. 0:18:04) Az alig elváltakoztatott nevek Fenyvesi Mátét, Gulyás Gézát, Czibor Zoltánt, Budai II Lászlót, Puskás Ferencet, Kocsis Sándort, Bozsik Józsefet, Lóránt Gyulát,

15 Vö. HIDEGKUTI Nándor, *Óbudától Firenzéig*, Sport, Bp., 1962, 7–11. Annak tehát, hogy Jóska csodacsatár imázsát futboliába való megérkezését követően többek között egy teljességgel fiktív életrajzi tévéfilm (!) segítségével kívánják megerősíteni, nem hiányzott a valódi előképe. Vö. *A Csodacsatár* 1. 0:36:35–0:37:41.

16 MÉRAY Tibor, „Egy történelmi tényről van szó.” (Riporter: F. HAVAS Gábor, KÖSZEG Ferenc), *Beszélő* 1993/16., 18.

Dalnoki Jenőt, Buzánszky Jenőt, Tichy Lajost, Kotász Antalt és Mátrai Sándort jelölik.

Az 1956-os változatban Puska interjúja, melynek nyelvi fordulatai később újra és újra visszaköszönnek a filmben, úgy van fényképezve, hogy a négy szereplő egy vonalban áll egymás mellett: a futballista jobbján az újságíró, balján a két magyar szélhámos. Mivel a Jóskát alakító Pongrácz Imre 1956-ban elhagyta az országot (s csak az 1960-as években tért vissza időlegesen), az újraforgatott verzióknak ebben a kulcsjelenében őt is helyettesíteni kellett: a karakternek dramaturgiaiilag föltétlenül szükséges volt ott lennie, mert fültanúja kellett legyen az interjúnak, miközben a színész már nem lehetett jelen. Ezt a készítők egyfelől úgy oldották meg, hogy a négy szereplőt körben helyezték el, s a beállításnak köszönhetően „Jóska” a kép bal oldalán, a kamerának hátat fordítva (nem) látszik, másfelől a futballista szavait kommentáló megjegyzését itt már Brúnó mondja a hitelesség kedvéért neki címezve („Hallod, Jóska? Jó edzés, fél győzelem.” *A Csodacsatár* 2. 0:16:59–0:17:01), vagyis a képsáv hiányosságát a hangsáv ellensúlyozza. Hidegkuti tehát mind Puskás, mind Kocsis szerepét átvette, ugyanakkor mivel az interjú utáni csapatkép elkészítésének mozgóképfölvételét csak annyiban módosították, hogy rövidebbre vágták, de nem forgatták újra, s mint tudjuk, ő eredetileg nem játszott a filmben, az 1957-ben bemutatott változatnak ebben a részletében ő nem jelenhetett meg. A szóban forgó, alig két másodperces részlet persze aligha szűrhető szemet a moziban ülőknek, ugyanakkor legalábbis materiális értelemben kétségtelen, hogy a második változathoz sem sikerült teljes mértékben eltüntetni a „disszidens” futballistákat: a szállodai társalgóban összeálló férfiakat megörökítő képeket kikockázva látszik, hogy Jóskát két oldalról Czibor Zoltán és Puskás Ferenc kíséri, a függöny mögül pedig Kocsis Sándor lép elő. (*A Csodacsatár* 2. 0:17:04–0:17:05)

Mindezzel természetesen még nem fejeződött be a retusálás munkája, hiszen Duca és Venturo a csodacsatárt a napilapban közölt fotó alapján tévesen azonosító jelenetét is meg kellett változtatni (a filmbeli sztori eredetpontjában Puska és Jóska ösz-

szetévesztése áll, a világhírű csatár helyett a kétfalás „civil” szerződött Futbolia válogatottja). Az eredeti filmben a képet „olvasva”, vagyis a képaláírás névsorát a fotón látható férfialakokkal összevetve a tengernagy (s afféle nyomatékösítő visszhangként a segédje) a következő neveket említi: „Fenyő, Gula, Szibor, Buda, Puska” (*A Csodacsatár 1.0:18:07–0:18:19*). Arra sem az eredeti, sem az újraforgatott változat esetében nem figyeltek a készítők, hogy a fikció szerint a Gazette de Lausanne-ban közölt fénykép körül ne magyar nyelvű cikkek legyenek kibetűzhetőek, arra viszont az utóbbi esetében igen, hogy a fotográfiáról eltüntessék a három felejtésre ítélt labdarúgót. Ennek érdekében, noha alapanyagként az eredeti fényképet használták, a képolvasást újraforgatták: a fotográfia bal széléről Kocsi(s) alakját egyszerűen levágták, Szibor (Czibor) arcának helyére egy másik, általam nem azonosítható férfi (őt a filmben Taviként említik), míg Puskáséra Hidegkuti portréfotóját illesztették, mindeközben arra is gondosan ügyeltek, hogy a kép alatti névsorból csupán Fenyő, Gula, Bozsi és Lórád legyen a nézők számára olvasható.¹⁷

A „célszemély” azonosítását követően időbeli előreugrással a következő jelenet mindkét filmváltozatban már újra a Hotel Continentalban játszódik. Látjuk az elegánsan öltözött magyar válogatott játékosokat a szálloda folyosóján sétálni: a vonuló labdarúgókat Czibor és Puskás vezeti, bár az ő felismerésükhöz itt újra a felvétel mesterséges megállítására van szükség, őket követi a mozinézők által is azonosíthatóan fényképezve többek között Buzánszky, Lóránt, Bozsik és Budai, Kocsis viszont ezeken a képeken nem bukkan föl – a játékosokat mutató 12 másodpercnyi képsor változtatás nélkül került át az 1957-es változatba. Az ezt követő jelenetet viszont már teljes egészében újraforgatták. Az eredetiben egy míves kandalló előtti asztalnál ül Puska, jobbján Brúnó, balján Jóska, s közöttük az alábbi beszélgetés zajlik:

17 Az a következetlenség viszont már elkerülte a figyelmüket, hogy míg a rádióközvetítésben Bozsikot emlegeti a kommentátor, az újság őt Bozsiként nevezi meg.

Jóska: Kocsi úr?

Brúnó: Egy tucatot ígértem neki mára.

Puska: Egy tucatot?

Brúnó: Nagy a család. Azt mondják, Önök szeretnek ajándékokat hazavinni.

Puska: Istenkém, egy futballista dicsősége nem tart örökké. Egy-két év, talán egy-két meccs, addig kell élni vele, míg tart.

Jóska: Érdekes.

Brúnó: Szóval Kocsi úr nincs itt.

Puska: Gőzbe ment.

Jóska: És ott mit csinál?

Puska: Semmit. Ül és gyúrják.

Jóska: Szegény, miért?

Puska: Mérkőzés után jót tesz, felfrissít. Azonnal itt lesz.

Brúnó: Megvárom.

Puska: Megkérném, ha van egy kis ideje, ezt a pár lapot dobja be nekem, üdvözlöt haza.

Brúnó: Haza? Boldogan. (*A Csodacsatár 1. 0:19:00–0:19:39*)

A jelenetnek azért van kulcsszerepe a történetben, mert Jóska és Brúnó nagyjából összes ismerete a labdarúgás belső világáról, amelyre Futboliába történő utazásuk után támaszkodnak, ebből és a fõnt említett Puska-interjúból származik. Másfelõl az itt cin- kos eufemizmussal ajándékvásárlásnak titulált csempészes mellett Puska által fölhozott érvek illeszkedtek a filmnek az Aranycsa- patot rehabilitáló, mítoszát építõ szólamához, amennyiben úgy hozta szóba a szigorú értelemben véve törvénybe ütközõ praxist, hogy igyekezett valamelyest méltányolható magyarázatot adni rá.

Az 1957-es változat hasonló, de nem azonos térben ülteti egy asztalhoz Hidegkút és Brúnót. Jóska „dublõrét” itt már nem igyekeztek becsempészni a jelenetbe, s a képkompozíciót is meg- változtatták: míg az eredeti fölvételen egyértelmûen Puska volt a középpontban, itt a labdarúgó és a színész úgy fordul egymás felé, hogy utóbbi arcjátékára és gesztusaira irányul a figyelem, a közöttük lévõ hierarchikus viszony alig érzékelhetõ, Puskás ma- gabiztossága helyére Hidegkúti tartózkodó modora és (a képes- lapokat kissé feszülten markolászó kezeibõl következtethetõen) lámpaláztól sem mentes alakítása került. A hármas beszélgetés helyett tehát dialógust hallunk:

Brúnó: Elhoztam a töltőtollakat, egy tucatot.

Hidegkuti: Egy tucatot?

Brúnó: Igen. Azt mondják, Önök szeretnek ajándékokat hazavinni.

Hidegkuti: Istenkém, egy futballista dicsősége nem tart örökké. Egy-két év, talán egy-két meccs, addig kell élni vele, míg tart.

Brúnó: Hm, na igen. A többiek nincsenek itt?

Hidegkuti: Gőzbe mentek.

Brúnó: Ott mit csinálnak?

Hidegkuti: Semmit. Ülnek és gyúrják őket.

Brúnó: Szegények, miért?

Hidegkuti: Felfrissülnek, jól tesz a meccs után. Mindjárt jönnek.

Brúnó: Megvárom.

Hidegkuti: Megkérném, ha van ideje, legyen oly szíves, dobja be ezt a pár lapot, üdvözetek haza.

Brúnó: Haza, boldogan. (*A Csodacsatár* 2. 0:18:24–0:19:00)

1957-ben az „ajándékvásárlás” tematizálása inkább csak a történet előremozdítása, vagyis a külföldön élő magyar szélhámosok és a válogatott játékosok találkozásának motiváltta téves szempontjából lehetett indokolt, emlékezetpolitikailag kevésbé, amennyiben a film éppen átformálni-kitörölni igyekezett annak az Aranycsapatnak az emlékezetét, amelyhez a csempészség mint közszájon forgó, sőt Puskásék kint maradása után a sajtóban is vádként emlegetett gyakorlata hozzátársult. Mindenesetre *A Csodacsatár* második változatának ez az újraforgatott jelenete illeszkedett ahhoz a koncepcióhoz, mely Hidegkuti szerepeltetésével egyszerre igyekezett kitörölni a film fiktív játékteréből Puskás és Kocsis alakját és hírnevét.

Noha az újraforgatás emlékezetpolitikai szándéka nem elteveszthető, arról nagyon kevés tudható, vajon milyen hatása is lehetett ebben a tekintetben a filmnek az 1957-es bemutató idején. Ez már csak abból is adódik, hogy az Aranycsapat-legendárium számos nehezen azonosítható eredettörténettel bíró elemet tartalmaz. Jóformán magától értődő lenne például *A Csodacsatár* mindkét változatában Venturo kapitánytól elhangzó „Kis ember, kis pénz, nagy ember, nagy pénz” mondatot a közlemékezetben Puskáshoz kötött frázis („Kis pénz, kis foci, nagy pénz, nagy foci.”)

módosított idézeteként érteni, csakhogy nem kizárható, hogy ez az interpretátori döntés az időtévesztés gyanújába lenne keverhető. Kétségtelen, hogy az Aranycsapat Kádár-kori emlékezetének nyilvános alakítása szempontjából nagy jelentőségű 1972-es Hofi Géza-műsor az 1952-es Svájc–Magyarország mérkőzés eseménytörténetébe ágyazva, pontosabban azt átírva meséli el annak megszületését,¹⁸ ugyanakkor tekintettel a kor nyilvánosságának szerkezetére az 1956-os forgatáskor ennek az anekdotának a létezése és széles körű ismertsége nem igazolható. Mai távlatból annyi mondható: az, hogy a második filmváltozatban is benne hagyták Ventura kapitány mondatát, szükségképpen előhívja annak a Puskásnak az emlékezetét, akit épp elfelejteni/elfeledtetni igyekezett ez a verzió; miközben éppen ez a gesztus árulkodhat arról, hogy 1957-ben az alkotók ezt még nem feltétlenül gondolták így. Az eredeti filmváltozatban a szóban forgó mondatnak megvolt a maga komikus szemantikai-konnotatív hatása, amennyiben egyszerre utalt a Puska és Jóska közötti magasságbeli (szó szerinti jelentés) és a futballtudásbeli (metaforikus jelentés) különbségre, s így mintegy a kettő közötti fordított arányosságra, Hidegkutilav viszont inkább csak a metaforikus jelentés léphetett működésbe.

A *Csodacsatár* nem csupán az újraforgatott jelenetek miatt tekinthető a kulturálisemlékezet-formálás tanulságos példájának. Az eredeti alkotás számos olyan jelenete került át a második változatba, amely az akkori közel- és félmúlt eseményeire, alakjaira, beszédmódjaira való utalásokból építkezett. A film történetének középpontjában labdarúgás és politika összefonódása áll. A nyitó szekvenciát nézve egyszerre kapjuk a Futbolia–Rugania mérkőzés döntő jeleneteinek mozgóképi „közvetítését” (a jóformán fölismerhetetlenségig futurisztikusra átalakított Népstadionból)¹⁹ és halljuk a Sinkovits Imre által játszott kommentátor szavait. Az

18 Vö. FODOR Péter – SZIRÁK Péter, *A „nagy foci” emlékezete – Az Aranycsapat = Kultipontok. Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*, szerk. DUNAI Tamás – OLÁH Szabolcs – SEBESTYÉN Attila, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012, 118–120.

19 Ezért a megfigyelésért Szegedi Péternek tartozom köszönettel.

elnöki páholyban helyet foglaló politikusok bemutatását ő így vezeti be: „Hazánk nagyjai [...] buzdítják a végső erőbevetésre szívósan küzdő csapatunkat.” (A *Csodacsatár* 1. 0:02:48–0:02:52) Noha az elképzelt ország vezetőinek latinosan hangzó nevei s cilinderes-monoklis nagypolgári öltözékei látszólag távoli világba vezetik a nézőt, a „futból sport népszerű barátja és pártfogója, dicső tengeri flottánk parancsnoka” jelzősorról fölkonferált Alfredo Duca tengernagy karaktere rögtön megteremti a szatirikus-allegorikus értelmezés lehetőségét, amennyiben az 1948 és 1953 között honvédelmi miniszteri pozíciót betöltő, s a Magyar Néphadsereghez tartozó Budapesti Honvéd S. E. létrehozásában-vezetésében fontos szerepet játszó Farkas Mihályra (is) utal. Az, hogy a film Duca fölemelkedésének és bukásának történetét jeleníti meg, szintén párhuzamba állítható a Rákosi-rendszer irányítóinak legszűkebb körébe tartozó Farkas pályájának alakulásával. Az 1956 nyarára eső forgatás idején ő már bukott ember, kizárják a pártból, a katonaságnál lefokozzák, októberben le is tartóztatják; mire 1957-ben *A Csodacsatár* retusált változata moziba kerül, ő már éppen úgy börtönben van, ahogy a történet végén Duca – részben innen érthető, hogy a filmben miért láthatott fantáziát a hatalma megszilárdításán dolgozó, a sztálinizmus magyarországi változatának örökségétől valamelyest szabadulni igyekvő kora Kádár-rendszer. Azt, hogy némileg már 1956 nyarán is más idők jártak, mint 1951-ben, a Keleti Márton két sportfilmje közötti, reflektált viszony is jelezheti. Ne feledjük ugyanis, hogy már a *Civil a pályán* is fölléptetett egy Farkas Mihályra, vagy legalábbis a Magyar Néphadseregnek a sportirányításban játszott szerepére utaló figurát: Dunai Feri az egyetlen olyan szereplője a *Civil a pályán*-nak, akinek az egyéni távlaton túlmutató, átfogó ismeretei vannak a társadalom üdvös működésmódjáról. Arra, hogy amit 1951-ben még támogatólag hirdetett Keleti, azt fél évtized múltán már parodizálta, további példákat is találhatni. Míg *A Csodacsatár*ban az álfutballistát és kisebb részt az őt megszerző tengernagyot köszöntő, a személyi kultusz „műalkotásainak” ódai hangütését és színvonalát idéző versek, dalok (pl. „Szíveinkben

dagad vad ár / Felvidult az egész határ / A nagy Duca fején babér / Mienk lett a csodacsatér” [sic!]), valamint portrék, munkáskörművek és iskolai fogalmazások komikus hatással bírnak, addig a *Civil a pályán*-ban a vasgyár közösségi termék falán a maguk szükség szerű voltukban függnek a Lenin-, Sztálin- és Rákosi-képek. Keleti 1951-es filmjében a Soós Imre által játszott Rácz Pista, aki egyszerre élmunkás esztergályos és a sematizmus nyújtotta ideológia-esztétikai keretek között lezajló fejlődéstörténete végén már sikeres tömegsport-funkcionárius, mintakaraktere annak a társadalmi mobilitásnak, mely a szakértelemnél sokkal többre becsülte a munkateljesítményt és a rendszerhűséget. Az 1940-es évek végén a magyarországi kommunisták ezt az érvelésmódot használva szállták meg és alakították át szovjet mintára a sportegyesületeket. A *Csodacsatár*-ban ez az argumentáció már gúny tárgya lesz. Futbolia kormányértekezletén Duca tengernagy így jelenti be a később épp az avatatlanság és a hozzá nem értés miatt katasztrófába torkolló új futballpolitikai programot:

Duca: Uraim! Először is: Rodrigo edzőt kihajítjuk. Állami edzőnek kinevezük a segédtisztemet, Ventura kapitányt.

Venturo: Tengernagy úr! Én nem vagyok szakember.

Duca: Most a megbízhatóság a döntő.

Venturo: Akkor vállalom. (*A Csodacsatár* 1. 0:08:30–0:08:48)

A sportsikerre Ducának leginkább persze azért lenne szüksége, hogy az általa előkészített puccsnak társadalmi támogatást szerezzen. Karakterébe nem csupán a már említett kommunista honvédelmi miniszter, de Horthy Miklós katonai-politikai pályájának emlékezetét is beleírták az alkotók. A Napóleon-pózt szívesen magára öltő²⁰ Duca tengernagy pályája csúcsán ellen-

20 Vö. *A Csodacsatár* 1. 0:32:16– 0:32:18. A történelmi párhuzamra, annak saját sorsukra nézve fenyegető üzenetét persze nem érzékelve, Brúnó is utal: „Ha Napóleon megállt volna Oroszország előtt, sohasem lett volna Waterloo.” *A Csodacsatár* 1. 0:38:40–0:38:44. Brúnóval hasonló „diszkurzív baleset” történik, amikor Jóska Cornerlandnak rúgott második gólja után örömeiben Grósz Alfréd és Balla Ignác *A pécskai cigánysoron* című temetési nótáját kezdi el énekelni.

tengernagyi előléptetésben részesül (ami persze maga a katonai nonszensz, amennyiben ez alacsonyabb rendfokozatot jelent az előbbinél), aki a hadsereg vezetőjeként igyekszik megszerezni a politikai hatalmat, ráadásul tetovált alkarja (bár részletgazdag sárkány helyett csupán egy kezdetleges vasmacskát visel) is utalhat a tengerészből lett kormányzóra.²¹ A Horthy-korszakot idézi föl a svájci vendéglőben Brúnó által énekelt dalrészlet („Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország, / Gyönyörűbb, mint a nagyvilág”) és a Jóska révén a futboliai mulatóban megidézett, 1935-ös Jávor László–Seress Rezső-sláger, a *Szomorú vasárnap* – a két háború közötti Magyarország kulturális emlékezete a filmben tehát Ducához és a két távolba szakadt, javíthatatlan csirkefogóhoz kötődik.

A *Csodacsatárt* népszerűsítő „kampány” részeként Méray Tibor így fogalmazott 1956 tavaszán: „Szatírát [kellett írnom], igen, – de kin, kiken csattanjon az ostor. A szélhámoson, aki próbálkozik valamivel, aztán lelepleződik. Ez volna a könnyebb megoldás. Valójában ő az »igazi ellenfél«, a legnevetségesebb? Sokkal mulatságosabbak azok, akik bedőlnek neki, akiket az antikommunista buzgalom és a futballőrület olyan vakká és süketté tesz, hogy szinte maguk követelik meg, szinte »kitermelik« az ilyen szélhámosokat.” Kétségtelen, hogy az 1950-es évek Magyarországáról nézve Futbolia felhőkarcolóival, elegáns szállodájával, nagyvilági mulatójával, fedett lelátókkal ellátott stadionjával és a sportmarketingnek a kommunizmusban ekkor még teljesen ismeretlen praxisával fölöttébb távolinak tűnt.²² Az, ahogy filmben

21 A Horthy-korszak sporthoz való viszonyának origója az 1921. LIII. törvény volt, ugyanakkor a versenysport terén sokkal kevésbé volt a hatalom aktív tényező, mint az 1950-es években. A kormányzó magáról azt állította, hogy az egyik első magyar ember volt, aki kipróbálta a labdarúgást, és fel is bukkan olykor a klubcsapatok nemzetközi találkozóin és a válogatott budapesti mérkőzésein – úgy tudni, ezeket leginkább a diplomáciai kapcsolatépítés lehetőségeinek és protokolláris eseményeknek tekintette. Vö. CSILLAG Péter, *Horthy Miklós meccsei. Magyarország kormányzója és a labdarúgás*, Rubicon 2018/6., 26–31.

22 Érdeemes hangsúlyozni, hogy Méray Tibor 1963-ban írott visszaemlékezésével ellentétben, egyáltalán nincs nyoma a filmben annak, hogy Futbolia népe

a szurkolóknak a játékosok iránti rajongása pillanatok alatt fordul át ellenséges indulattá, mely akár erőszakhoz is vezethet, némileg ismerősebb lehetett idehaza az 1954-es világbajnoki döntő utáni budapesti zavargások fényében – noha erről, tekintettel arra, hogy ezeknek az eseményeknek a magyar sajtónyilvánosságban nem maradt nyoma, túl sokan nem tudhattak. Futbolia csapatának Rugania elleni vereségét követően a földühödött drukkerok a politikusok páholyát is megdobálják ülőpárnáikkal, az eseményeket Duca így kommentálja: „Ez lázadás, ez káosz, ez forradalom!” (*A Csodacsatár 1.* 0:07:16 – 0:07:19) Aligha kell különösebben hangsúlyozni, e szavak mennyire másképp hangozhattak az 1957-es vetítések idején, mint amikor 1956 nyarán rögzítették őket. Arra, hogy miért is maradhattak benne a második változatban, a film zárata enged következtetni. A Cornerland elleni csúfos vereséggel együtt Duca puccskísérlete kudarcot vall, a földühödött szurkolók a pályára tódulnak, a két vezérdrukker hazafelé tartván igyekszik elégtételt venni Jóskán és Brúnón, azonban a börtönből épp szabaduló rádióriporter arra hivatkozva, hogy a főkolompos Duca már úgyszólván lakat alatt van, lebeszéli őket erről. A lázadás, a káosz, a forradalom helyére a film utolsó képkockáin a válogatotat soron következő mérkőzésén egy héttel később már újra lelkesen buzdító tömeg kerül – ha tetszik: a konszolidáció elkezdődött.

nélkülözne. Vö. „A film Futbóliában, egy képzelt országban játszódtott, ahol a nép rosszul és elnyomottan élt, s vezetői – hogy a bajokat kevésbé lássa – futball-sikerekkel igyekeztek elkápráztatni. Az volt a jelszavuk: a tömegnek kenyér és cirkusz kell, s minél kevesebb a kenyér, annál több cirkuszra van szükség.” Méray, *Visszavágó*, 231.

VI. Fából ötkarika. Varasdy Dezső: *Nehéz kesztyűk*



A *Csodacsatár* 1957. szeptemberi bemutatójának meglehetősen csöndes beharangozásával összevetve különösen hangosnak tűnik az a csinnadratta, amely a korábban mindössze néhány dokumentumfilmet jegyző Varasdy Dezső első játékfilmjét már a forgatás megkezdésétől fogva kísérte egészen az ugyanennek az évnek az államszocialista szórakoztatóipar által is kitüntetetten kezelt decemberi ünnepi időszakára kitűzött premierig. Keleti Márton szatírájának alkotásfolyamata persze volt annyira terhelt a vele egyidejű politikatörténeti eseményekkel (1956 nyarán lett kész a szereplők között Puskás Ferencsel és Kocsis Sándorral), hogy a végül moziba kerülő változat (Öcsi és Kocka jelenetei kivágva és újraforgatva az Öreggel, vagyis Hidegkuti Nándorral) geneziséét inkább akarják elfedni, mintsem reflektorfénybe állítani. Míg Keleti filmjét (legalábbis annak első változatát) tulajdonképpen megörökölte az épp berendezkedő Kádár-rendszer, addig a *Nehéz kesztyűk* már olyannyira az új éra „gyermeke” volt, hogy nem is a Hunnia Filmstúdióban, hanem az ekkor induló Budapest Filmstúdióban készült. A Film – Színház – Muzsika 1957. június 14-én adta hírül, hogy „július első napjaiban megkezdik a *Nehéz kesztyűk* forgatását. A főszerepet – saját magát – háromszoros ökölvívóbajnokunk [sic!], Papp László alakítja.”¹ A munkálatok

1 K. J., *Hogy több magyar film legyen a Budapest Filmstúdió terveiből*, Film –

haladásáról szóló képes tudósítások júliusban és augusztusban föl is bukkantak a sajtóban, s ekkor már a részletesebb szereposztás is kiderült: „Rajz János játssza Adler Zsigát, Papp László edzőjét, [...] Papp László édesanyját Orsolya Erzsi, feleségét Kun Magda játssza. A filmen végigvonul Papp László karrierje. A finálé: Papp László harmadszor is megnyeri az olimpiai bajnokságot és a harmadik olimpiai aranyéremért a felesége fiúgyermekkel ajándékozza meg.”² Fölöttébb tanulságos, hogy mindkét idézett kedvcsináló cikkben egymásba csúszik szerep és szereplő identitása, s noha ezt írhatnánk annak számlájára, hogy az újdonságok ekkor még nem ismerhették a kész alkotást, kétségtelen, hogy a film sztorija és a főszereplőt alakító ökölvívó pályájának alakulása zavarba ejtő párhuzamosságokat mutat – fején találta a szöveget az egykori kritikus, amidőn ekképp fogalmazta meg kifogását: „[m]űfajilag [n]em tudták eldönteni: életrajz-filmet csináljanak-e vagy vígjátékot”³.

Az ötvenes évek magyar filmgyártásában akadt rá példa, hogy sportolók saját magukat alakítva jelentek meg a vásznon, ahogy arra is, hogy kitalált karakter bőrébe bújva fiktív történet résztvevőivé váltak (ez akár egyazon filmben is megeshetett, pl. az 1951-es *Civil a pályán*-ban, melyben míg pl. Papp László, Keleti Ágnes vagy Gyarmati Olga saját nevét viseli, addig Szusza Ferenc a futballista-esztergályos Teleki Jóskát játssza), abban a tekintetben viszont Varasdy kétségtelenül új dramaturgiai megoldást választott, hogy Papp Lászlóval annak az Ács Lászlónak a szerepét játszatta el, aki nek a filmben megjelenített ökölvívó pályafutását a szerzők döntő-

Színház – Muzsika 1957/5., 12.

2. PAT, *Nehéz kesztyűk*, Érdekes Újság 1957/35. (augusztus 31.), 24. A Népakarat szeptember 25-én a sporthírek között közölte, hogy Papp László „befezte a filmben való szereplését és újra edzésbe állt”.
3. BÀN Róbert, *Nehéz kesztyűk. Új magyar filmvígjáték*, Népszabadság 1957. december 24., 4. Ehhez annyit hozzátehetünk, hogy a filmben éppúgy nincs jellem-, mint ahogy helyzetkomikum, sem egyéb forrása a humornak, így aztán különösebb érvet nehéz lenne hozni amellet, hogy vígjátékról van szó.

részt az őt alakító sportoló karrierjéből emelték át. Amit pedig maguk hozzátettek, az – az egyöntetűen negatív kritikai fogadtatás tanúsága szerint – még a nem épp derűs '57-es esztendő várakozásait is alulmúlta. Ahhoz képest, hogy az edző-sportújságíró Peterdi Pál novellájából egy a rendezőt is magában foglaló, négyfős csapat írta a forgatókönyvet (köztük olyan, már a II. világháború előtt játékfilmes rutint szerző alkotóval, mint Kolozsváry Andor), a végeredmény az Esti Hírlap ítése szerint „gyermetegen naiv”⁴ lett – ami már csak azért is lesújtó értékelés, mert ha van hely, ahol nem kifizetődő a naivitás, az a bokszing és környéke. A film intrójában a totál plánban mutatott ökölvívó mérkőzésre úszik rá a stáblista, amelyet böngészve egyfelől bizakodhat a néző, hogy a sportjelenetek színvonalasak lesznek (lévén a kor ismert magyar ökölvívói olvashatóak rajta – bennük aztán nem is kell csalatkozunk), másfelől biografikusság és kitaláltság tekintetében már szerep és „színész” nevének összetársításában megmutatkozik az a (termékennyé nem váló) eldöntetlenség, amelyre föntebb már utaltam. A főszerepet alakító olimpiai bajnok és karaktere keresztneve azonos, aminek nem meglepő módon az lesz a következménye, hogy a filmben őt leginkább Laciként emlegetik, edzőjének csak keresztneve van, mely megegyezik a Papp Lászlót 1946-tól trenírozó Adler Zsigmondéval (aki maga is felbukkan a stáblistán a sportjelenetek felelőseként), Bene László egy 1957-ben kifejezetten homofonikusan ható karakternév (Petrusovszky) mellett tűnik föl, ráadásul utána jön a listán a „lengyel edző” – az a néző, aki maga elé tudta idézni az 1949-ben nehézsúlyban Európa-bajnokságot nyert magyar boksizó testalkatát, annak szükségképpen juthatott eszébe erről a párosításról (Bene mint Petrusovszky) a Papp-pal 1956-ban két emlékezetes mérkőzést vívó Pietrzykowski (mind Bene, mind a lengyel kifejezetten magas és erős volt). S aztán ahogy elindul a film története, kiderül, hogy a kétszeres olimpiai bajnok Laci harminc esztendő (Papp 1926-ban született), aki arra készül, hogy nyolc hónap múlva megnyerje harmadik olimpiai aranyát. A film színre vitt

4 T. POLGÁR István, *Nehéz kesztyűk*, Esti Hírlap 1957. január 10., 2.

ideje ez a nyolc hónap, a történeteséma ennek megfelelően sokkal kevesebb elemből áll össze, mint azoknak a klasszikus hollywoodi bokszfilmeknek az esetében,⁵ amelyek egy-egy sportoló kvázi-teljes pályafutását kihagyásokkal, sűrítésekkel igyekeznek megjeleníteni (épp 1956-ban készült a *Somebody Up There Likes Me* Rocky Grazianóról Robert Wise rendezésében). A *Nehéz kesztyűk* főhősének fölemelkedését nem látjuk, csupán annyit, hogy első veresége után lelki válságba kerül, melyből szerető családjá és leleményes edzője ragadja ki, hogy aztán újra felüljön az amatőr bokszt váltósúlyú trónjára. A film írói voltaképpen azzal a dramaturgiai ötlettel dolgoztak, mely közismert sporttörténeti eseményeket kitalált kauzális-metonymikus láncolatba rendezi. Nézzünk erre néhány példát! A bonyodalom kiindulópontja, hogy Ács edzője (aki úgy dönt, nem is tart vele) rosszállása ellenére, felrúgva az olimpiai fölkészülés edzéstervét, hallgatva a Bakonyi nevű sportvezető javaslatára, elindul arra a külföldi túsúrára, melynek első állomása Varsó (s onnan az útiterv szerint irány Nyugat-Európa), ahol elszenvedi pályafutása első vereségét Tadeus Petrusovszkytól. Bakonyi a sematikus szocreál szabotázsfilmek kilúgozott intrikus karaktere (ennek megfelelően neki csak családneve van, ahogy a *Civil a pályán* törőlmetszett szabotőrének, Bogdánknak is), aki már nem a hanyatló nyugat ügynöke, nincsenek politikai ambíciói, ideológiai preferenciái, sem különösebb anyagi mozgatórugói – motivációiról annyi derül ki, hogy Áccsal szemben a fiatal Szabó Gusztit preferálja, őt akarja kivinni az olimpiára, s a külföldi túrát azért forszírozta, hogy világossá váljon, Ács már nem bírja a sorozatmérkőzéseket. Mondhatnánk, mint csöppben a tenger, úgy mutatkozik itt meg az egész film koncepciójának gyöngesége. Mert hát – haladjunk visszafelé – vajon hogy bizonyította az első (!) mérkőzésen elszenvedett kiütés Bakonyi meggyőződését? Mennyire tűnik hitelesnek, hogy az edző nyolc hónappal az olimpia előtt már nem tartja jó ötletnek a nemzetközi összecsapásokat, ha tudjuk, hogy Papp 1956 tavaszán többek között Helsinkiben,

5 Ehhez vö. Leger GRINDON, *Body and Soul. The Structure of Meaning in the Boxing Film Genre*, Cinema Journal 1996/4., 54–69.

Stockholmban és Berlinben is bokszolt? Milyen elemekből áll össze ez a dramaturgiai k.o.? Forrásként van egyfelől Papp karrierje során elszenvedett második veresége 1956. szeptember 9-én (vagyis a melbourne-i játékokon való szereplése előtt szűk három hónappal) Varsóban, ellenfél Zbigniew Pietrzykowski.⁶ Tudjuk azt is, hogy ezen a meghívásos tornán sportvezetői nyomásra (azzal vádolván a sportolót, hogy az csak nyugati szereplést vállal, s Lengyelországba azért nem akar menni, mert ott nem lehet értékes árucikkeket beszerezni), de edzői és orvosi tanács ellenére vett részt Papp, mivel még nem nyerte vissza erejét tüdőgyulladás után.⁷ A filmben Ács azt veti szemére edzőjének, hogy reumás, fáj a dereka, azért nem akarja vállalni a túrát. Most nem is az érdemel figyelmet, hogy egyébként Adler kint volt Varsóban, sokkal inkább az a megfordítás, mely a Zsiga nevű edzőt afféle otthon ülő, kényelmes öregembernek láttatja, miközben Adler Zsigát a magyar kommunista sportvezetés reakciónak tekintette, disszidálásától és (föltételezett) nyugati kapcsolataitól félték, ezért visszatérően igyekeztek megakadályozni, hogy külföldre utazzon – a legismertebb eset 1955-ben történt, amikor nem engedték ki Nyugat-Berlinbe az Európa-bajnokságra, cserébe Papp sem utazott. Az is megfordításnak tekinthető, hogy Ács sejtetően azért indul el a külföldi túrára, mert Bakonyi többek között a nyugat-európai vásárlási lehetőségekkel csábítja (Ács itt igazolni látszik azt a vádat, amellyel Pappot – saját állítása szerint – igaztalanul illették),⁸ ráadásul a „túra” nyilván az Aranycsapat külföldi útjainak emlékezetét is inszinuáló módon fölidézi,

6 Papp Lászlónak a varsói tornán ez a második mérkőzése volt, előző napi ellenfele az első menetben föladta a küzdelmet – a filmben nincs utalás arra, hogy nem a Petrusovszky elleni meccs nyitotta a túrát.

7 Vö. ifj. PAPP László, *Édesapám, Papp Laci. Harc ringen belül és kívül*, Tinta, Bp., 2004, 57.

8 „Az egyik vezető meg azt vágta a képembe, hogy azért nem akarok Lengyelországba menni, mert szegény ország. Csak huzatot, meg náthát lehet kapni náluk. Ezen nagyon bepipultam, mert én sose üzleteltem, és soha nem az volt a kiutazási szempontom a külföldi utak esetében, hogy milyen szajrét lehet hazahozni.” *Uo.*

amennyiben azt a film egyetlen negatív szereplője szervezi. Mivel a filmben nincs szó Ács betegségéről, s ahogy láttuk, a Bakonyi-féle értelmezés („sorozatterhelés”) teljes nonszensz – magyarázat nélkül marad a vereség, pontosabban arra történik csupán utalás, hogy a versenyző nem kapott megfelelő edzői támogatást. Azt, hogy Bakonyi azért igyekszik szabotálni a váltósúlyú Ács olimpiai indulását, hogy helyet csináljon a félnehézsúlyú Szabónak, szintén a történetvezetés logikai bukfencei közé sorolhatjuk – életszerű, hogy egy sportvezető egy elszenvedett vereség miatt nem akarja kivinni az éremesélyes címvédőt, inkább egy másik súlycsoportban indít egy zöldfülűt, s a szövetség elnöke (Feri bácsi) ehhez asszisztál? Persze az is lehet, hogy ezt a mozzanatot is a fonákjáról kellene megvizsgáljunk, s mintegy annak az esetnek az inverzeként értenünk, hogy Papp 1955-ben egy biztos Eb-éremről mondott le azzal, hogy idehaza maradt, alaposan magára haragítva ezzel Kutas István kommunista sportfunkcionáriust (sportolói és sportvezetői döntés cserél így helyet). Reális és kifundált úgy tűnik itt át egymáson, hogy utóbbi egy pillanatra sem képes az autentikusság jegyét magára öltetni – mondhatnánk persze, hogy a *Civil a pályán* plakatív szereplői sem voltak szemernyit sem hitelesebbek, de legalább ott még a mindent átítató propagandisztikusság a karakterizációra, a történetvezetésre és a műfaji sémákra is magyarázattal szolgált, a *Nehéz kesztyűk* esetében viszont egyszerűen a kiagyalt alulmarad azoknak a valós eseményeknek a súlyával szemben, amelyeket legtöbbször szándékosan, olykor (talán) szándéktalanul is fölidéz. A már többször említett inverzió legegyszerűbb példái közé tartozik, hogy a filmben visszatérően azzal a becenévvel illeti Zsiga Ács Lacit (Veréb), amelyen Papp Laci szólította Adlert (edző és sportoló fölcserélése). Azt az ötletet, hogy Ács azzal zúzza össze Bakonyi érveit, hogy az általa favorizált s magasabb súlycsoportban induló Szabót a csapatbajnokságon kiütéssel legyőzi, szintén a szereplőként fölléptetett ökölvívók pályafutásából kölcsönözték az írók: 1947. november 29-én a Csepel–BVSC csapatbajnoki mérkőzésen Papp az utóbbi egyesület versenyzőjeként a nála jóval nehezebb (ahogy említettem már: a filmben lengyel ellenfelét alakító) Benét ütötte ki az első

menetben – Ács természetesen maga is a Vasutas színeiben hajtja végre ezt a bravúrt.

A korábban szóba hozott, a *Nehéz kesztyű*vel kortárs klasszikus amerikai sportfilmben az életrajzi drámák szabályait követve a Rocky Grazianót alakító Paul Newman éppúgy megtörtént mérkőzéseket „játszik” újra (pl. a Tony Zale elleni második meccset), ahogy szűk harmadfél évtizeddel később Robert De Niro Jake LaMotta bőrébe bújva a *Dühöngő bikában* (többek között a „Valentin-napi vérengzés” néven elhíresült hatodik összecsapását Sugar Ray Robinson ellen). Ahogy láttuk, a magyar szerzők nem ezt az utat látták üdvösnek: ők a Papp Laci alakította Ács Lacit üttették ki Varsóban Petrusovszkyval a 3. menetben, fölidézve, de nem pontosan követve Papp és Pietrzykowski első küzdelmét (melynek 2. menetében TKO-val győzött a lengyel). Amikor Ács harmadik olimpiájának alakulástörténetét látjuk a vásznon, a nyolc tagú váltósúlyú mezőny névsorában egy olyan is fölbukkan (Torres), aki olyannyira ott volt Melbourne-ben, hogy Papp ellen vívta a döntőt – a filmben őt Petrusovszky győzi le az elődöntőben, míg a lengyelt Ács üti ki a döntőben, újfent idézve, de nem újrajátszva Papp és Pietrzykowski pontozással végződött olimpiai elődöntőjét. Mindez és a filmnek a továbbiakban vizsgált mozzanatai emlékeztetőtörténeti szempontból leginkább azért érdemelnek figyelmet, mert arra engednek következtetni, hogy az alkotók egyszerre igyekeztek kihasználni Papp László hírnevét, kvázi-dramatizált formában emléket állítani rekordnak számító harmadik olimpiai győzelmének (ez először neki sikerült az ökölvívás történetében) és a játékfilm nyújtotta fikciós keretek között leválasztani róla mindazt, amit nem volt ildomos megmutatni 1957-ben. Papp László sejtetően hasonló okok miatt nem játszhatta el önmagát, mint amelyek miatt a forradalom leverése után már nem lehetett bemutatni *A Csodacsatár* eredeti változatát Puskással és Kocsissal. Papp László hiteles története akkor azért nem kerülhetett vásznonra, mert a melbourne-i olimpia elválaszthatatlan a

magyar forradalom kitörésétől és vérbe fojtásától.⁹ Aligha kerülheti el bárki figyelmét, hogy míg Ács karrierjének több állomása is konkrét városhoz (pl. Párizshoz, Rómához, Varsóhoz) kötődik, az nem derül ki a filmben, hogy hol és mikor rendezik az olimpiát: az alkotók nem áthelyezték egy másik helyszínre az eseményt, hanem egyszerűen üresen hagyták ezt a kronotoposzt. Ennek aztán az lett a hatása, hogy míg a film sportjelenetei hol többé, hol kevésbé módosított idézetnek hatnak, addig a megjelenített történeti környezetről ez nem mondható el. Hogy afféle metafiktív kiszólást vagy egyszerű cenzurális kényszert véljünk-e fölfedezni abban, hogy Ács a feleségétől az otthon nyújtotta meghitt, békés atmoszférában így búcsúzik: „Figyelj, most elmesélem neked, hogy lesz: utazás, fogadás, megnyitó – egyik olyan, mint a másik. Erről nem is beszélek” (1:17:50-1:17:55), s abban, hogy aztán a vágás révén, ami mintegy végre is hajtja a kihagyást-elhallgatást, a következő jelenet már az olimpia helyszínén játszódik, nem biztosan eldönthető, annyi azonban megkockáztatható, hogy épp ezek a mozzanatok emlékeztethetnek minket arra, hogy a főszerepet alakító sportoló kiutazása a harcok dúlta Budapestről legkevésbé volt olyan, mint korábban bármikor. Az, hogy a film íróinak fantáziájából ebben a vonatkozásban is csupán annyi telt, hogy azt a tényt, hogy a november elején a magyar olimpiai küldöttség nagy részével Prágában rostokoló Pappnak nem voltak ökölvívó edzőtársai, ami nyilván nem szolgált a formába lendülését, úgy használták föl a filmben, mintha Bakonyi fondorlata miatt nem akadt volna senki a kiutazás előtt idehaza, aki hajlandó lett volna vele kesztyűzni, különösebb kommentárt már nem igényel.

A dekontextualizálásnak persze megvan a maga ára, melyre már a korabeli kritikusok is fölhívták a figyelmet – egyikük azt írja, „[v]alahogy időtlenné válik a történet, s ez nem tesz jót

9 Tehát nem azért, mint amit a sportújságíró filmitészek föltételez(het)tek: „Szerintünk a film alkotóinak fogalmuk sincs Papp László igazi jelleméről, a magyar sportélet szervezetéről, a nemzetközi sportérinkezés formáiról, az ökölvívás belső érdekességeiről.” Sz. J. – N. Gy., *Film és valóság. Miért nem sikerülhetett jobban a Nehéz kesztyűk című film?* Népsport 1958. január. 20., 2.

neki”,¹⁰ míg egy másik kérdéseket sorjázta: „mikor játszódik ez a film, milyen társadalmi rendben? Erre ugyanis pusztán a Papp László–Ács László analógia jelent utalást, a filmből egyébként nem nagyon derül ki. Kik ezek az emberek tulajdonképpen, akik a történet szereplői? Mi a foglalkozása annak az Ács Lászlónak, aki amatőr sportoló létére ilyen magas életszínvonalat ért el?”¹¹ A polgári ízléssel berendezett, tágas, belső kétszintes (!) lakás hatalmas foteljében elnyúló, mutatós szabású háziköntöst és elegáns körömcipőt viselő Ácsné fehér dizájner telefonnal az ölében jobban emlékeztet a Horthy-korszak filmiparának díváira, mint bármelyik női karakterre, akit az ötvenes években addig magyar filmben látni lehetett, mint ahogy a házassági évfordulós ajánlókra egy korabeli havi magyar átlagkeresetet költő férje által vezetett Mercedes sem volt épp állandó eleme sem a korszak honi mindennapjainak, sem az ábrázolt tárgyiasságok kelléktárának.¹² Az, hogy a filmben színre vitt emberi viszonyok teljes mértékben érintetlenek bármiféle politikai környüállástól, azon túl, hogy szintén a harmincas évek népszerű alkotásaira emlékeztet, radikális változást jelentett az ötvenes évek korábbi sportfilmjeihez képest. Míg az 1951-es *Civil a pályán*-ban kulcsszerepet játszik a sztahanovistából katonatiszté váló, a párt megbízottjaként a munkások sportéletét szervező kvázi-apafigura Dunai, *A Csodacsatárban* pedig egyenesen az államhatalom megszerzésére irányuló „mesterterv” része a futballválogatott sikeressé tevése, addig a *Nehéz kesztyűk* legmagasabb rangú sportvezetője a joviális,

10 KÜRTI László, *Új magyar film: Nehéz kesztyűk*, Film – Színház – Muzsika 1957/33. (december 27.), 19.

11 BÁN, *Nehéz kesztyűk*, 4.

12 A Gulyás-fivérek készítette portréfilmben Marosán György azzal magyarázza, hogy 1956 decemberének végén engedélyezte, hogy Papp hivatásos boksolónak válhasson, hogy szerényebb körülmények között élt háromszoros olimpiai bajnokként, mint az ökölvívó szövetség elnöke, akivel ellentétben pl. nem volt gépkocsija. Vö. GULYÁS Gyula – GULYÁS János, *Pofonok völgye, avagy Papp Lacit nem lehet legyőzni*, Hunnia Filmstúdió – Balázs Béla Filmstúdió, 1981, 0:50:24-0:51:15.

csofornyakkendős, háttérbe húzódó Feri bácsi, akinek éppen úgy nincsenek politikai-ideológiai megfontolásai, ambíciói, mint senki másnak a történetben. Budapest utcáin (a rossz hírű külvárosi csehó kivételével, ahol Rejtő Jenő kocsmái verekedői kelnek életre) csupa jól öltözött állampolgár sétál, akik a filmhíradóból értesülnek a legújabb divatról. A tér hasonlóképp depolitizált, mint az olimpiai formaruha, mellén a magyar trikolorral és az olimpiai ötkarikával (se Kossuth-címer, ahogy Melbourne-ben, se vörös csillagos címer, ahogy előtte és utána) – tényleg egyetlen sportolót sem látni (sem a ringben, sem a futópályán, sem az edzőtáborban pihenne) beazonosítható politikatörténeti korszakhoz kötődő jelet viselve. Két olyan elem ugyanakkor biztosan van a filmben, ami megakadályozza, hogy azt hihessük, Ács Lacival visszarepültünk a szintén Kolozsváry Andor által írt *Sportszerelem* (1936) korába: egyfelől főhősünk feleségével együtt a rendkívül leleményes elnevezéssel bíró November 7. motorcsónakkal látogatja meg a sporttársakat, másfelől az olimpia telefonközpontjában működik orosz nyelvű részleg (tudjuk, a Szovjetunió 1952-ben Helsinkiben szerepelt először a nyári játékokon).

Miképp az elutazás, úgy a hazatérés során sem történik semmi rendkívüli – erre enged következtetni, hogy Ács ugyanúgy kerül vissza az olimpiai döntő után otthonába, ahol felesége ugyanabban a fotelben ülve fogadja, amelyből útnak eresztette, ahogy eljött onnan: vágás-kihagyás segítségével. Amiként nem kerül(het) be a filmbe semmi abból, ami közvetlenül az olimpia előtt történt Magyarországon, éppen úgy nem válik témává a magyar olimpiai küldöttség széthullása. Az, hogy Ácsot az olimpia ideje alatt egy a magyart idegen akcentussal beszélő férfi (Ács értelmezése szerint: Mr. Lucifer) üzleti ajánlattal akarja rávenni, hogy ne térjen haza a verseny után, nem mond el semmit arról, 1956. december 18-án miért nem volt rajta közel félszáz magyar sportoló és edző az olimpiai küldöttséget Milánóból hozó vonaton. Az inszINUÁLÓNK szánt utalás ráérhető persze azokra, akik Ausztráliából vagy épp Ausztriából (ahogy az Aranycsapat „disszidensei”) nem tértek haza – de a film ennyiben is hagyja a témát. Pappnál persze aligha

játszhatta volna el bárki a hazafit autentikusabban, amennyiben az olimpiáról visszatérő magyar sportolók között ő volt az egyik legsikeresebb (Kárpáti Rudolf a 3. és 4. aranyát is megszerezte Ausztráliában) és a legnépszerűbb (jellemző, hogy a Sport 1956. december 20-i számának címlapján a hazaérkezésről beszámoló riportban Székely Éván kívül ő kapott csak – az úszónőnél lényegesen nagyobb – fényképet). Túlzás lenne ugyanakkor azt állítani, hogy a *Nehéz kesztyűk* a hazatérés filmje, a jönni vagy maradni dilemmája már csak azért sem tud kiéleződni benne, mert Ács esetében minden az előbbi mellett szól: gyönyörű felesége, az olimpia idején született gyermeke, szerető édesanyja, irigylésre méltó életkörülményei – ezekhez képest súlytalan marad az a teljesen körvonalazatlan üzleti ajánlat, melyet kint kap, csakúgy, mint a film egésze azzal a „nyersanyaggal” összevetve, melynek minden drámaisága (vagyis a bokszejelenetek kivételével jóformán összes olyan eleme, mely mozivászonra érdemes lett volna) áldozatul esett az emlékezetpolitika oltárán.

VII. A tabuizálástól a kultuszig. Az Aranycsapat 1957 utáni mozgóképi emlékezetéről



Minden idők legjobb magyar labdarúgó-válogatottjának nem csupán létrejötte és működése kötődött szorosan a politikához, de a csapat széthullása, illetve emlékezetének alakulása is olyan történelmi eseményeknek szolgáltatódott ki, amelyek eredendően nem a sport szférájához tartoztak. Az, hogy a nyilvánosságban mi jelenhetett meg a csapatról, egészen az 1980-as évekig politikai kérdés volt. Tanulmányomban igyekszem bemutatni, hogyan alakult az Aranycsapat emlékezete az 1950-es évek végétől napjainkig mozgóképi alkotásokban. A filmek és televíziós produkciók persze maguk is résztvevői annak a nyilvános társadalmi kommunikációnak, melynek formálásában – főképp a Kádár-rendszerben volt ez így – a sajtó domináns szerepet játszik, így ez utóbbi emlékezetformáló gesztusairól sem lesz érdemes elfelejtkeznünk. Föltétlenül jelezni kell ugyanakkor, hogy az Aranycsapat kulturális emlékeztörténete számos más műfajban is materializálódik, melyek ráadásul eltérő szokások-szabályok szerint szerveződő diskurzusokhoz és társadalmi praxisokhoz tartoznak: gondoljunk többek között a már az 1960-as évektől napvilágot látó (auto)biográfiákra, memoárookra, futballtörténeti szakmunkákra, temetési „koreográfiákra”, nekrológokra, köztéri szobrokra, utca- és épületelnevezésekre – ezek földolgozó áttekintése önálló értekezést érdemelne, jelen munka kereteit ugyanakkor messze meghaladná.

1. Az elhallgatás fokozatai

Puskás Ferenc, Kocsis Sándor és Czibor Zoltán eltávolítása Keleti Márton *A Csodacsatár* című filmjének 1957-es változatából (még ha ez materiális értelemben tökéletesen nem is sikerült) az 1956-os forradalom leveréséből kinövő Kádár-rendszer emlékezetpolitikája szempontjából szükségszerű volt, amennyiben ezek a futballisták azon közel 200 ezer magyar állampolgár közé tartoztak, akik a forradalom bukása után nem kívántak tovább Magyarországon élni. A hírneves futballisták emlékezetének a kitörlése része volt annak a folyamatnak, mely a forradalom megtörténtét kívánta tabuvá tenni.

A csapat kapitányának 2006. november 17-ei halála után sűrű két héttel jelent meg a magyar sportnapilapban Pajor-Gyulai László *Agyonhallgatott legendák* című írása, mely a szerző önértelmezése szerint „elnagyolt korrajz” kíván lenni. A cikk summázó alcíme így szól: *Idehaza nem lehetett kimondani, leírni a Real Madridban villogó Puskás Ferenc nevét.*¹ Mennyiben igazolja vissza az 1958 és 1966 közötti, vagyis a Madridban játékosként töltött évek alatti honi sajtó vizsgálata ezt az állítást?

Az 1957-ben mindössze négy oldalon megjelenő Népsport² június 2-ai számában „Labdarúgó világhíradó” című rovatában számolt be az egy éve indult labdarúgó-klubcsapatok Európa Kupájának döntőjéről, melyben – mint ahogy az kiderül a három bekezdésnyi tudósításból – a Real Madrid Schiaffino és Gento góljaival múlta felül a Fiorentinát. Most azt, hogy miképp lett az ekkor épp az AC Milanban játszó uruguayi-olasz támadó középpályásból madridi gólszerző a budapesti szerkesztőségben az argentin származású Alfredo Di Stéfano helyett, ne próbáljuk megfejteni, fontosabb számunkra a híradás ténye. Abban az érte-

1 Nemzeti Sport 2006. november 29., 4.

2 A Népsport 1945 áprilisában indult útjára a korábbi Nemzeti Sport helyett új évfolyamszámítással, az 1930-as években megszokotthoz képest jelentősen, de még a II. világháború időszakához viszonyítva is kisebb terjedelemben.

lemben persze ez a névtévesztés akár profetikusnak is tekinthető, hogy egy évvel később Schiaffino valóban gólt szerzett a milánói csapat játékosaként az EK döntőjében – erről a mérkőzésről a Népsport 1958. május 29-én két mondatnyi terjedelemben, minuszos hírként számolt be, s a meccsre a következő lapszámban sem tértek már vissza. Puskás ekkor még nem volt a Real Madrid tagja, csak szeptember 14-én játszott első mérkőzését új csapatában, ez tehát nem lehetett a szűkszavúság oka, talán inkább – s erre enged következtetni, hogy ekkorra a fent említett rovat is eltűnt az újságból – a lapnak a nyugati labdarúgás és tágabb értelemben a vasfüggönyön túli sportvilág iránt mutatott erősen visszafogott érdeklődése számlájára volt írható. 1959-től ugyanakkor már egyértelmű jelei vannak az elhallgatás (közlés)politikájának: május 15-én a Népsport hírt ad a Reims–Young Boys EK-elődöntő eredményéről és góllövőiről, míg a másik elődöntőről csak annyit tud meg az olvasó, hogy a Real Madrid jutott tovább, azt, hogy az Atlético Madrid ellen ez Puskás győztes góljával történt meg, már nem. A döntőben aztán a magyar csatár nem játszott, talán, de nem bizonyítható módon, ennek is köszönhető, hogy a sportlap június 4-én szokatlanul részletes tudósítást hozott a mérkőzésről. Köztudott, hogy Puskás 1960. május 18-án az Eintracht Frankfurt ellen máig fennálló rekordot ért el azzal, hogy európai kupadöntőben négy gólt szerzett. A mérkőzés hat mondatnyi összefoglalója két nappal később a Népsport címlapján napvilágot látott, a gólszerzők felsorolásában találjuk Puskás nevét,³ a Népszabadság

- 3 A Real Madrid négy hónappal később a Penarol legyőzésével a Világkupát is megnyerte, Puskás gólt lőtt, a Népsport szeptember 7-én közölte az eredményt s a góllövők névsorát. Az, hogy Sebes Gusztáv bő harminc esztendő múltával Puskás remeklését a középpontba állítva egyfelől entuziasztikusan, másfelől a sporttudósítás műfaji elvárásainak eleget téve (pl. közölve az összeállításokat, a nézőszámot) idézte föl a mérkőzés eseménytörténetét, az egykori korlátozott nyilvánosság utólagos kiegészítésének is tekinthető: „Érdekes, változatos, izgalmas mérkőzés – lett volna. Csakhogy Puskás már a 3. percben megszerezte a madriak vezető gólját, és egy perccel később olyan labdát adott Di Stefanónak, hogy az csak egyet mozdult, és már 2:0 volt az eredmény. A 9. percben ezt Puskás 3:0-ra javította. [...] Szünet után

hasonló terjedelmű híradása ugyanakkor nem tartalmaz játékosneveket, míg a Népszava és a Magyar Nemzet sportrovata egyáltalán nem is adott hírt az EK-döntőről.

Mint tudjuk, nem Puskás volt az egyetlen az Aranycsapat egykori tagjai közül, aki a disszidálás miatti eltiltását letöltve Spanyolországba szerződött. Kétségtelen, hogy Czibor Zoltán és Kocsis Sándor pályafutásának alakulásáról hasonlóan szinte semmit, vagy csak nagyon keveset lehetett megtudni az 1950-es évek végén a Népsportból: teljes tiltás alá ugyanakkor nem estek, legalábbis erre enged következtetni, hogy 1959. november 27-én a Barcelona–Milan meccs góllövői között említik Czibort, s a Magyarországot szintén – bár nem '56-ban, hanem még 1949 januárjában⁴ – „engedély nélkül” elhagyó Kubala Lászlót. Nem így járt el a lap az 1961. május 31-én játszott Benfica–Barcelona Európa Kupa-döntő esetében: június 2-án hat mondat terjedelemben ad hírt az eseményről úgy, hogy egyetlen személynév sem szerepel a cikkben, vagyis a magyarországi olvasó nem értesülhetett arról, hogy a vesztes katalán csapat két gólját Kocsis és Czibor szerezte, s velük együtt végigjátszotta a mérkőzést Kubala, mint ahogy arról sem, hogy a kupát megnyerő portugál csapat trénera Guttmann Béla volt (az 1920-as évek legendás MTK-jának tagja, egykori magyar válogatott fedezet, aki edzőként az Újpesttel kétszer nyerte meg a bajnokságot),⁵ és a meccset az 1954-es vb-döntő helyszínén, a berni Wankdorf Stadionban rendezték. A Népszabadság ugyanezen a napon megjelent híréből ez utóbbira fényt derül, a többszörös magyar érintettségre nem.

Tekintettel arra, hogy a sport szférája számos egyéb ok miatt épp azért kitüntetett területe a modern hírgyártásnak (legyen szó annak akár szeriöz, akár tabloid változatáról), mert benne a törté-

a 6. percben Puskás olyan negyvenméteres szöktetéssel küldte támadásra Gentót, amilyent soha senki mástól nem láttam.” SEBES Gusztáv, *Örömök és csalódások. Egy sportvezető emlékei*, Gondolat, Bp., 1981, 366.

4 Vö. *Nemcsak Kubaláékról van szó*, Népsport 1949. január 30., 1.

5 A Népszava 1949. február 5-én arról adott hírt, hogy Guttmann engedélyt kapott arra, hogy egy évig külföldön vállaljon edzői munkát.

nések mindig személyhez kötődnek (szemben pl. a politika vagy a gazdaság közvetettebb, áttételesebb eseményeivel), különösen szembeötlő az efféle anonimizáló újságírói stratégia, amely ráadásul nem csupán az eddigiekben szóba hozott rövid híradásokban bukkant föl a korban. Az 1960. május 22-i Magyarország–Anglia barátságos mérkőzést a Népsportban ugyanazon a napon fölvezető, *Ne várjunk könnyű győzelmet!* című írás úgy idézi föl az 1953-as és az 1954-es magyar diadalt, hogy az ezeken pályára lépett 13 magyar játékos egyikének neve sem szerepel benne – a Népszabadság hajszálpontosan ugyanígy járt el –, azé a Grosics Gyuláé sem, aki az évtizedfordulón játszott meccsen egyedül képviselte már az egykori csapatot. Van benne viszont egy olyan inszinuáló mondat („Az 1956-os viharban [...] megmutatkozott, hogy az új életünk teremtette kincsestárból inkább csak szakmai értékekkel gazdagítottuk a nagycsapat tagjait, néhány tagjának az erkölcsi tőkéből vajmi keveset osztogattunk.”), mely – nagyon is összecsengve Kádár Jánosnak a Politikai Bizottság 1957. október 9-i ülésén tett felszólalásával⁶ – az Aranycsapat emlékezetét nem az eredmények vagy a játéktudás viszonylagosításával, hanem a „disszidensek” (mint tudjuk, néhány hónap erejéig a kapus is közéjük tartozott) diffamálásával kívánta alakítani.⁷

6 „Itt van a Grosics, tényleg egy világklasszis, én nagyon szeretem nézni, ahogyan a pályán mozog, de azért egy mindenki által ismert csempész. Mint mondják, díszmenetben ment vissza a magyar sportéletbe. Ez nem egészséges és tisztességes. Ami Puskást illeti, visszajöhet, de csak mint magyar állampolgár és nem mint Puskás, a csapatkapitány. Míg él, nem lesz többé csapatkapitány. [...] Olyan, mint Grosics, nincs több nekünk, de közel olyan van legalább tíz. Miért kell nekünk a Grosics. Nem azért mondom, hogy dobják ki, nem szól ebbe bele a Politikai Bizottság, de általában, mint közfelfogást felvetem, hogy a magyar törvényeket lábbal taposó embereket mi nem ajánljuk.” Idézi CSILLAG Péter, *Kádár János és a futball*, Rubicon 2018/6., 86. Marosán György kevésbé volt „megengedő”, amennyiben Kádár szavaihoz hozzátette, hogy ha Puskás visszajön, felelni fog azért, amit tett. Vö. TAKÁCS Tibor, *Büntetőterület. Futball és hatalom a szocialista korszakban*, Jaffa, Bp., 82.

7 Rainer M. János érvelése szerint „Kádár sokkal jobban szerette a focit, mint Rákosi, ezért az Aranycsapatnak nem emiatt nem bocsátottak meg.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy bizonyára nem függetlenül az 1963-as amnesztiatörvénytől, melyre hivatkozva a Budapesti Katonai Ügyészség vezetője az év tavaszán megszüntette az eljárást „külföldre szökés büntette” ügyében Puskás Ferenc ellen, a '60-as években a Népsport közléspolitikája is változott valamelyest. Sőt, ez már az 1962-es EK-döntőről szóló cikkben tetten érhető volt: május 4-én látott napvilágot a nemzetközi pályát befutott játékos vezető, Zsolt István tudósítása, aki nem csupán megemlékezik Puskás mesterhármáról, de játérendszerbeli helyére is kiter (,,A Real Madridban Puskás előretolt középcsatárt játszott és Gento segített neki a balszélén.”).⁸ Ami már csak azért is szembeötlő változást jelentett, mert csupán fél év telt el azóta, hogy szintén a Népsportban a Real Madrid–Vasas mérkőzésről egy olyan hosszú cikk jelent meg, mely annak érdekében, hogy ne kelljen leírni Puskás nevét, nemcsak a spanyol, de a magyar (!) csapat összeállítását sem közli, ami a sokat (nem) látott egykori olvasók számára sem következhetett a tudósítás műfajából, mely közismerten tényközpontú.⁹ Ráadásul azt, hogy ez a kor cenzurális viszonyaival sem volt teljesen magyarázható, mutatja a Népszava és a Népszabadság tudósítása, egyik sem hallgatta el ugyanis, hogy Puskás is játszott. Az 1962–1963-as EK-sorozatból a Real Madrid már ősszel ki-

Akkoriban kezdődött a megtorlás, és nyilván attól tartottak, hogy ha nekik engednek, akkor ez felpuhítja a különféle erőszakos szervezetek morálját. Kádárnak 1956-57 fordulóján paradox módon nem a közvélemény volt fontos, mert tudta, hogy népszerűtlen. Az apparátusban viszont nagyon fontos volt tekintélyt szereznie, és ennek egyetlen útja a kőkemény fellépés volt. Puskásékhöz való viszonyával éppen ezt a kérlelhetetlenséget sugározta a nép felé. Másfelől a disszidens, az emigráns magyar, az közellenség volt itthon, aki külföldön sem csinál mást, mint aláaknázza a népköztársaság államrendjét.” RÁKÓCZY István et al, *Puskás és kora*, Hetek 2006. 11. 24. http://www.hetek.hu/fokusz/200611/puskas_es_kora

⁸ A Népszabadság kiemelés nélkül, a góllövők között hozta Puskás nevét.

⁹ Az első mérkőzés tudósításából – mivel Puskás nem tartott csapatával Budapestre – nem is hiányoznak a játékosnevek. Vö. NÉMETH Gyula – TARI István, *Real Madrid – Vasas 2:0 (2:0)*, Népsport 1961. 09. 07., 1.

esett,¹⁰ nem úgy egy évvel később, amikor újra döntőt játszott: noha Puskás ezen a mérkőzésen nem szerzett gólt, a Népsport május 28-án az első oldalon hozott összefoglalójában többször is vastaggal kiemelve szerepel a neve. Amikor 1965. szeptember 22-én az akkor már 38 éves klasszis négy gólt lő a holland Feyenoordnak, a mérkőzésnek a számadatokon túli egy mondatos tudósítása két nappal később így hangzott a Népsportban: „Puskás vezérletével kitűnően játszott a madridi csapat, amely két ponttal és 6:2-es gólaránnyal jutott tovább.”

Az a kijelentés tehát némi leegyszerűsítést foglal magában, hogy „[i]dehaza nem lehetett kimondani, leírni a Real Madridban villogó Puskás Ferenc nevét”, amennyiben ez inkább csak az 1958 és 1961 közötti időszakra igaz, az viszont kétségtelen, hogy a fent idézett híradásokban soha nincs arra utalás, hogy akár ő, akár a Barcelonában játszóik egykor milyen sikereket értek el Magyarországon, de még arra sem, hogy valaha közülük volt ehhez az országhoz. Tovább árnyalja a képet, hogy a Magyar Labdarúgó Szövetség hivatalos kiadványa, a Kádár-rendszerrel nagyjából együtt születő Labdarúgás című lap a kezdetektől fogva nagy hangsúlyt fektetett a futballtörténeti emlékezet ápolására, ennek jegyében az '50-es évek végén is rendszeresen fölidézte az Aranycsapat mérkőzéseit. Ráadásul nem csupán a múltidéző írásokban bukkannak föl az első évfolyamok lapszámaiban, de azokban is, amelyek a Real Madrid és a Barcelona jelenével s a magyar játékosok csapaton belüli helyzetével foglalkoznak (még ha ezek némelyike nem is mentes a rosszindulattól). A Labdarúgás 1963-ban a magyar válogatott 400. mérkőzésének apropóján különszámot jelentetett meg, melyben Puskás és Kocsis fényképes méltatást kapott.

10 Az 1954-ben az OTSB hetilapjaként újraindított Képes Sport 1963. január 8-i számában már *A Real Madrid tündöklése és bukása* címmel közölt elemző cikket, mely egyfelől Santiago Bernabéu akkor 20 éve tartó elnökségének történetét a klasszikus családtörténeti narratívába rendezi (emelkedés, tündöklés, bukás), másfelől Puskásnak jutott benne egy dicsérő mondat: „Puskás – az akklimatizálódás nehézségei után – káprázatos játékot mutatott”.

A játéktudás elismerése ugyanakkor még jó ideig együtt járt a morális bukás bélyegével. Ez az emlékezeti stratégia szervezi Rejtő Lászlónak *Az Aranycsapat és árnyai* című, 1966-ban napvilágot látott könyvét is. A Népszava egykori sportrovatvezetője rögvest munkája felütésében fölteszi a magyar néplelket és szakembereket mind a mai napig foglalkoztató kérdést („Miért kellett elbuknia a magyar csapatnak?”), s nem rest rá hamar meg is felelni:

Miért hát a bukás?

Fáradtság? Betegség? Sérülés? Hibás elképzelés? Egyesek kiesése? Mások eleste? A talaj? A bíró? A szerencse?

Talán ezek is.

De a válaszok választát [...] csak a költő, a tisztánlátó adja, megírván:

„Így minden ország támasza, s talpköve a tiszta erkölcs, mely ha megvész: Róma ledül, s rabigába görbed...”

A tiszta erkölcs... amelyet mi elhagytunk... [...]

Aranycsapat voltak. De hogy az „aranyapokból” nem lett egyúttal a magyar futball aranykora is, nem lett maradéktalanul példamutató korszak, az is a ti bűnötök, azt is nektek „köszönheti” a szomorú emlékező.¹¹

Ráadásul Rejtő annyiban túl is ment a morális bírálat megfogalmazásának 1957-től bevett fordulatain, hogy az általa elősorolt, széles skálán mozgó vétkekért (önteltség, edzések elhanyagolása, verekedés, kártya, lóverseny, iszákosság) a csapat egészét kárhoztatta.

Két esztendővel később látott napvilágot a Népsport munkatársaként is dolgozó sporttörténész Antal Zoltán és az MTI sportrovatvezetője, az 1953 és 1967 között az ifjúsági válogatott edzői posztját betöltő Hoffer József magyar válogatott labdarúgóknak szentelt könyve, amelyben az Aranycsapat emigrált tagjairól is túlnyomórészt korrekt megemlékezéseket olvashatunk, s több foton is feltűnnek a legendás játékosok. Arra ugyanakkor figyeltek a kötet összeállítói, hogy Puskás esetében a labdarúgó dicsérete

11 Rejtő László, *Az Aranycsapat és árnyai*, Sport, Bp., 1966, 7.

mellől ne hiányozzon az inszinuáció az emberről, aki a „valutában számított milliók[ért]” elhagyta a hazáját.¹²

2. Útban az emlékezhellyé válás felé

Az Aranycsapat emlékeztörténetének vizsgálata természetesen nem tekinthet el attól az összefüggéstől, hogy az emlékezés vagy épp a felejtés mindig a jelen kihívásaira adott válaszként érthető, ami akár úgy is megfogalmazható, hogy az emlékezésre nem a múltnak, hanem a jelennek van szüksége.

A labdarúgás a hősiességből él. Az a kérdés, hogy ez igazi-e, vagy olyasmi, amit jogtalanul tulajdonít magának, nem érinti a dolog lényegét. Ez a kérdés szem elől téveszti aényt, hogy a hős nem rendelkezik objektív valósággal, hanem olyan figura, aki egy történelmi korszak értékeit, érzéseit és hitét gyűjti össze kezeiben. A hős az, aki az időt tettekben ragadja meg. Az őt kitüntető egyediség az idő múltával jön csak felszínre, mint egy távolodó hajó örvényéből. Jelentősége híveinek emlékezetében képződik meg; azon nagyság utáni sóvárgás határozza meg, amit azok a jelenből hiányolnak.¹³

Az Aranycsapat emlékezeti helyé válásának folyamatában az 1970-es évek eleje kulcsfontosságú időszaknak tekinthető – s ez a Kádár-rendszer kultúrpolitikai enyhülése mellett¹⁴ a honi labdarúgás alakulástörténetével is kapcsolatba hozható. Kétségtelen, hogy az 1960-as évek az eredményesség terén még nem mutatták a visszaesés jeleit: a két olimpiai győzelem (1964, 1968) mellett a magyar válogatott 1964-ben harmadik helyen végzett a spanyolországi Európa-bajnokságon, 1965-ben a Ferencváros megnyerte a Vásárvárosok Kupáját, a csapat játékosa, Albert Fló-

12 ANTAL László – HOFFER József, *Alberttől Zsákig*, Sport, Bp., 1968, 202.

13 Gunter GEBAUER, *Poetik des Fußballs*, Campus, Frankfurt – New York, 2006, 7–8.

14 Amelyre talán mindennél jobban emlékeztethet bennünket Makk Károly *Szerelem* című filmjének elkészülte, melynek írója (Déry Tibor), férfi főszereplője (Darvas Iván) és egyik mellékszereplője (Mensáros László) 1956 után összesen közel hat esztendőt töltött börtönben, s ez olyan tény, mely máig befolyásol(hat)ja az alkotás nézőinek esztétikai tapasztalatát.

rián két évvel később megkapta az Aranylabdát. 1969-ben viszont megesett, amire korábban nem volt példa: a válogatott elindult a világbajnoki selejtező sorozaton, de nem jutott ki a tornára. A jelen hanyatlástörténetével szemközt az Aranycsapatra való nosztalgikus visszaemlékezés olyan médiumokban is teret kapott, amelyeknek egyfelől a célközönsége nem esett egybe a sportsajtó rendszeres olvasóival, másfelől ez utóbbival összevetve tágasabb mediális-műfaji lehetőségei voltak arra, hogy megjelenítsék (és egyszersmind alakítsák) az emlékezés társadalmi kontextusát.

2.1 Idősebbek emlékeznek rá

Bár a televíziótörténet szerint Hofi Géza 1972-es szilveszteri produkciójában idézte föl az Aranycsapat legendáját, föltűnő, hogy a humorista a közelmúlt futballeseményei közül előbb a „jugó–magyar”-ra, majd a „bolgár–magyar”-ra és egy, az utóbbival azonos napon játszott Real Madrid meccsre utal, amelyek mindegyike 1971-ben történt: a magyar válogatott szeptember 1-jén barátságos mérkőzésen 2:1-re legyőzte Jugoszláviát, május 19-én Európa-bajnoki selejtezőn 3:0-as vereséget szenvedett Bulgáriától, s a szintén ezen a napon játszott KEK-döntőben 1:1-re végzett a Chelsea a Real Madrid ellen. Hofi ezek közül száma ellenpontozó dramaturgiáját megeremtendő a szófiai vereséget poentírozva a „bolgár–magyar meccset »KGST-mérkőzésnek« minősíti: »Most döntötték el, hogy a bolgárok fognak futballozni, s a magyarok termelik a karalábét. [...] Már csak azért is, mert a magyar fiúk kitűnően tudnak majd palántázni, persze, így a falábukkal [*a sántító mozdulat utánzása*].« Az élc a kiváló bolgár kertészek és a valaha jól futballozó magyarok történeti szerepcseréjére, valamint a futballnyelvben régóta ismert lekicsinylő klisére (»falábúak«) épül, miközben áttételesen persze a magyar közvéleményben elevenen élő, melankolikus összefüggésre utal: kényszerek között élünk, most ez a szerep jut nekünk, bele kell nyugodnunk.”¹⁵ A

15 FODOR Péter – SZIRÁK Péter, A „nagy foci” emlékezete. Az Aranycsapat = Kult-

jelen így színre vitt honi labdarúgását előbb a kor sikeres egyéni sportolóival (Hegedűs Csaba, Gyarmati Andrea) állítja szembe, majd historikus elbeszélésbe kezd ezzel a bevezetővel: „Pedig mi valamikor, kérem, tudtunk ám focizni. Idősebbek emlékeznek rá. Aranycsapat. Ajjaj! Bizony! Hohó! Úgy, ahogy mondom. [...] Egyik alkalommal volt Svájc–Magyarország, féldő 2:0 Svájc javára, végeredmény 4-2 ide. Hogy csinálták? Hát körülbelül ahogy emlékszem...”

Amiképp arra már utaltam, az 1960-as évek még bővelkedett magyar futbalsikerekben, ha tehát az előadó egyszerűen csak egy a jelennél fényesebb korszakot kívánt volna fölidézni, akkor nem kellett volna az Aranycsapatig visszatekintenie. Döntése mögött egyfelől nyilván a témának a hatalompolitikai vonatkozásából következő izgalma, másfelől az a technomediális összefüggés állhatott, hogy a nézők közül inkább csak azoknak lehetett valamiféle emléképe Puskásék játékaról, akik kijártak a mérkőzéseikre, a többieknek maradtak a rádióközvetítések. Hofi épp erre a „hiányra” építette föl számát úgy, hogy egyfelől nem a sportújságírói fordulatokat, inkább a beszélt köznyelvet („De ezt nem ám 3 méterről vette észre, hogyne, a falu túlsó végén volt!”), a politikai zsargont („Egészen lement a Korner elvtársig”), a sportközvetítésektől teljesen idegen „szereplői” belső monológot („azt mondja a Budai így magának: – Még megfázom, futni kéne!”) és a kontrasztív-nosztalgikus kommentárt („Be is adta. Nem a kapu mögé, nem a félpályára, akkor ez még nem volt divat.”) használta, másfelől a futball testi valóságától meglehetősen távoli gesztusokkal kísért elbeszélését (képzeljük egy pillanatra magunk elé, hogy milyen esélyei lennének egy mai humoristának, aki a hetente képernyőn látható futballcsillagokat próbálná hasonlóképpen „reprezentálni”).

Azt sem túlzás állítani, hogy Hofi tulajdonképpen nem fölidéz egy valódi mérkőzést, hanem egy általa kitaláltat „ad elő”, mintegy

pontok. Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában, szerk. DUNAI Tamás – OLÁH Szabolcs – SEBESTYÉN Attila, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012, 118.

a nem létező vagy hiányos vizuális közösségi emlékezetet a fikció révén pótolja: az Aranycsapat három alkalommal játszott Svájcjal, ezek közül az 1952. szeptember 20-ai végződött 4:2-es magyar győzelemmel, s ezen vezetett az ellenfél 2:0-ra, csakhogy Hofi állításával ellentétben Puskás két góljával már az első féldőben sikerült egyenlíteni, s Kocsis nem az előadásban mesélt módon (Budai beadását befejezve), hanem Lóránt hátulról, szabadrúgásból előreívelt labdáját megszerezve bal lábbal lőtt gólt. Igaz, hogy a humorista a meccs alakulástörténetének elbeszélését arra az anekdotára építi, mely szerint a válogatott csak azt követően kezdett el futballozni, hogy a szünetben Sebes Gusztáv prémiumot ígért nekik, de Hofi sokkal inkább a legendaképzésben és a jelen bírálatában volt érdekelt, mintsem a korábban citált, az anyagiasságot középpontba helyező moralizáló-diffamáló diskurzus átvételében.¹⁶ Produkciója nem más volt, mint egy olyan nyilvános emlékezés, mely során az egykori játékosok „megszóllaltatása” és „megtestesítése” révén az ebben a formában sosem létezett múlt az itt és most, vagyis a szilveszteri televízióközvetítés előtt ülő milliós nézőközönség számára megelevenedett, egy olyan, Hofira jellemző „kisemberi” perspektívából, mely a hivatalos értelmezéssel szemben helyezte el magát. Bár a műsort indító mondata („Hölgyeim és Uraim! Megmondom úgy, ahogy van: nagyon unom most már azt, hogy állandóan nekem megmagyarázzák a magyar futballt. Most már elég! Elég most már!”) a jelennek szól, ráérthetővé válik az Aranycsapatot egyszer tabuizáló, máskor viasznyalagosító, rossz hírbe keverő diszkurzív eljárásokra is.¹⁷

16 A humorista annyiban eltalálta a korhangulatot, hogy éppen 1971-ben hozta meg a Politikai Bizottság azt a döntést, hogy a magyar sportolók premizálását javítani kell – vagyis az anyagi ráfordítás és a sikeresség között korábban tagadott kapcsolat hivatalosan elismert elve lett a magyar sportirányításnak.

17 Így némiképp paradox módon mozdulat és kommentár (elmélet) kettős-ségét is bírálja: „a csinálni kell, nem magyarázni” szintén a kisemberi perspektívához kapcsol, s egyszersmind azt is állítja, hogy a sporttehetség nem magyarázható.

2.2 Remediáció és személyes emlékezet

Simó Sándor 1971-ben készült *A legszebb férfikor* című játékfilm-jének kezdő jelenetében a Latinovits Zoltán által alakított Alker Tamás, újságíró napszemüveget viselve, cigarettázva biliárdozik, olykor föl-fölpillantva egy televíziókészülékre, melyben némi képhibával épp egy rajzfilm fut. Közben halljuk a főcímdalt, trombitaszólam vezette lágy szvinget, feliraton olvassuk a készítőők névsorát – mindezekből s a vállalati közösségi helyiség ismerős puritánságából arra következtethetünk, hogy film és világa ugyanahhoz a térhez-időhöz, az *akkor* Magyarországhoz tartozik (később ki is derül, hogy 1971 szeptemberében járunk). Ahogy a stáblista véget ér, de a képsáv változatlan marad, az 1970-es években mifelénk is egyre népszerűbb dzsesszmuzika¹⁸ helyét éles auditív váltást eredményezve átveszi egy anakronisztikusnak ható, női kórus által megszólaltatott, a Munkára, Harcra Kész mozgalom metaforikájából építkező dal, melyet alig néhány másodpercig hallgatva Alker így kommentál: „Gyerekek, ez a 6:3!”, amit rögtön meg is erősít a helyiségben kártyázó társaság egyik tagja: „Te, ez tényleg az!”¹⁹ Nem más történik itt, minthogy néhány taktusból, képeket ekkor még nem látva fölismerik *Az évszázad mérkőzése. Riportfilm a Magyarország–Anglia válogatott labdarúgó-mérkőzésről* című alkotást, melyet 1953-ban készített Macskássy János és Szabó Árpád angol és francia filmhíradórészletek fölhasználásával. Az azonosítás helyességét meg is erősíti, hogy Alker belép a szomszédos filmvetítő szobába, ahol épp kezdődik a riportfilm.²⁰ Az így fölvezetett „mozijelenet” négy perc hosszú, a megkettőződő közönség, *A legszebb férfikor* szereplői és a Simó-alkotás nézői láthatják az 1953. november 25-ei mérkőzés összefoglalóját: Hidegkuti első gólját és les miatt (tévesen) érvénytelenített találatát,

18 Ekkoriban már a Magyar Televízió is közvetített dzsesszhangversenyeket, 1971. július 10-én pl. az Alba Regia Interdzsesszfesztivált.

19 SIMÓ Sándor, *A legszebb férfikor*, 1971, 0:02:06–0:02:18.

20 Valójában a „Százerek ajkán zúg” kezdetű dal a Macskássy–Szabó-filmnek nem a főcím-, hanem az egyik betétdala volt.

Bozsik bombagólját és az azt megelőző Kocsis-fejest, az első angol gólt, illetve Hidegkuti harmadik találatát. A Wembley-ben forgatott fölvételeket használták *A Csodacsatár* 1957-es változatában is (a fiktív 39. Svájc–Magyarország mérkőzés megérkezítésére), abban viszont nem *Az évszázad mérkőzéséhez* készült Szepe-si-kommentár hallható, hanem egy olyan, mely a játékosok közül csak Bozsikot, Budait és Hidegkutit említi. *A legszebb férfikorban* nincs nyoma efféle cenzúrának, sőt arra lehet következtetni, hogy szándékosan vágták össze és kommentálták úgy a Macskássy–Szabó-riportfilmet, hogy a Londonban pályára lépett összes magyar futballistának (beleértve a 78. percben csereként a kapuba beállt Gellér Sándort is) elhangozzék a neve. Simó filmjét ugyanakkor nem csupán ez a „közreadó-mediáló” eljárás avatja jelentős emlékezeti tette: Alker és munkatársai kommentálják a riportfilm képeit, s közben olyan közösséggé válnak, melyben éppen úgy evidens az Aranycsapat iránti lelkesültség, mint ahogy a játékosok jelenéről való informáltság is. Ez utóbbiról a riportfilmnek a Budapesten protokolláris fogadtatásban részesülő csapat nevében beszédet mondó Puskást megörökítő képeit kísérő szereplői megjegyzések tanúskodnak:

- Igaz a taxivállalat?
- Eladta. Edző Athénben, Panathinaikosz.
- Tricotage a Váci utcában.
- Kígyó.
- Fiorentina.
- Ma már legfeljebb Spartacus.²¹

Mivel Alker és Valkó (Bujtor István) gyors tempójú dialógusát úgy halljuk, hogy a kamera őket mutatja szemből, tehát ekkor nem látjuk a vásznat, amit ők néznek, a hangsáv értelmezését nem segíti a képsáv. A rövid megállapítások Puskás, Bozsik és Hidegkuti sorsának alakulására vonatkoznak: Öcsi 1970-től dolgozott a görög klubnál, Cucu divatáruüzlete a Kígyó és a Váci utca sarkán volt,

21 SIMÓ, *A legszebb férfikor*, 0:06:12–0:06:25.

az Öreg a '60-as évek elején élt Firenzében, 1968 és 1971 között a 2. osztályban szereplő Budapesti Spartacust vezette. A filmnek ez a részlete hírnév-rehabilitációnak is tekinthető, amennyiben az a sporttörténeti példaértéke, hogy a három csillag közül edzőként Puskás vitte a legtöbbre – azt, hogy edzői sikere ekkor már a sportsajtó nyilvánosságában sem volt tabutéma, bizonyítja, hogy az Ajax–Panathinaikosz BEK-döntőnek mind a Népsport-béli, mind a Népszabadságban megjelent fölvezetőjében idéznek Puskásnak a londoni sajtótájékoztatón elhangzott nyilatkozatából, ráadásul a két lapban nem is ugyanazt emelik ki belőle.²²

Ha elfogadjuk Astrid Erll megállapítását, mely szerint a remediáció, vagyis az emlékezetes eseményeknek különböző hordozó közegekben, korokon átívelően megvalósuló reprezentációja tehet valamit egy közösség számára emlékezhellyé,²³ akkor azt mondhatjuk, hogy az Aranycsapat a Simó-film bemutatásakor nem volt az. *A legszebb férfikor* azzal, hogy *Az évszázad mérkőzésének* zárt körű levetítését egy szocialista nagyvállalat vezetőjének nyugdíjba vonulási ajándékként prezentálja (a filmbeli indoklás szerint azért, mert történetesen 1953-ban került az igazgatói pozícióba), éppen azt állítja, hogy az Aranycsapat (leghíresebb) mediális emléknyma nincs jelen a kor nyilvánosságában (kü-

22 Vö. Szerdán: *BEK- és EVK-döntő*, Népsport 1971. június 2., 8.; *Új név kerül az Európa-kupára*, Népszabadság 1971. június 2., 12.

23 „A »remediáció« fogalmával arra a tényre utalok, hogy az emlékezetes események újabb és újabb reprezentációkban tűnnek föl különböző médiumokban évtizedeken és évszázadokon keresztül: újságcikkekben, fényképekben, naplókban, történetírói munkákban, regényekben, filmekben stb. Ami egy háborúról, forradalomról vagy bármilyen egyéb – emlékezhellyé vált – eseményről tudott, az kevésbé vonatkozik közvetlenül arra, amit óvatosan „tényleges eseménynek” nevezhetnénk, inkább létező médiaszövegek kánonjára és a médiakultúrában cirkuláló elbeszélésekre és képekre. Az emlékezetben fennmaradt események transzmediális jelenségek, vagyis reprezentációjuk nem egyetlen médiumhoz kötődik.” Astrid ERLL, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory = Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, szerk. Astrid ERLL – Ansgar NÜNNING, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2008, 392.

lönben nem lenne elég exkluzív a felvétel ahhoz, hogy ajándékká válhasson), miközben nagyon is hozzátartozik a szereplők személyes emlékezetéhez (mindegyikük föl tudja idézni, hol hallgatta az 1953-as meccset: katonaságnál, iskolában, odahaza). A vetítés végeztével Alker így összegez: „Rossz így szemben a hőskorral”, s az erre érkező replikára („Nektek legalább ez megvolt.”) – egyszersem lezárva a filmnek az Aranycsapatot fölidéző nyitószekvenciáját – ekképpen válaszol: „Nagy ára volt.” Ami kellően enigmatikus ahhoz, hogy ne egy olyan típusú nosztalgikus attitűd legyen benne fölismerhető, mely abban lenne érdekelt, hogy az Aranycsapatot kiszakítsa egykori politikatörténeti kontextusából.

Az elhallgatás egyébként visszatérő alakzata *A legszebb férfikor* dialógusainak, főként akkor feltűnő a működésbe lépése, amikor a főszereplők jelenét meghatározó múltbéli események kerülnek szóba (pl. hogy miért siklott ki Alker újságírói pályája). Noha a londoni mérkőzés fölidézése a személyes emlékezet folytonosságát szemlélteti, valójában a legendás angol–magyar egy lezárt éranak lesz a jelölője, melyről az a nyugdíjba vonuló vezérigazgató sem kíván már beszélni, akinek távozása a film főszereplőinek várakozásai szerint egyszersem új korszakot nyitna: „Egy biztos, az Öreg holnap elmegy, az angol–magyarral elbúcsúztatjuk, s akkor mindenki léphet egyet.”²⁴ A Bozsik-tricotage filmbéli fölemlítése annyiban szintén illeszkedik ebbe az összefüggésbe, hogy a legenda középpályás 1971-ben már évek óta nem dolgozott a labdarúgásban, civil volt.²⁵ Arról, hogy abban a majd húsz évben, amely 1953 és a film történetének jelene között eltelt, miért alakult az Aranycsapat nyilvános emlékezete úgy, hogy az egyik szereplő azt

24 SIMÓ, *A legszebb férfikor*, 9:52–9:57. Az, hogy ez végezetül számukra nem jelenti az új lehetőségek megnyílását, rokonítja Simó korai filmjeit (Valkó hasonlóan nem képes boldogulni a rendező első nagyjátékfilmjében, *A szemüvegese*kben, mint ahogy Alkerrel kiegészülve itt sem) olyan alkotásokkal, mint Kovács Andrásról a *Falak* és a *Staféta*, illetve Bacsó Pétertől a *Kitörés*.

25 Ezt az imázst erősítette Rév Miklós 1970-ben készített fényképe a kötöttáruüzlete ajtajában pantallóban, csíkos ingben álldogáló Bozsikról. Vö. HEGYI Iván, *Kötött pálya*, Népszabadság 2015. 04. 29., 13.

mondhassa, házasodni készülő fiának a londoni győzelem „már semmit nem jelent”,²⁶ nem esik szó – így tulajdonképpen értelmezői döntés függvénye, hogy ebből a megjegyzésből az elhallgatásra épülő „felejtéspolitikai” hatástörténeti sikerességére (a személyes emlékezet hiányát nem pótolja identitáslakító erővel a kulturális emlékezet) vagy a múlt iránti szükségszerű generációs érdeklenségre következtessünk.

Az a tény, hogy az 1970-es évek változást hoztak az Aranycsapat emlékeztörténetében, nem föltétlenül vált fölismeretté abban a sportújságírói diskurzusban, mely főként Puskás halálát követően tematizálta a csapat hírnevének Kádár-kori alakulását. Ághassi Attila, az Index.hu szerzője Puskás temetése előtt egy nappal írt összefoglaló cikket arról, hogyan adott hírt az államszocialista sajtó az egykori játékosok haláláról, ebben olvassuk: „Elsőként Zakariás József halt meg az olimpiát nyert és vb-ezüstérmet szerzett csapatból, '71-ben, negyvenhét éves korában. Nyolc nappal később egy mínuszos hírben közölte ezt a Népsport.”²⁷ Miközben az újságíró a felejtés és elhallgatás praxisát kárhozhatja, elfelejti és/vagy elhallgatja azt, hogy „az olimpiát nyert és vb-ezüstérmet szerzett csapatból” elsőként a 24-szeres válogatott Palotás Péter hunyt el 1967-ben, aki nemcsak játszott Helsinkiben és Svájcban, de mindkét tornán szerzett gólt. Az állítás második fele hasonlóan laza viszonyt ápol a történeti valósággal: Zakariás november 22-én (hétfőn) bekövetkezett haláláról a Népsport nem nyolc, hanem három nappal később (csütörtökön) írt, amihez szükségképpen az is hozzájárult, hogy akkoriban a lap szerdánként nem jelent meg; nem mínuszos hírben, hanem öt bekezdésnyi, keretes nekrológban; a Népszabadság közel azonos terjedelemben tette meg ezt egy nappal korábban. Tanulságos, hogy mindkét gyász cikk az egykori fedezet élő emlékezetére hivatkozott: „Zakariás Józsefet nem lehet könnyen elfelejteni.”; „A magyar labdarúgó-szurkolók

26 SIMÓ, *A legszebb férfikor*, 0:06:38–0:06:40.

27 ÁGHASSI Attila, *Puskás társai csak elkésett tőmondatokat érdemeltek*, Index.hu 2006. 12. 08. <https://index.hu/sport/futball/2006/12/08/061208aranyc/>

jól emlékeznek a pályán és az életben egyaránt végtelenül szerény, csendes sportemberre.”

Az évtized végéhez közeledvén Vitray Tamás *Csak ülök és mesélek* című televízió-sorozatában emlékezet és ismeret elválasztásával konferálta föl a Sugár András által Madridban készített Puskás-interjú: előbbi szerinte azokhoz tartozik, akik személyesen látták játszani, utóbbi pedig azokhoz, akik csak hírből, „legendás hősként” ismerik. Vitray azt hangsúlyozta, hogy Öcsiről még a legfiatalabbak is tudnak. A hat percnyire vágott interjú döntően nem múltidézésre vállalkozott, inkább az akkor 50 esztendő, edzőként dolgozó Puskás mindennapjait állította a középpontba, Sugár Czibor és Kocsis felől is érdeklődött (utóbbi ekkoriban egyébként már járt is Magyarországon), s csupán egyszer kérdez rá, anélkül, hogy használná ezt a kifejezést, az Aranycsapatra, amikor azt firtatja, hogy szokott-e álmodni a „szép, régi meccsekről, angolmagyarról, svájci meccsekről”. Abból, hogy sem a fölvezetőben, sem az interjúkérdésekben nincsenek sporttörténeti szituáló mondatok, vagy arra lehet következtetni, hogy a műsorkészítők 1977-ben valóban azt gondolhatták, hogy erre az élő közösségi emlékezet miatt nincs is szükség, vagy ezzel a megoldással inkább elfedni akarták azt a tényt, hogy Puskás valójában nincs, vagy alig van jelen a magyarországi nyilvánosságban. Sőt, Vitray azt a kétségkívül igazságtalan megoldást is megengedte magának, hogy az interjúhoz ezt a megjegyzést fűzze: „Az a londoni hat, amire Puskás Öcsi nem egész pontosan emlékszik, az a bizonyos 6:3 volt.” – s ezzel azt a látszatot keltette, mintha Magyarországon bő húsz esztendő múltán jobban ápolnák az Aranycsapat emlékezetét, mint annak egykori kapitánya, ami tőle, mint a Kádár-kor nyilvánosságában szügyig benne álló újságírótól, aki annak a Magyar Televíziónak volt évtizedeken át arca, mely nemhogy a londoni mérkőzés fölvetését, de Surányi András 1982-es *Aranycsapat* című filmjét sem volt hajlandó leadni a rendszerváltozás előtt, aligha volt méltányos.²⁸ Puskás 1983-ban az „évszázad mérkőzésének”

28 Amikor a pártvezetés 1965-ben úgy határozott, hogy Papp Lászlót nem

évfordulóján a Képes Sportnak adott interjában nehezményezte is ezt az eljárást: „Vitray azt mondta rólam néhány évvel ezelőtt a tv-ben, hogy már nem emlékszem a londoni 6:3-ra. Hát lehet arra nem emlékezni? Írd meg nyugodtan, hogy harminc év múltával is itt él bennem minden perc.”²⁹

3. Az 1980-as évek – a rehabilitáció időszaka

Bár a Sugár-interjú zárlatában hangsúlyossá válik a honvágys kérdése, a hazautazás lehetősége nem kerül szóba. Abban, hogy ez 1981-ben megtörténhessen, Szepesi György, aki 1979-től a Magyar Labdarúgó Szövetség elnöke volt, szerzett elévülhetetlen érdemeket – a legendás sportriporter volt egyébként az első, aki a Kádár-rendszerben, ráadásul élő adásban megszólaltatta Puskást 1973-ban a belgrádi vízilabda-világbajnokság döntője után. A hazalátogatásról nem egy dokumentumfilmes tekintély, hanem az akkor a húszas évei végén járó, jóformán pályakezdő Surányi András forgatott filmet, mely 1982 áprilisában került moziba, s rögvest rendkívül népszerű lett, már az első körben több százezer ember nézte meg. Egy évvel korábban, mintegy Puskás budapesti útjának fölvezetéseképpen a Sport mozi május 18-án levetítette az Aranycsapat két angolok elleni győzelméről készült összefoglalót, az est díszvendége Sebes Gusztáv volt, akinek „nagyon sokan szerették volna megszorítani” a kezét, a Népsport entuziasztikus beszámolója szerint: „Bozsik leheletfinom indításai, Puskás bámulatos trükkjei, Grosics párducmozdulatai, mind megannyi utolérhetetlen alakítás, felejthetetlen élmény.”³⁰

Surányi alkotása két idősíkon játszódik: a jelenbeli történet-szál kiindulópontja az, hogy az ekkor már 75 esztendőes Sebes

engedi ki az Egyesült Államokba világbajnoki címmérkőzést vívni, sőt kötelezte profi pályafutása befejezésére, a honi sportsajtó elvégezte a gyalázatos döntés melletti agitatív feladatát, s ebből Vitray Tamás is kivette a részét.

29 KIRÁLY Ferenc, *Puskás Londonról és Budapestről, múltról és jövőről, vagyis a futballról*, Képes Sport 1983. november 22., 23.

30 *Nosztalgia*, Népsport 1981. május 20., 2.

Gusztáv Budapestről fölhívja Puskást telefonon Madridban, s azzal az indokkal invitálja haza, hogy a filmgyárban fiatal emberek szeretnének egy olyan filmet forgatni, amelynek ő lenne az egyik főszereplője. A vonal többször megszakad, hallani, ahogy a telefonközpont munkatársa – megvillantva a Kádár-kor nem épp a PR-tankönyvek tanácsait követő kommunikatív stílusát – egyre ingerültebben utasítja a magyar labdarúgás valaha élt legsikeresebb szövetségi kapitányát, de a szcena nem csak ezért kap konnotatív jelentést, hanem Sebes szavai miatt: „Öcsikém, szétszakadtunk egy kicsit.”³¹ A telefonbeszélgetést követően mintegy másfél óra telik el a filmből azzal, hogy interjúk és archív fölvételek felidéznek az Aranycsapat történetét, majd tér és időváltással Sebest látjuk a madridi repülőtéren, ahol összeölelkezik a rá váró Puskással, s rámutatva a filmes stábra tisztán hallhatóan ezt mondja neki: „Ennyi ember eljött Budapestről, hogy hazagyere már, baszd meg!”³² Ez a jelenet egyfajta ismétlésként is fölfogható, amennyiben 1956 decemberében az Athletic Bilbao elleni kupameccs után Sebes Brüsszelben személyesen próbálta rábeszélni a csapatot a dél-amerikai túra lemondására és a hazatérésre.³³ A film nyitó jelenetét folytatva az egykori szövetségi kapitány a csapat emlékezettörténetét szóba hozva arra is kitér, hogy azokról akarnak filmet forgatni, „akik szenvedtek, aki nem tudtak focizni, mert most azt mond-

31 SURÁNYI András, *Aranycsapat*, 1982, 0:02:01–0:02:04.

32 SURÁNYI, *Aranycsapat*, 1:34:51–1:34:55. A familiáris közvetlenség stílusát használja a ferihegyi váróteremben Buzánszky Jenő is, aki így köszönti egykori csapatkapitányát: „Na végre már, baszd meg, hogy ide mertél jönni!” (01:49:19– 01:49:22), s végig ebben a regiszterben zajlik a filmben Puskás Deák Bucival, az egykori ökölvívóval forgatott jelenete – ez az informális beszédstílus természetesen rendkívül távol volt attól a formális és mai fülnek kimondottan modorosnak ható megszólalásmódtól, ahogy néhány évvel korábban Vitray Tamás keretezte a Puskás-interjút.

33 Sebes könyvéből tudható, hogy amikor 1960 őszén meghívót kapott a Világkupa döntőjére Madridba, a repülőtéren Puskás várta, aki otthonában is vendégül látta, majd kikísérte a repülőtérre, ahol sírva búcsúzott tőle. SEBES, *Örömeik és csalódások*, 366–368.

ják”.³⁴ Sebes Czibort is fölkeresi, akivel ellátogatnak Kocsis sírjához. Kocsis 1979-ben hunyt el egy barcelonai kórházban, halála előtt néhány héttel súlyos betegen Magyarországon járt. Czibor föl is idézi Kocsissal való utolsó beszélgetését, amikor Kocsis azt mondta neki, hogy annál többet nem kaphatott, mint amit otthon kapott – s bár ez nyilván nem lehetett Czibor szándéka, a filmben ez a mondat egyszersmind megágyaz Puskás hazatérésének, a hátrahagyott otthon/haza és az emigráns „fiú” egymásra találásának.³⁵ A spanyolországi jelenetekben mind Czibor, mind Puskás elrészkenyűlve vall a honvágyról, arról, hogy ők magyarok maradtak az emigrációban is. A filmkészítők nyilván azért kérdezték őket arról, hogy mit jelent nekik Magyarország és a magyar Himnusz, mert módosítani igyekeztek azt a képet, amit korábban a magyar sajtó kialakított róluk, miszerint ők a pénzért hazájukat eláruló, magyar identitásukat elvesztő játékosok.³⁶ A film úgy nyújtott re-

34 „[Sebest] ’56 nyarán félretették, mint valami »nehezeket«. Az, hogy Kádár János mint a vele a Rajk-pert végighajtó, majd őt – Kádárt – a börtönben Vladimir nevű fiával megalázó Farkas Mihály »emberét«, Sebest nem szívelte, tudható, s nem is térhetett vissza igazán. Tény, hogy labdarúgásunk legsikeresebb szövetségi kapitánya sértett, önmagát méltatlan helyzetben érző emberként ment el nyolcvanévesen [...], s ezen könyve engedélyezése, meg Öcsi hazahozatalában való szerepe – ugyanazon évben történt! – sem változtatott.” N. PÁL József, *Kimondhatatlan*, Nemzeti Sport Online 2019. 01. 30., http://www.nemzetisport.hu/magyar_valogatott/kimondhatatlan-n-pal-jozsef-publicisztikaja-2681299

35 „[Puskás] is hálás [volt] a megbocsátással felérő meghívásért, mert az neki legalább olyan fontos [volt], mint országa, rendszere, a legvidámabb barakk nemzetközi imázsa javításán igyekvő, mert a »fenntartható fejlődést« nyugati bankkölcsönökből fedezni kívánó Kádáréknak.” BORSI-KÁLMÁN Béla, *Az Aranycsapat és a kapitánya. Sorsvázlatok a magyar futballpályák világából*, Kortárs, Bp., 2008, 160.

36 Sebes könyvében a Puskásék madridi otthonában 1960 szeptemberében töltött estét fölidéző részlet is olvasható a negatív imázst ellensúlyozó gesztusnak: „Figyeltem a házigazdát, aki az egyik legkedvesebb játékosom volt. Teljesen megváltozott. Modorából, gesztusából eltűnt minden régi, jellemző darabosság, vagányság, egyszerű volt, halk, udvarias.” Ráadásul a kinnmaradás okairól beszélő Puskást is afirmatívan idézi – erre 1981-ben már lehetősege volt, s mindez össze is csengett a hazlátogatás megszervezésében

habilitációt az Aranycsapat emigráns tagjainak, hogy közben nem tért ki arra, miért nem, vagy csak alig és általában rossz hírust keltve lehetett ezekről a játékosokról hosszú éveken át Magyarországon a nyilvánosságban hallani.³⁷ Feltűnő, hogy a film Puskás hazatérésének politikai vonatkozásait nem érinti: egykori edzője hozza haza, a repülőtéren családtagjai és volt csapattársai várják. Noha Szepesi is szereplője a filmnek, látható pl. ahogy Sebes és Puskás mögött sétál le a Ferihegyen landoló gép lépcsőjén, arról nem esik szó, milyen szerepet játszott a hazatérés megszervezésében.³⁸ A filmben afféle civil (fiatal alkotók) kezdeményezés(e)ként inszenírozzák a hazahívást, akikről a kezdő jelenetben Sebes azt mondja Puskásnak: „ők még nem tudják, hogy milyen link pali voltál”. Amikor Puskás elmegy a Budapesti Honvéd öltözőjébe, ahol megtalálja régi mezét és Bozsik cipőjét, nem sportvezetőkkel találkozik, hanem egy régi cimborájával, Deák Bucival, a „felvett szcénák mind a családi meghittséget, a hivatalosság távollétét mutatják”.³⁹ A film zárását adó öregfiú-mérkőzésen, melyet 1981. június 6-án a Népstadionban rendeztek a Magyarország–Anglia világbajnoki selejtező fölvezetéseként,⁴⁰ s ahol pályára lépett az Aranycsapatból többek között Puskás, Grosics, Hidegkuti, Budai, nem mutatják a díszpályát, ahol a kormánytagok és pártvezetők

játszott szerepével. SEBES, *Örömök és csalódások*, 366–367.

37 És ezt az elhallgatást a kortárs kritikus már hibaként ró(ha)tta föl a rendezőnek, vö. BIKÁCSY Gergely, *Örömrágály. Surányi András: Aranycsapat*, Filmvilág 1982/5., 20–21.

38 A Népszabadság az MTI-re hivatkozva május 29-én így adott hírt a hazalátogatásról: „Budapestre érkezett Puskás Ferenc, a Bp. Honvéd volt válogatott labdarúgója. A régi, híres aranycsapat játékosa megtekinti az angol válogatott elleni VB-selejtezőt. Előtte – valószínűleg – ismét pályára lép egykori sikerei színhelyén, a Népstadionban, az öregfiúk mérkőzésén.” A Népsport sem írt egy mondatot sem többet.

39 FODOR – SZIRÁK, A „nagy foci” emlékezete, 121.

40 Szepesi eredetileg a május 13-ai Magyarország–Románia vb-selejtezőre akarta megszervezni az egykori csillagok meccsét, de ehhez a pártvezetés a két ország bonyolult viszonya miatt nem járult hozzá. Vö. RÁKÓCZY et al, *Puskás és kora*.

között ült maga Kádár János is. Mivel az Aranycsapat kialakulásának, fölévelésének és széthullásának történetét Surányi alkotása a II. világháború utáni időszak és az 1950-es évek politika- és társadalomtörténeti kontextusába illesztve mondta el⁴¹ (az 1954-es vb-döntő utáni budapesti tüntetések egyik vezetője is megszólalt a filmben, s nem csupán ez számíthatott akkor tabudöntésnek, de az is, hogy az '56-os forradalom képei alatt Grosics Gyula hangját halljuk, aki fordulatait nem a kor történelemkönyveiből kölcsönzi), különösen feltűnő az a depolitizáló gesztus, amellyel a film a jelent színre viszi – ezzel a kontrasztív technikával tulajdonképpen megerősítve azt a Kádár-korban forgalomban lévő értelmezést, hogy sport és hatalom '50-es évekre jellemző szimbiotikus viszonya megszűnt.

Surányi alkotásának jelentős részét olyan archív felvételek teszik ki, amelyek azelőtt egyáltalán nem vagy csak évtizedekkel korábban voltak láthatóak Magyarországon. Szakszerűen kommentált, lassításokat is tartalmazó összefoglalót láthatunk az angolok elleni 1953-as győzelemről, az 1954-es vb legfontosabb magyar vonatkozású mérkőzéseiről, sőt Puskás első válogatott mérkőzéséről 1945-ből, melyen rögtön gólt is szerzett. További érdeme a filmnek, hogy nemzetközi szaktekintélyek is megszólalnak benne. Megkapó jelenet, amikor Billy Wright, az angol válogatott egykori csapatkapitánya fejből elsorolja a Wembley-ben 1953-ban győztes magyar csapat összeállítását azzal a kommentárral, hogy ez a futball, és ezeket a neveket sosem fogja elfelejteni. A Budapesti Honvédnak az 1957 év eleji dél-amerikai túráját Pelé idézi föl. Az 1954-es vb-ről a győztes német csapatból Fritz Walter és Helmuth Rahn nyilatkozik. A film nézője így többféle értelmezését kapja a berni döntőnek, melyek összesimítására nem is törekedtek az alkotók. A visszaemlékező magyar csapat tagjai maguk is különféle

41 A filmhez készített interjúkat és összegyűjtött dokumentumokat közreadó kötet szintén erre enged következtetni, vö. SURÁNYI András – HERNÁDI Miklós, *Aranycsapat. A film születése, és ami a filmből kimaradt*, MAFILM, Bp., 1982.

magyarázattal szolgálnak a vereségre. Hidegkuti azt emeli ki, hogy nekik három „döntőt” kellett megvívniuk, mert nagyon nehéz mérkőzésük volt a negyedöntőben a brazilok, az elődöntőben az uruguayiak ellen, ráadásul a magyarok szálláshelyén egész éjjel rézfúvós zenekar muzsikált, így fáradtan léptek pályára a döntőben. Sándor Károly, aki az '50-es évek kiváló jobbszélsője volt, viszont Sebes nem tartotta igazán sokra, ezért a vb-keretbe nem is rakta be, a szövetségi kapitány stratégiai hibáját hangsúlyozza, mondván, a döntőben olyan felállásban játszatta a csapatot, amely szokatlan volt a játékosoknak. Kétségtelen, hogy a két szélső helyet cserélt, így Czibor átkerült a jobb oldalra, aki viszont azon az oldalon sem bizonyult hatástalannak, amennyiben az első magyar gólt az ő kipattanó lövéséből szerezte Puskás, míg a másodikat ő maga lőtte. Maga Sebes a filmben afféle re-enactment gyanánt a Wankdorf Stadion gyepén idézi föl a bő negyedszázada játszott mérkőzést. Racionális magyarázattal nem szolgál a vereségre, dicséri csapatát, a vereség okát a szerencse elpártolásában jelöli ki, majd sírva fakad, elnémul és elsétál a kamerától.

Noha a német visszaemlékezőket faggató riporter kérdései nem hallhatóak a filmben, a válaszok arra engednek következtetni, hogy a döntőhöz a magyar emlékezetben hozzákapcsolt sajátos összeesküvés-elmélet egyes elemeit hozták szóba. A német csapatkapitány, Fritz Walter arról beszél, hogy a döntő felvételén látszik, hogy Puskás mérkőzés végén szerzett és les miatt érvénytelenített góljánál a két német hátvéd egyből jelezte a lest, így nem feltételezi, hogy az angol játékvezető és a walesi partjelző hibásan döntöttek, vagy csalni akartak volna. Helmuth Rahn kezében egy egykori Adidas futballcipőt tartva fölidézi, hogy a németeket az esős mérkőzésen segítették a magyarokénál technikailag fejlettebb lábbelik, melyek talpán a pálya talajához illeszkedő stoplik cserélhetőek voltak.⁴² Aztán tagadja, hogy bármi-

42 Ez a megjegyzése összecseng a Puskáséval, aki a Honvéd öltözőjében Bozsik cipőjét a kezében tartva így nyilatkozik: „Nem is tudom, hogy lehetett ilyen rossz cipőben olyan jól futballozni.” SURÁNYI, *Aranycsapat*, 1:51:00 – 1:51:003.

kor is doppingszerekhez nyúlt volna (tegyük hozzá: nem mintha ismerte volna akkoriban a sportjog a doppingolás fogalmát) – ez a vád is elterjedt egykor Magyarországon a szóbeszédben csakúgy, mint a bírói csalás (és az, hogy a magyar kormány 50 Mercedesért adta el a mérkőzést). Rahn a világbajnoki cím megszerzésének a sporton túlmutató jelentőségét a filmben úgy értelmezi, mint ami lehetőséget adott a németeknek, hogy kitörjenek a nemzetközi elszigeteltségből, hogy az ország újra megtalálja és elfogadtassa magát. Ezt az értelmezést erősíti a Rahn után megszólaló, a svájci világbajnokság idején még gyermek Franz Beckenbauer és Paul Breitner is, utóbbi azt is állítja, hogy a német nemzet számára az 1954-es győzelem fontosabb volt az általuk megszerzett 1974-es világbajnoki címnél, még hozzá azért, mert a német népnek akkor engedték meg, és az saját magának akkor engedte meg először a háború után, hogy újra nemzetként érezzen.⁴³

Köztudott, hogy Puskás 1981-es látogatása után még tíz esztendőnek kellett eltelnie ahhoz, hogy feleségével együtt hazaköltözzön, a '80-as években ugyanakkor rendszeresen megfordult Magyarországon. Amikor 1985-ben Koltay Gábor készített vele interjút a kispesti Aero Hotelben, akkor épp ötödik alkalommal. A *Szép volt fiúk...* című, a Kádár-rendszer utolsó éveiben vetítési engedélyt nem kapott sorozat részeként forgatott beszélgetés olyan témákat érintett, melyeket mind az 1977-es interjú, mind Surányi filmje gondosan elkerült. Előjön a Rákosi-rezsim vezetőivel való személyes viszonya, a Real Madriddal játékosként, a Panathinaikosszal edzőként elért sikerek, sőt Puskás szemléletes összefog-

43 Az 1974-es világbajnokokkal egy generációhoz tartozó Hans Ulrich Gumbrecht első sportemléke – nem meglepő módon – 1954 júliusának nevezetes, esős vasárnap délutánjához kötődik, mely során a rádióriportertől, „kinek hangja olyan volt, mint aki túl sok bort ivott”, alig hatesztendősen megtanulta a német válogatott játékosainak nevét, majd a mérkőzés befejezése után tanúja volt annak, ahogy a szülei és azok barátai fölállnak, és felfokozott érzelmi hangulatban elénekelnek egy általa korábban nem hallott dalt, bizonyára a nemzeti himnusz. Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Lob des Sports*, ford. Georg DEGGERICH, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, 15.

lalóját adja a profi labdarúgás gazdaságtanának, s – nyilván teljes joggal – megállapítja, hogy azzal szemben a hazai finanszírozási szisztéma nem fenntartható. Emlékeztörténeti szempontból rendkívül tanulságos, hogy Koltay fölidézi a Sugár András készítette interjút és Vitray Tamás ahhoz fűzött kommentárját, s így értékeli őket: „nyilvánvalónak tűnt, hogy valakik valamiért be akarnak feketíteni az ország közvéleménye előtt. Tudom, hogy ez téged nagyon mélyen bántott és sértett. Minek tulajdonítod ezt?”⁴⁴ Puskás megkerülve a választ annyit mond: „Nem tudom, hogy az illetőnek mi oka lehetett rá. Jóformán nem is ismerem.” Ahogy arról már esett szó, az *Aranycsapat* című film nem érintette a visszatérés politikai vonatkozásait, Koltay mikrofonja előtt viszont Puskás utal arra, hogy azért jöhetett haza, mert a politikai vezetés (magát Kádár Jánost is említi) ezt jóváhagyta.

Az Aranycsapat kapitányának az 1981-es meccs volt a nyilvános visszafogadási ceremóniája: telt ház a Népstadionban, élő televízió-közvetítés, másnap fényképes beszámoló a Népsportban, a Népszabadság tudósítója az öregfiúk bemutatását „népünnepélynek” nevezte.⁴⁵ Bár – ahogy arra már utaltam – a repatriálás folyamata csak 1991-ben zárult le, 1985-ben Bujtor István népszerű Ötvös Csöpi-sorozatának harmadik részében (*Az elvarázsolt dollár*) Puskás egy olyan jelenetben alakítja önmagát, melyben a fikció szerint egy Balaton környéki klub tenispályáján lábtengőzik Kárpáthy Györggyel, Albert Flóriánnal és Hegedűs Csabával. Az egykori ferencvárosi csatár mutatja be a Bujtor alakította rendőrnomozót és Öcsit egymásnak, akik rögvest szóba is elegyednek:

- Hallom, hogy kaptad a meszelőt a melóból.
- Mi az, már Madridban is tudják?

44 KOLTAY Gábor, *Puskás Öcsi. Beszélgetés 1985-ben*, felújított változat, 2005, 17:18–17:30.

45 Interjút ugyanakkor hiába keresnénk bármelyik lapban is, sőt noha a Képes Sport a magyar–angollal a meccs előtti és utáni számában is részletesen foglalkozott, az öregfiúk föllépését, Puskás hazlátogatását említés nélkül hagyta.

- Ott nem, de Kispesten eleget pletykáznak róla.
- Nem tudjátok véletlenül, hol lakik a füttyös Johann?
- De igen, ott a 0-9-es bungalóban mellettem a tanyán.⁴⁶

A filmbeli dialógusnak az a példaértéke, hogy Puskás nemcsak hazatért Kispestre, de már olyannyira itthon érzi magát, hogy barátaival (a magyar sport csillagaival) a Balatonnál nyaral – bár valószínűleg keveseknek tűnhetett föl, hogy a lábteniszmeccset a budapesti Flamenco Teniszcsarnokban vették föl, a helyszínválasztás némileg mégis gyöngít(het)i fikció és valóság filmbeli összefűzésének meggyőző erejét. Az viszont kétségtelen, hogy Puskás majd harminc esztendő múltán újfent magyar játékfilmben szerepelt, ráadásul nem is sportfilmben, így hazatérését a populáris kultúrának egy olyan terméke is archiválta, melynek célközönsége nem esett egybe a labdarúgás híveinek csoportjával.⁴⁷

4. Az ezredforduló emlékező gesztusai

Közel félszáz esztendő múltán mind az Aranycsapat, mind az azt legyőző német válogatott megkapta saját nemzeti filmgyártásától azt a széles közönségnek szánt, az 1950-es évek világát játékfilmes eszközökkel megidéző alkotást, mely a csapatok élő, szemtanúkhoz kötődő emlékezetének kihunyását ellensúlyozhatta. Amikor 1999-ben bemutatták a *6:3, avagy játszd újra, Tutti* című vígjátékot, a Wembley-ben pályára lépett 12 magyar játékos közül már csak négyen éltek, míg Sönke Wortmann *A berni csoda* című filmjét 2003. októberi premierjét a vb-döntőn játszó németek közül csak hárman éltek meg.

46 BUJTOR István, *Az elvarázsolt dollár*, 1985, 0:47:40–0:47:55.

47 A film rendezője-főszereplője egy 1981-ben vele készült interjúban arra a kérdésre, hogyan állítaná össze a magyar futballválogatottat, az Aranycsapat klasszikus fölállásának névsorával válaszolt. SZEGŐ András, *Bujtor és a sport*, Képes Sport 1981. február 24., 7.

A 6:3, *avagy játszd újra, Tutti* illeszkedik ahhoz a jelenséghez, hogy az ötvenes évek emlékezete a rendszerváltozás utáni magyar társadalomban lényegében egységesen negatív, kivéve, ha a sportról van szó. A kommunista diktatúra és a sport emlékezete mára nemcsak elvált egymástól, de ellenpólusok: a Rákosi-évek negatív emlékezetében a sport (főleg a labdarúgás) szigetet képez, amennyiben az egyetlen pozitív jelentéstartalommal rendelkező alkotóelem. Tímár Péter filmje az emlékezést az időutazással kapcsolja össze: a címszereplő 1953. november 25-én, vagyis épp a londoni magyar győzelem napján született. A szemetesként dolgozó, futballrajongó férfi egy romos házban lomtalanítás közben rábukkan egy szobára, melyben korábban az MTK ötvenes évekbeli szertárosa élt, s mely tele van az Aranycsapat korából származó emléktárggyal. Itt többek között megtalálja Hidegkuti Nándornak a Wembley-ben viselt mezét, mely miután magára ölti, visszarepíti az időben, épp a 6:3 napjára.

A film dramaturgiája az időutazás mellé az Aranycsapat korának médiatechnológiai jellegzetességét választja, vagyis azt, hogy mivel akkor Magyarországon még nem létezett televíziózás, és saját rádiókészülékkel sem volt jól ellátva a lakosság, sokan nyilvános helyen (pl. presszóban, vendéglőben, borbélyüzletben), vagy magánlakásban családtagok, barátok összegyűlve hallgatták a mérkőzések rádióközvetítését. Mivel a film végig Budapesten játszódik, az angolok elleni összecsapás csak az eredeti rádióközvetítés filmbeli bejátszásai révén idéződik meg, archív filmfelvételek vagy eljátszott futballjelenetek nincsenek benne. London és Budapest filmbeli elválasztottsága, vagyis a Wembley-ben csodálatosan játszó Aranycsapat s a kommunista diktatúrában élő Magyarország szegénységgel és félelemmel teli fővárosa rendszer és csapat emlékezetbeli különválását mutatja. Ezen túl a film Szabó Lőrinc *Veresség után* című verséhez hasonlóan egyszerre értelmezi az Aranycsapatot a korban (majdnem) mindenkit foglalkoztató jelenségként és a diktatúrában elfojtott nemzeti érzés megélésének egyetlen eszközeként. Amikor a meccs kezdetekor a borbélyüzlet vendégei a rádió mellett énekelni kezdik a Himnuszt,

egyszerre merül föl bennük, hogy percekben belül kiszáll a politikai rendőrség, s hogy ezért a tettért be fogják zárni az üzletet. Az Aranycsapat tehát nem a hatalom legitimációs eszközeként, hanem a rezsimmal szembeni apró lázadás szimbólumaként jelenik meg. A film kifejezetten a kultikus beszédmód megszólaltatója: a főszereplő a futballtörténeti relikviákat megtalálva azt mondja a labdarúgásról mit sem tudó beszédpartnerének: „[A]kinek köze volt a Aranycsapathoz, az mind nagyszerű ember volt, mind, egytől egyig!”⁴⁸ – s ezt a kijelentését a film egyetlen részlete sem cáfolja. Miközben tudható, hogy az Aranycsapat létrejöttéhez olyan véreskezű kommunista pártvezetők is hozzájárultak, mint a Puskásék klubcsapatát, a Budapesti Honvédot irányító Farkas Mihály honvédelmi miniszter. A magyar nagyközönség számára az ezredfordulón tehát egy olyan játékfilm igyekezett föleleveníteni az Aranycsapat legendáját, mely nem a történeti hűség, vagy a sport- és politikatörténeti összefüggések összetett megmutatásában volt érdekelt, hanem egy olyan egyszerű kép megrajzolásában, amellyel könnyen lehet azonosulni.

Almási Tamás 2009-ben készített, széles merítésű forrásanyagot fölhasználó, *Puskás Hungary* című portréfilmje, melynek létrehozásában csakúgy, mint Tímár Péter alkotásában, az RTL Klub szerepet vállalt, viszont épp ellentétes módon járt el, amennyiben Puskás magyarországi életútját és az Aranycsapat sztoriját politikatörténeti összefüggésrendszerbe illesztve foglalja össze – sokkal több köze is van Surányi *Aranycsapat*ának kontextualizáló megközelítéséhez, mint a 6:3, *avagy játszd újra, Tutti* történeti naivitásához, sőt, jelölten át is veszi az előbbi kezdő jelenetének korábban emlegetett, Sebes által használt többértelmű fordulatát, azzal vezeti be a „Hazalátogatás” című részét, melyben döntőrészt a Surányi-stáb által Ferihegyen és a Népstadionban forgatott képeket használja.

Az, hogy Sönke Wortmann milyen történelmi elbeszélést hozott létre a háború utáni korszak nyugat-németországi lezárú-

48 TÍMÁR Péter, *6:3, avagy játszd újra, Tutti*, 1999, 0:06:31 – 0:06:37.

lásáról, nem ennek a tanulmánynak a kérdése.⁴⁹ Számomra most *A berni csodának* csak azok a részletei fontosak, amelyek a magyar válogatott emlékezetéhez is hozzátartoznak. Szemben a 6:3, *avagy játszd újra, Tutti*-val, mely az Aranycsapat kultuszának építése közben a legkevésbé sem hozott szóba sportszakmai kérdéseket, a német film egyik történetszála úgy jeleníti meg a német válogatottak a svájci világbajnokságon való szereplését, hogy a kulisszák mögé enged bepillantani. Játékosok közötti beszélgetéseket hallunk, Herberger szövetségi kapitány egyezteteti Fritz Walter csapatkapitánnyal az összeállítást, a mérkőzések után a sajtónak nyilatkozik. A németek vb-mérkőzései közül Wortmann filmje kettővel foglalkozik viszonylag részletesen: a magyarok elleni csoportmeccsel és a döntővel. Magyarországon az előbbire két okból szokás hivatkozni: egyfelől a fölényes győzelemre, mely után érthetetlen volt a döntőbeli vereség, másfelől arra, hogy a német hátvéd, Liebrich súlyos sérülést okozott Puskásnak. A *Das Wunder von Bern*-ből ez utóbbi teljesen hiányzik, pontosabban a döntő előtt Herberger említi Puskás sérülését, de hogy azt melyik meccsen és hogyan szerezte, a filmből nem derül ki. Sőt Liebrich kifejezetten pozitív figuraként jelenik meg, amikor az egyik jelenetben a gyermek főhős, Matthias Lubanski alakítja a nem technikás, de nagyon szorgalmas és megbízható védőt. Másfelől a film hangsúlyozza, hogy az első magyar meccsen nem a legerősebb összeállításban léptek pályára a németek, mivel a Törökország elleni mérkőzésre tartalékolta a nagy stratégia, Herberger.

A filmbéli fikció szerint a döntő előtt a német játékosok többsége nem volt bizakodó, inkább csak a szállodai szobatársak, Helmut Rahn és Fritz Walter. Magyar szempontból különösen fontos Herbergernek a döntő előtti beszélgetése egy újságíróval, mely során arról beszél, hogy száraz időben a magyarok technikai

49 A film történelemképét részletesen elemzi Paul COOKE – Christopher YOUNG, *Selling sex or dealing with history? German football in literature and film and the quest to normalize the nation = German Football. History, Culture, Society*, szerk. Alan TOMLINSON – Christopher YOUNG, Routledge, London – New York, 2006, 181–203.

fölényét a németek nem tudják ellensúlyozni, de ha esik az eső, csúszós pályán lehet esélyük. Nem kevésbé izgalmas a döntő előtti német taktikai értekezlet, amely során Herberger a magyarok négyéves veretlenségi sorozatát említve felsorolja azt a négy magyar játékost (Lóránt, Kocsis, Bozsik, Puskás), akik még soha nem szenvedtek a válogatottban vereséget. Herberger a magyar csapat stratégiai gyenge pontját abban azonosítja, hogy azok gyakran túlzottan kitámadnak, s az előretörő Bozsik mögött tér nyílik az ellentámadásnak. Ez az értelmezés nem áll egyébként távol attól a Magyarországon elterjedt anekdotától, mely szerint az Aranycsapat taktikájának általában részét képezte, hogy „elől úgyis többet rúgunk, mint amennyit hátul kapunk”. A sporttörténeti valóság azonban ennek épp az ellenkezőjét igazolja: Sebes válogatottjának sikeressége részben éppen abból származott, hogy szemben a második világháború előtti magyar válogatottakkal, pl. az 1938-ban vb-ezüstérmét szerzővel, az Aranycsapat stratégiája nagyon is a stabil védekezésre épült. Annak épp Bozsik labdaszerző tevékenysége, illetve Zakariásnak a középpályáról a védősorba való visszazárása volt a kulcsa. Az igaz, hogy a döntőben Bozsik vétett el egy átadást Rahn 84. percben szerzett gólja előtt, de a filmbeli német stratégia, mely Bozsik fegyelmezetlenségére épül, inkább tűnik utólagos visszavetítésnek, mint hitelesnek. A döntő eredeti magyar rádióközvetítésében egyébként Szepesi György Rahn gólja után azt mondja: Bozsik adta el a labdát, aki a legjobb magyar volt addig a meccsen. Abban a tekintetben viszont nagyon is pontos Herberger filmbeli elemzése, hogy a magyar csapat támadójátékát Hidegkuti passzai szervezik.

Bár a film címe berni csodáról beszél, valójában az alkotók éppen arra vállalkoztak, hogy ne racionálisan megmagyarázhatatlan eseményként mutassák be a német győzelmet, hanem az ahhoz logikusan vezető lépéseken vezessék végig a nézőt. E lépések mögött a filmben nagyrészt a nagy taktikus, Herberger áll, másfelől a magyarnál fejlettebb német ipar, melyet Adolf Dassler és az általa gyártott futballcipők képviselnek, melyek a cserélhető stoplikkal

előnyt jelenthettek a csúszós pályán.⁵⁰ Csodás elem inkább csak az, ahogy július 4-én délután az addig verőfényes napsütésből egyszer csak elkezd zuhogni az eső. Naturának és technikának ezt a váratlan összefogását emeli ki az is, hogy a mérkőzés végén a német játékosok már újra napsütésben vehetik át a kupát.

A filmben nem archív felvételek révén, hanem a kulcsjelenetek eljátszásával követhetjük nyomon a döntő alakulástörténetét. A mérkőzés öt gólját igen pontosan adják vissza, Puskás Magyarországon mind a mai napig sokat emlegetett, les miatt érvénytelenített találata ugyanakkor nem szerepel benne. Miközben német szempontból ez nem föltétlenül tartozik a mérkőzés megőrzésre érdemes momentumai közé, addig a magyar szurkolói emlékezet nincs arról meggyőződve, hogy nem egy szabályos találatot vettek el Puskástól. Azt is mondhatom: Magyarországon Puskás válogatottban szerzett 84 gólja közül a Wembley-ben az angolok ellen a 25. percben szerzett a leghíresebb (Magyarországon előszeretettel nevezik ezt az „évszázad góljának”), a másik viszont, amit a magyarok legtöbbit emlegetnek, az épp a németek ellen érvénytelenített találata.

5. Befejezés – genius loci

E sorok írója abban a szerencsés helyzetben van, hogy munkahelyén, a Debreceni Egyetemen nap mint nap Buzánszky Jenő szobra közelében parkolhat gépkocsijával. Az Aranycsapat klasszikus felállásából utoljára ő ment el, 2015. január 11-én.⁵¹ Buzánszky-

50 A technológiai fejlesztés nem az Adidas érdeme volt csupán. A Dassler-fivérek akkor még közös gyárában már az 1930-as években elkezdtek rajta dolgozni. A fivérek különválása után, az 1950-es években Rudolf Dassler cége, a Puma is gyártott cserélhető stoplival felszerelt futballcipőket. A 2016-ban bemutatott *Die Dasslers* című kétrészes tv-film azt állítja, hogy Sepp Herberger azért döntött végül az Adidas cipői mellett, mert anyagi vitába keveredett Rudolf-fal. A két német alkotás Herberger-képe meglehetősen távol van egymástól.

51 A svájci világbajnokságon szerepelt magyar játékosok közül őt a csepeli Tóth II. József élte túl, aki 2017. október 9-én távozott.

nak játékosként nem volt kapcsolata Debrecennel, 1947 és 1960 között a Dorogban játszott. Debrecenbe az egyetem invitálására idős korában, a 2000-es évek elejétől járt rendszeresen előadást tartani, illetve fővédnöke volt a 2004-től a nevét viselő egyetemi futballbajnokságnak. Dorogon még életében róla nevezték el a helyi futballstadiont, halála után a budapesti Szent István-bazilika altemplomában helyezték örök nyugalomra, Puskás, Kocsis és Grosics mellé. Temetésén mások mellett Orbán Viktor miniszterelnök mondott búcsúbeszédet.

Magyarországon ma egyebek mellett több tucat utcanév, köztéri szobrok, stadionnevek, síremlékek, sőt egy a játékosok portréival díszített mozdony őrzi az Aranycsapat emlékét. Puskás súlyos betegen még megélhette, hogy a Népstadiont, mely a magyarországi kommunista diktatúra szimbolikus építészeti vállalkozása volt, s melyben az Aranycsapat 1953 őszétől játszott hazai mérkőzéseit, 2002-ben átkeresztelték Puskás Stadionra. A meglehetősen elavult létesítményt 2016-ban kezdték lebontani, helyére újat építenek, melyben 2020-ban Európa-bajnoki mérkőzéseket fognak rendezni. Puskás emlékét hivatott őrizni egy másik stadion is, a 2014-ben elkészült Pancho Aréna. A csatár madridi karrierjére utaló, Puskás spanyol becenevét viselő stadion Felcsúton található. Puskás élettörténetében semmiféle szerepet nem játszott ez a község, ő ugyanis Kispesten született, ott nevelkedett, Magyarországon kizárólag ennek a budapesti városrésznek a csapatában futballozott. Annál fontosabb helyszíne viszont Orbán Viktor életének, aki részben Felcsúton nőtt fel, itt alapított 2007-ben Puskás Ferenc Labdarúgó Akadémia néven utánpótlás-nevelő bázist, a Pancho Aréna az ő háza közvetlen szomszédságában épült. Az akadémia felnőtt csapata 2013-tól egy szezon kivételével a magyar első osztályban szerepel. Azt, hogy Felcsút az Aranycsapat kiemelt emlékezetkultiváló helyszínévé kíván válni, jelzi továbbá a Puskás Intézet megalapítása is, mely az Akadémia projektje, s múzeumként, tudományos és látogatóközpontként hivatott működni. A Puskás Intézet nem csupán a csatár Spanyolországból hazahozott hagyatékával rendelkezik,

de Sebes, Grosics és Buzánszky tárgyi emlékei is ide kerültek az elmúlt években. Az Aranycsapat hagyatékának Felcsútra helyezéséből, abból az igyekezetből, mely a hivatalban lévő miniszterelnökhöz kötődő települést magyar futballtörténeti zarándokhellyé kívánja tenni, legalább két dologra lehet következtetni. Egyfelől tovább erősödik az 1950-es évekbeli kommunista diktatúra és sport emlékezetének egymástól való elválása. Másfelől ahogy az Aranycsapat egykori létrejötte nem volt független a kor politikai viszonyaitól, úgy nyilvános emlékezetének alakulása sem az mind a mai napig. Ezt a vélekedést erősítheti meg az a retorikai fejlemény is, hogy a Magyar Tudományos Akadémia 2019. február 14-én honlapján *Az Aranycsaphoz hasonlóan kell felépíteni a magyar tudományt, azaz miért lenne értelmetlen szétszedni az MTA kutatóhálózatát* címmel jelentetett meg apológiát (ma már tudjuk: hiába) saját maga mellett.

VIII. Átok vagy csoda? A berni döntő magyar irodalmi emlékezetéről



„Kedves Hallgatóim, higgyék el, nagyon nehezemre esik bármit is mondani. Nem találom a szavakat.”
Szepesi György

A magyar férfi labdarúgó-válogatott mind ez idáig két alkalommal jutott el a világbajnoki döntőig: 1938-ban és 1954-ben. A két dátumot történelmi értelemben „egy világ választja el egymástól”: 1938-ban Magyarország fő gazdasági és politikai szövetségese Mussolini Olaszországa és Hitler Németországa volt, míg 1954-ben már a szovjet blokk részeként teltek napjai. A párizsi döntőn a magyar játékosok mezükön koronás országcímert, a Bernben pályára lépett futballisták vörös csillagos címet viseltek. A radikális politikai irányváltás a labdarúgás intézményrendszerét is alapjaiban változtatta meg: a világháború előtti polgári szisztéma helyét a szovjet mintára államosított sport vette át. Ennek részeként egyfelől megszűnt Magyarországon az 1926-ban bevezetett professzionális futballista státusz, másfelől a válogatott irányítása soha korábban nem létezett módon szervezetté vált. 1938-ban a kispadon az a Dietz Károly ült, aki jogi egyetemet végzett, volt Budapest rendőrfőkapitánya, de főként ügyvédként kereste kenyerét, szövetségi kapitánnyá kinevezése előtt (1934) sosem végzett edzői munkát. Éppen Dietz idején játszott egyetlen alkalommal a válogatottban az a Sebes Gusztáv, aki egyik levezenylője

volt a magyar sport háború utáni szovjetizálásának, 1949 és 1956 között pedig a válogatott szövetségi kapitánya volt. (Dietz ebben az időszakban ügyvédként már nem, csak fizikai munkásként dolgozhatott).¹ A kitűnő játékosokból álló, de korszerűtlen stílusban futballozó Dietz-csapat meglepetésre jutott el a döntőig, ahol papírforma vereséget szenvedett Olaszországtól. A futball modernizálásában úttörő szerepet játszó Sebes-csapat viszont azzal okozott meglepetést, hogy a torna toronymagas esélyeseként nem sikerült megszereznie az aranyérmet. Az 1954. július 4. előtt négy évig csupán egyetlen barátságos mérkőzésen veszítő válogatott 1952-ben olimpiát nyert, Angliát 1953 novemberében Londonban 6:3-ra, 1954 májusában Budapesten 7:1-re győzte le. A koronát a világbajnoki cím megszerzésével tehetné volna föl teljesítményére, ez azonban nem sikerült, mivel a világbajnoki döntőben Bernben július 4-én 3:2-es vereséget szenvedett a Német Szövetségi Köztársaság csapatától.

Hans Ulrich Gumbrecht *In Praise of Athletic Beauty* című könyvének személyes hangú bevezetőjében visszatekint a sporttal való találkozás gyermekkori alkalmaira. A berni döntő nyugat-német rádióközvetítésének gumbrecht-i földidézésében az individuális, a családi és a nemzeti emlékezet száalai szövődnek össze.² A szülők kedélyállapotának megváltozása, a folyamatos legyőzöttség-érzést fölvaltató eufória a szövegben olyan szinekdochéként működik, mely a társadalom egy elemi egységén keresztül teszi érzékletessé azt az állítását, mely szerint 1954. július 4-én zárult le Németországban a háború utáni korszak. Rainer Werner Fassbinder 1979-ben bemutatott, *Maria Braun házassága* című filmjének utolsó jelenete hasonlóképp értelmezi a berni győzelmet.

Noha a berni döntőt Nyugat-Németországban egy szerencsés kisebbség már televízión keresztül követhette figyelemmel, s ma

- 1 CZOCH GÁBOR – SZEGEDI PÉTER, *Ezüstkapitányok*, Magyar Narancs 2010. július 15., 22–25.
- 2 HANS ULRICH GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, Belknap Press of Harvard University, Cambridge – London, 2006, 12.

már a videómegosztó csatornákon bárki elérheti a mérkőzésről készült összefoglalókat, nem kétséges, hogy ennek a sporteseménynek az emlékezetét a képek (mint a valós lenyomatai) helyett évtizedeken keresztül a nyelv narratív, szimbolizációs, értelmező működése alakította. Szepesi György és Herbert Zimmermann rádióközvetítései eredeti funkciójukból adódóan egyszerre tették elképzelhetővé a távol lévő hallgatók számára a mérkőzés történéseit, érzékletessé a stadion lelkesült közönségének viselkedését, szóaltatták meg a hallgatók feltételezett érzelmi hullámlásait, s a lefűjást követően igyekeztek kijelölni azt az értelmezési keretet, amelyben akár a győzelem, akár a vereség a „helyén” kezelhető (lényegében mindketten azt mondták, hogy ez csak egy labdarúgó-mérkőzés volt). Az Aranycsapat, a kortárs német válogatott és az 1954-es világbajnokság történetét elbeszélő, s ezáltal emlékezetét fenntartó, kiterjedt „szöveghálóban” a legkülönbözőbb műfajok (nyilatkozat, visszaemlékezés, sportújságírói és szaktörténeti munka) és több médium (például dokumentum- és játékfilm, musical) vesz részt – egyáltalán nem függetlenül attól a tényről, hogy hatástörténetét tekintve a berni döntő egyik oldalán sem csupán egy labdarúgó-mérkőzés volt.

A futballban a játékosok mozdulataiban megmutatkozó motorikus, a nyelv által alig megközelíthető testi emlékezet mellett létezik egy második, az egykori meccsekről, játékosokról szóló elbeszéléseken keresztül működő, kimondottan nyelvi emlékezet is, mely összekapcsolja a szurkolókat csapatukkal. Gebauer a labdarúgás narratív emlékezetét előszeretettel nevezi epikusnak, s funkcióját a hősi epika hagyományával rokonítja: a nagy játékosok csak ritkán kapnak emlékművet, inkább az antik és középkori hősökhez hasonlóan elbeszélésekben élnek tovább.³ Annak vizsgálata helyett, vajon a labdarúgás második emlékezete milyen narratív mintázatot követ, s milyen mestertrópusok köré szerveződik, most csupán arra vállalkozom, hogy irodalmi

3 Vö. Gunther GEBAUER, *Poetik des Fussballs*, Campus, Frankfurt – New York, 2006, 118–133.

szövegek elemzésén keresztül bemutassam, miképpen vesz részt az esztétikai igénnyel megformált nyelvhasználat ennek az emlékezetnek az alakításában. Írásom fókuszát tovább szűkítve az 1954-es futball-világbajnokság magyar irodalmi tematizációjának néhány jelentékeny példájára összpontosítok.

Csupán három hét telt el a berni döntő után, amikor Szabó Lőrinc elkezdett dolgozni a *Vereség után*⁴ című versén. Augusztus 12-én készült el vele, az alkotás publikálására azonban csak egy évtizeddel később, jóval a költő halála után, a *Kortárs* folyóiratban nyílt mód, s az '50-es évek derekán a Magyar Rádió sem engedélyezte bemutatását. Ezek a tények nem kizárólag a Szabó Lőrinc-filológia számára fontosak, illetve beszédek a kor irodalompolitikai viszonyait tekintve, de a hatalomnak a berni vereséggel szemben tanúsított stratégiájáról is árulkodnak. Képes Géza így emlékszik vissza erre a mozzanatra: „A verset elhozta nekem [Szabó Lőrinc] – a rádió irodalmi osztályát vezettem akkor. Műsorra is akartam tűzni a verset, de a vezetőségnek az volt a véleménye, hogy ezzel az eseménnyel ne foglalkozzunk többé, még ilyen formában sem.”⁵

Szabó Lőrinc életművében nem előzmény nélküli az 1954-es sportvers: 1927. szeptember 27-én az *Estben* jelent meg a *Futballversenyen*⁶ című költeménye, melyet ajánlásából kikövetkeztethetően a két nappal korábban az Üllői-úti pályán játszott válogatott meccs ihletett: „A 61. magyar-osztrák mérkőzés győztes tizenegyének, taps helyett”. Ugyanakkor szemben a *Vereség után*nal e korai mű nem tartalmaz olyan beazonosítható sporttörténeti utalásokat, amelyek arra ösztönöznék a befogadót, hogy extratextuális referenciákhoz kapcsolja vissza a szöveg kibomlását. Az avantgárd – leginkább expresszionista – stílusjegyeket mutató vers a sportnak a nézőre gyakorolt intenzív hatásáról ad érzékletes leírást, poétikai tétje éppen abban áll, hogy olyan testi-érzelmi

4 SZABÓ LŐRINC, *Összes versei II.*, Szépirodalmi, Bp., 1988, 318–321.

5 KÉPES GÉZA, A „*Vereség után*”-ról, *Kortárs* 1964/3., 410.

6 SZABÓ, *Összes versei II.*, 573–574.

történeket közvetít az olvasó számára, amelyek eredendően nem nyelvi természetűek. Ráadásul a vers két idősíkját, a grammatikai múlt idő által jelölt gyermekkort és a stadionbeli, felnőttkori jelen összekötő emlékezet is részben testi-motorikus: a nyitó strófa deskriptív, reflexív emlékezéstechnikája („Diák voltam, jeles tanuló, egy kissé lomha, fáradt, / nagycsontú, csúnya fiú, akinek a torna sohasem ízlett,”) átadja a helyét az újra-átélés pillanatainak:

de most, hogy a pálya ellipszise előttem habzik-árad
a negyvenezer néző alatt: újra lábamba viszket

a régi vágy és régi öröm, mint táncos lábban a tánc:
minden izmom egymásba feszül és összeviszza rugdal
a bőr alatt, a cipő alatt, és testem fájva ráng.

A „habzik-árad” fluiditást, a lehatároltság hiányát, transzgressziót kifejező igepáros először a játéktér mozgalmasságára utal, majd múlt és jelen elválasztottságának felfüggesztésében, a negyedik strófában pedig csapat, közönség és én határainak elmosódásában él tovább. A futballverseny a közösségiség nem ideologikus és nem tervezhető, hanem alkalmi és fizikai átélésének lehetőségévé válik, amelyet az ötödik versszak az esztétikai identifikáció és a másik általi önmegértés olyan eseményeihez hasonlít, melyek kimozdítják megtapasztalójukat nyugalmi állapotából:

A labda száll s ittas vagyok, mint ittas a fájdalomtól
a néző is, ha a színpadon jól szenved a színész,
vagy ahogy ittas lesz, aki szeretőket les ki, s a gondtól,
aki koldussal beszél s proli-pincék szennyébe néz.

Szemben a látványsportokban afféle könnyed szórakozást látó kultúrkritikusokkal, annak, ahogy a sportesemény testi-érzelmi hatását Szabó Lőrinc megjeleníti, szemernyi köze sincs bármiféle önfeledt s kellemes kikapcsolódáshoz:

Óh, szennyes, nagyszerű izgalom! háború! Hősiesség!
Óh, hogy rohanok s rohanunk, amikor nekilendül a front s a csatár!
Óh, hogy remeg a régi fiu, hogy az ellenfélt leszereljük!
Óh, hogy remegek, ha kavarodás van a másik kapunál!

remegés az egész, jó s rossz, ahogy a játék áll, hősi, brutális izgalom...

A háború metaforikájának fölbukkanása nem csupán a küzdelem fölnagyítására vagy a pályának szimbolikus harctérként való értelmezésére szolgálhat, de a jelzői oximoronokkal (szennyes–nagyszerű, jó–rossz) kiegészülve arra is utal, hogy a sport egyáltalán nem illeszthető be probléma nélkül a hagyományos kultúrájuk közé.⁷

Míg a *Futballversenyen* – ahogy arról korábban más esett szó – az ajánlásán kívül nem tartalmaz olyan utalásokat, amelyek egy meghatározott sporteseményhez kapcsolódnak, s ezáltal alkalmasint szűkítenék is a szöveg szemantikai játékterét, addig a *Vereség után* arra vállalkozik, hogy a magyar labdarúgás méltán kulcseseményének tekintett berni döntő lehetséges szimbolikus értelem-összefüggéseit alkossa meg a poézis nyelvén keresztül. Szabó Lőrinc úgy járult hozzá a mérkőzés emlékezetének alakításához, hogy a szöveg maga is költészet- és kultúrtörténeti emlékezhellyé válik: a három részből álló óda egyszerre táplálkozik az antik és a magyar romantikus irodalom hagyományából. Az egyes részek egymással tematikus összhangban, ugyanakkor formai–retorikai–verselési eltérésekkel tesznek nagyívű kísérletet arra, hogy olyan – a szemiotika fogalmát kölcsönvéve – konnotatív teret hozzanak létre, amelyben a konkrét sportesemény összetett nyelvi identi-

7 Bertolt Brecht nevezetes esszéjében alig egy évvel később hasonlóan értelmezte a sport egységét: „Röviden: ellenzek minden olyan törekvést, amely a sportot tisztán kultúrkinccsnek tekinti, már csak azért is, mert tudom, mi mindent művel ez a társadalom a kultúrkinccsekkel, és a sport ehhez túlságosan értékes. A sport híve vagyok, mert és amíg kockázatos (egészségtelen), kultiválatlan (vagyis társadalmilag nem elfogadott) és öncélú.” Bertolt BRECHT, *Die Krise des Sports = Uő., Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, 28.

tást kap. Amennyiben elfogadjuk, hogy egy történeti esemény a róla való vita során nyeri el – nem végleges, hiszen a vita újra és újra megnyitható – hermeneutikai azonosságát, úgy a *Vereség után* felütésének kvázi-dialogikus szerkezetét szűkebb értelemben az Aranycsapat történetéről, tágabban a futballról mint modern, mítoszgeneráló jelenségről szóló, nem lezárt, de alakítható diszkusszió részének tekinthetjük. A vers már az első strófában jelzi, hogy azért válhat költői témává a berni döntő, mert jelentősége messze meghaladja közvetlen, önelvű, érzéki, esztétikai hatását:

Szép volt!... Játék csak? Erő? Ügyesség?
De kik ellen! S hányszor!...
A diadalát már-már jelképnek hitte a nemrég
hadvert nép (s vele tán a világ).

A címbe foglalt határozói szerkezet azt az időszakaszt jelöli meg, amikor az esemény (a vereség) nem várt bekövetkezése miatt, az egyidejű befogadás érzelmi telítettségét követően mintegy kikényszeríti a vele való reflexív szembenézést.

Noha a háborús metaforika alkalmazásával már az 1927-es futballvers szimbolikus küzdelemként is értelmezhetővé teszi a stadionbeli történéseket, az ebben a korai szövegben még nem illeszkedik valamiféle nemzeti történelmi narratívába. A *Vereség után* kezdő strófájának harci lexikája („hadvert nép”, „csoda-ütközetek”, „jóvátétel arany lobogóját [...] oromra repülni”) azonban már nem hagy kétséget afelől, hogy a szöveg a berni eseményeket a vonatkozó magyar történelmi kontextusban értelmezi, s ezt nem individuális alkotói döntésként állítja elénk a szöveg, hanem olyan, majdhogynem ösztársadalmi *sensus communis*ként („tizből kilenc millió szorongva leste”), mely nemcsak a választott téma közéleti jelentőségét igazolja, de az Aranycsapat szimbolizációjának alapjára is rámutat. Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk: a költészet nyelve akkor lép működésbe, amikor olyan esemény történik, amely fölfüggeszti az addigi értelmezői sémát azáltal, hogy elvárás és tapasztalat távolságát radikálisan megnöveli. A költészet ideje

- akárcsak az időszerkezet és a metaforika által megidézett Vörösmarty-vers esetében, az *Előszó*ban, mely a vész kitörésének leírását nem melleleg épp a labdajáték képével indítja („Vérfagyfaló keze / Emberfejekkel lapdázott az égre / Emberszivekben dúltak lábai”)
- tehát vereség után köszönt be:

Szép volt, gyönyörű!... S már szinte szellem
 (bennünk); akárcsak a pálya, amely
 mint tenger, az emberi végtelenben
 hetek óta zúgta: – „Föld, figyelj:
 ELSŐ:...” S ekkor... Mi az? Átok?!... Óh, pfuj!
 Szirt? Tört villám? Le, le, roncs hajó!
 – Lőtt sas? Vagy a hit, s ami megvalósul? –
 gúnyolt a nagy nap búcsuzóul;
 – no, Szabó Lőrinc, a téma jó s uj,
 ezt írd meg: tenéked való!

A vereség pillanatának versbeli fölidézése esemény és megnevezés kapcsolatának bizonytalanságát mutatja, a hirtelen váratlansággal bekövetkező bukás klasszikus toposzainak halmozása az esemény autentikus értelmezését lehetővé tevő nyelvi forma hiányára enged következtetni – ezt a hiányt hivatott betölteni a vers második és harmadik egysége.

A második rész időviszonyait tekintve lineárisan követi az első, amennyiben kezdő és záró sorai („Tüntél, eltüntél, Győzelem, / egy perc alatt!”; „És kint már dördült a Siker / nagy himnusza.”) közvetlenül a mérkőzés lefújása utánra helyezik a vers történéseit. A költői szövegre itt nem kisebb feladat hárul, minthogy az aposztrophé, az odafordulás-megszólítás trópusa által megszemélyesítse, életre keltse s szóra bírja a Győzelem allegorikus alakját, s az így megteremtett alak, mint külső instancia, teszi lehetővé annak a távolságnak a létrejöttét, mely az esemény reflexív értelmezéséhez szükséges. A lírai én ebben a szövegegységben egyszerre működik érzelmetli és érzékeny szenzorként, s olyan szinekdochéként, mely nem csupán a nemzeti közösség és a csapat helyettesítőjeként szolgál ebben a kommunikációs helyzetben, de

a rész-egész viszony alakzataként a nyelv retorizáltságában nem is engedi őket különválni:

De szivem, bent, hallotta még
sóhajodat,

hallotta, mint, néha, halott
kedvesemet,
és mintha én volnék a Nép
s a Tizenegy.

Szabó Lőrinc a berni vereség költői értelmezéséhez a vers második egységében egyszerre nyúl vissza a pindaroszi atléta-ódák hagyományához, amennyiben a sporteseményt mitológiai összefüggésrendszer részeként jeleníti meg (Győzelem, Siker és Jóremény istennőkként említetnek a szövegben), és a magyar klasszicizmus, illetve romantika irodalmi emlékezetéhez, mely az egységesen fölfelé stilizált nyelvhasználatban (a lírai én és a Győzelem szólama között nincs regiszterbeli különbség), valamint az allegorikus alak színre lépésében (gondoljunk például Kölcsey Ferenc *Huszt* című epigrammájára) érhető tetten.⁸ Utóbbi megnyilatkozása a dicséret–vigasz–intés szónoklattani hármásába rendeződve előbb a hallgató/olvasó érzelmeire, majd értelmére kíván hatni, így hozva létre a konkrét sporteseményről egy, a nyelvi megformáltságában artistikusan anakronisztikus, retorikai szerkezetét tekintve klasszikus mintázatot mutató lírai s narratív értelmezést.

Emlékállítás és a vers textúrájába múltbéli hagyományszálak szövésének társítása a harmadik egységben a vers tematikus síkján is hangsúlyos lesz. A teremtett allegorikus alak beszéltetése helyett a költői dikció alanya itt auktoriálissá válik: a lírai én még hangsúlyosabban az antik görög olimpiák hőseinek dicsőségét

8 A vers költészettörténeti kapcsolódásainak alapos és szempontgazdag értelmezését adja IMRE László, *Nemzeti trauma és bárdköltői szerepvállalás. Szabó Lőrinc: Vereség után*, Hittel 2006/10., 103–117.

megörökítő Pindaroszt és a reformkori költészetet választja mintául. Az időmérték, az ódához illően válogatott szókinccs és hangulati fokozás mellett a tárgyhoz való odafordulás, a tárgy részletező kifejtése és a belőle levonható tanulság megfogalmazásának triásza is megfigyelhető a szövegben. A *Vereség után* harmadik egysége természetesen csak azáltal válhat *győzelmi* (s ekként vigaszt adó) énekké, hogy Szabó Lőrinc benne az Aranycsapatnak a vereség előtti dicsőséges tetteire utal („themzei diadal és rá rögtön a du-nai”), így térve vissza a vers első részének nyitó strófáihoz:

Mert ahogy ott, a bukásod előtt, a modern csatatéren,
az olimpiász mezein
küzdöttél fiaidban, előre leverve az Elsőt
(ki később úgy föléd került)
s legjava hőset mind a világnak, az Ónak, az Ujnak,
az tett volt, hősi, igaz!

A csapatnak mint a nemzeti közösség jelképének kibontása történik itt meg, melynek jelentése és jelentősége egyaránt táplálkozik konkrét sporteseményekből, a futball 20. századi sikertörténetéből (vagyis abból, hogy úgy válik a legnépszerűbb közönségsporttá, hogy közben a nemzetek közötti versengés igazságos és legitim gyakorlatának tekintik) és a magyar társadalom 1940–50-es évekbeli, reményvesztett helyzetéből. A vers olyan integratív történelemértelmezést visz színre (az ógörög atlétáktól a magyar őstörténeten át a 20. század közepéig húzódik az ív), melyet a szöveg intertextuális utalásai (az eddig szóba hozottakon kívül például a *Zalán futása* és Csaba királyfi legendájának megidézése), stiláris megalkotottsága és képhasználata, jóformán tehát a költői nyelv minden mozzanata alátámasztani hivatott. Szabó Lőrinc verse abban mutatja a legfőbb rokonságot Pindarosztól, hogy benne az Aranycsapat éppúgy egy kultúra kitüntetett értékeinek megtestesüléseként értelmeződik, mint az antik előd szövegeiben az olümpiai versenyek győztesei.⁹

9 GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, 21–24.

Azt, hogy a *Vereség után* a magyar futball nevezetes eseményeinek szimbolikus jelentéseit igyekezett kitágítani, megörökíteni és összetett historikus kontextusba helyezni, a vers születésének politikatörténeti környezete indokolja. Azok az irodalmi szövegek, amelyek nem a történésekkel egyidejű értelmező távlatából közelítenek az ötvenes évek magyar labdarúgásához, hanem fél évszázaddal később tekintenek reá *vissza*, döntőrészt az azóta eltelt évtizedekben formálódott nyelvi emlékezet elemein alapulnak, ugyanakkor ennek az elbeszélés-együttesnek nem a reprodukálására, hanem az alkotó áthangolására, az emlékezet revíziójára törekednek. A történeti távolság és az irodalmi kommunikáció konvenciói nyújtotta szabadság egyaránt tetten érhető abban, ahogy az 1954-es világbajnokságot az ezredfordulón szóba hozó prózai szövegek az újraírás, a tények átrendezésének technikáját működtetik. Darvasi László *A másik berni csoda*¹⁰ című írásában a világbajnoki döntő nyugat-német rádiókommentátorának bakiját („Éljen, éljen, Rahn belötte a harmadik gólt, tehát 3:2 az eredmény a magyarok javára!”) történelem-létesítő nyelvi aktusként értelmezve épít föl egy olyan tükörszerkezetű történetet, melyben a mérkőzés győztesének és vesztesének inverzióját követően a két ország történelmének és futball-históriájának alakulása szisztematikusan helyet cserél egymással. Az, hogy ezáltal vajon mire is nyílik távlata az olvasónak, fogas kérdés. Amellett ugyanis éppúgy szólhatnak érvek, hogy Darvasi szövege megerősíteni igyekszik a berni döntő hatástörténetének azt a változatát, mely a mérkőzés utáni budapesti zavargásokat az 1956-os forradalom előjelének tekinti, ebben az esetben a sportesemény közvetlen módon járul hozzá politikai történésekhez;¹¹ mint ahogy az sem zárható ki, hogy a szöveg annak az értelmezésmódnak is teret enged, mely benne éppen a futball történelemalakító hatásának szatirikus túlrájzoltóságát fedezi föl. Sport és közélet szférájának szisztematikus és kauzális társításához Darvasi ugyanis olyan dis-

10 DARVASI László, *A titokzatos világválogatott*, Magvető, Bp., 2006, 57–62.

11 EMBER Mária, *A kis magyar „focalista forradalom”*, Eső 2001/1., 40–45.

kurzusformákat is megidéz és parodizál, melyek beazonosítható politikatörténeti korszakokhoz kötődnek, ideológiai elfogulatlansággal nem vádolhatóak, meggyőző erejük csekély: „Németországban a CIA segítségével elterjesztik a Coca Colát és a rock and rollt, Hamburgból útnak indítanak egy együttest, Beatles a neve, a morális elsekélyesedés, az erkölcsi csőd megállíthatatlan. Bár a németek a hatvanas években még megverik a svédek, a brazilokat, és egyszer még az ősellenség angolokat is, ám ez már nem a német labdarúgás aranykora.”¹² Bárhogyan is döntsünk e két olvasási lehetőség tekintetében, a berni döntő kétségtelenül olyan alapító eseményként jelenik meg a szövegben, mely – azon túl, hogy mind a magyar, mind a német labdarúgás és történelem rá következő évtizedeinek eredetpontja – olyan emlékezettel bír, mely éppen az átírás aktusában mutatja meg vitalitását.

Esterházy Péter 2006-ban megjelent futball-könyvében önálló fejezetet formált némely korábbi, a berni események hatástörténetét tárgyaló publicisztikájából.¹³ A szerző ekkor már három évtizede, több-kevesebb folyamatossággal dolgozott azon, hogy alkalmi szövegeiben olyan reflexív diskurzust hozzon létre, mely a regényeiből ismerős írástechnikai eljárásokat is hasznosítva, a személyes és családi játékosmúlt biztosította beavatottságot az értelmiségi történelmi-közéleti elemzőképességével társítva a labdarúgás kulturális fontosságának miértjeiről, illetve a labdarúgásról mint az őt körülvevő társadalom állapotáról sokat eláruló szisztémáról zajló gondolkodáshoz termékeny módon tudjon hozzájárulni. A berni döntőt tematizáló szövegeinek elbeszélője az '54-es eseményekhez való ismétlődő visszatérést egyrészt az esemény traumatikus jellegével indokolja, vagyis azzal, hogy nem lehet túl lenni rajta, újra és újra ránk kényszeríti magát; másrészt azzal az emberi vággyal, hogy racionális magyarázatot találjon a történések irracionális alakulására; harmadrészt azzal, hogy az elveszített világbajnoki döntő történelmi jelentése az idő

12 DARVASI, A *titokzatos világválogatott*, 60.

13 ESTERHÁZY Péter, *Utazás a tizenhatos mélyére*, Magvető, Bp., 2006, 95–121.

előrehaladtával maga is változik, negyedrészt pedig az irodalmi szöveg ironikusan túlbecsült performativitásával, vagyis azzal, hogy a mérkőzés végkifejletének átírása igazságot szolgáltathat a világ egykori legjobbainak. Esterházy és Darvasi Bern-apokrifjai minden hasonlóságuk ellenére abban az igen fontos mozzanatban különböznek, hogy míg Esterházy a mérkőzés eseménytörténetét írja át (a 84. percben nem Rahn, hanem Puskás lőtt gólt), fiatalabb pályatársa nem az eredményt, hanem annak értelmezését változtatja meg (a magyarok elveszítették a döntőt, mégis ők lettek a világbajnokok). Ebből következően a hozzájuk rendelhető példaérték is más: az előbbi esetben az történik meg a szövegben, aminek meg kellett volna történnie 1954-ben, Darvasi írásában viszont a képtelenség válik valósággá.

Az *Utazás a tizenhatos mélyére* szóban forgó fejezete az Aranycsapat mitikus emlékezetét őrző és formáló legendárium elemeiből indul ki, s ezeket a magyar nemzetnek a saját történetéről kialakított narratív sémakészlete kontextusában értelmezi. Az '50-es évek társadalmi közhangulatát imitálni hivatott közösségi megszólalásmód a válogatottat olyan kollektív vágyak megtestesüléseként látta, melyek az önkényuralom éveiben kizárólag a futballpályán válhattak valóra. Ebben a megoldásban Szabó Lőrinc versének szimbolizációs eljárásai is fölidéződnek, ugyanakkor Esterházy – már csak a történelmi helyzet különbsége miatt is – éppen a jelképpé válás folyamatára kérdez rá. A *Csak egy* című szövegrész úgy elevenít föl számos anekdotát, sztorit, mesei és mítoszi motívumot, hogy döntően arra kíváncsi, milyen nemzetkarakterológiai jegyek és historikus determinációk olvashatóak ki belőlük. Ennek a diskurzusanalitikai szemléletnek a kitüntetettsége – mely az elemzőt az eseménytől elválasztó történelmi távolságból táplálkozik, amennyiben ez biztosítaná azt a distanciát, mely a körütekintő mérlegeléshez és magyarázathoz szükséges – ugyanakkor viszonylagossá válik, hiszen a szövegrész zárata az érzelmileg involválódó, a múlt lezártágába s megváltoztathatatlanságába bele nyugodni nem tudó drukker hangján szól: „Csak egy focimeccs... ha Lantos lehajolt

volna.¹⁴ A „másként is történhetett” volna jegyében aztán a berni *győzelem* a 20. század magyar történelmének radikális átírásához vezet: „Miután Magyarország a várakozásoknak megfelelően Pus-kás lesgyanús góljával megnyerte a világbajnokságot, Magyarországon a politikai elégedetlenség nem öltött határozottabb formákat, a diktatúra megerősödött, elmaradt az 1956-os forradalom, maradt Rákosi, nem lett semmiféle Kádár-rendszer, se gulyáskommunizmus.”¹⁵ Ez a narratív ötlet, mely abszurd módon dimenzionálja *túl* egy futballmérkőzés lehetséges hatáseffektusait, olyan ironikus eljárásnak tetszik, mely az ellenkezőjét szándékszik sugallni annak, mint amit látszólag mond, így nyitva kritikai távlatot futballnak és politikumnak az Aranycsapat legendáriumában jellemző összeszövődésére. Az irodalmi szöveg itt ugyanis éppen a sportteljesítmény saját, önmagában vett igazságának visszanyerésére tesz kísérletet.

Esterházy művének olvasója akár annak is jelentőséget tulajdoníthat, hogy a berni döntő végkimenetelét és hatástörténetét átformáló fikatív elbeszélőt egy finom intertextuális utalás („Boldognak kell őt elképzelnünk.”¹⁶) Sziszüphoszhoz hasonlítja. Így ugyanis az *Utazás a tizenhatos mélyére* Bern-fejezetében, vagyis a témához való visszatérés ismétlésektől nem mentes sorozatában annak a be nem végezhető feladatnak a nyelvi objektivációját fedezhetjük föl, mely esemény és magyarázata egymást tökéletesen soha nem lefedő viszonyából nyeri dinamikáját, illetve abból, hogy az elbeszélő egyesíti magában a fundamentális drukker és a racionális elemző attitűdjét.

A berni vereséget követő budapesti események adják tematikus középpontját Benedek Szabolcs *Focialista forradalom* című, 2013-ban megjelent regényének, melynek föltétlen érdeme, hogy kidolgozott epikus karakterekhez kötött szólalmok révén igyekszik megjeleníteni az elveszített világbajnoki döntőre adott egyéni-közösségi reakciókat. Olyan alulnézeti perspektívákból teszi

14 *Uo.*, 101.

15 *Uo.*, 102.

16 *Uo.*, 103.

elképzeltetővé a magyar futball legsikeresebb korszakát lezáró mérkőzés közvetlen hatástörténetét, melyek egyfelől a kor honi hivatalos nyilvánosságában értelemszerűen nem maradhattak fenn, másfelől Bern magyar szépprózai emlékezetében is újdonságot jelentenek. Benedek Szabolcs regényének ötletét saját állítása szerint Ember Mária már hivatkozott írásából merítette, melyben az író nő visszaemlékező szemtanúként nyilatkozik:

A Lenin körúton laktam. A Lenin körúton dolgoztam. A Lenin körúton zajlott az a sporttüntetés, amelynek a pesti humor percekén belül a „focialista forradalom” nevet adta.

Rémlik, hogy a szerkesztőségéből (Magyar Nemzet, Budapest, VII., Lenin krt. 9-11.) mentem haza (Budapest, VII., Lenin krt. 32.). Már azon a rövid szakaszon szembetalálkoztam ordítózó, hadonászó, izgatott csoportokkal, főleg fiatal fiúkkal, de soraik közt meglelt férfiakkal is, akik – mint utóbb kiderült – a Nemzeti Színház épülete körül gyülekeztek és lettek az összefüggő demonstráció tömegszereplői. Egy kiáltás még mindig a fülemben van: „Vesszen Sebes!”

Bevallom: félek a tömegetől. Igyekeztem mielőbb átkelni a körúton és eltűnni a kapualjunkban. Autóforgalom még alig volt, a 6-os villamos járt ugyan, de a tüntetők az úttesten haladtak. Olykor (számomra láthatatlan okból) nekilódultak, futottak.¹⁷

Az eseményeket olyannyira sikerült elhallgatnia az egykori magyar sajtónak, hogy Lakat T. Károly újságíró, aki sporttörténeti ismereteivel segítette Benedek Szabolcs könyvének elkészülését, egy 2014-es tanácskozáson azt mondta, olykor fölötlik benne, hogy ezek az események talán meg sem történtek, mert az „lehetetlen”, hogy semmilyen képi dokumentum nem maradt fenn róluk. A Szabad Nép 1954. július 7-én egy meglehetősen általánosra sikerült mondattal utalt csupán a vereség után kialakult helyzetre: „Azoknak a hangoskodóknak, akik oly sok sportdicsőséget aratott válogatottunk ellen most hangulatot kísérelnek kelteni, méltó módon, méltó hangon válaszol az a sok távirat és levél, amelyekkel dolgozóink hazaérkezésük alkalmából üdvözlük

17 ÉMBER, *A kis magyar „focialista forradalom”*, 40.

válogatott csapatunkat.” A Népsport a címdoldalon tudósított a válogatott július 7-ei protokolláris fogadásáról, melyet Hegyeshalomnál tartottak, aztán levette az ügyet a napirendről. Almási Tamás 2009-es *Puskás Hungary* című filmje is csak a Times 1957. július 7-ei számában megjelent, angol turisták beszámolóira hivatkozó cikkét, illetve a New York-i The Stars and Stripes vonatkozó írását tudta sajtódokumentumként beilleszteni a vb-ezüst hatástörténetét fölidéző részletébe.¹⁸

A berni döntő magyar irodalmi emlékezete azt tanúsítja, hogy a mérkőzés a maga sport- és politikátörténeti kontextusával együtt összetett narratív mintázat, megannyi történetszál, valamint ezek mögött meghúzódó történelmi determináció és elfojtott közösségi vágyak szövevénye – esemény, mely megmagyaráz(hat)atlansága miatt máig szövegeket generál.

18 A berni döntő utáni napokban közellenséggé váló Sebes Gusztáv 1981-ben megjelent önéletrajzi könyvében fölidézi, hogy a politikai vezetés a tatabányai edzőtáborban tartott vacsorával tudta le a csapat köszöntését, amely során az asztalnál mellette ülő Piros László belügyminisztertől értesült „a VB után lezajlott események[ről]. Tüntetések rendeztek országsszerte, főként Budapesten, ahol valóságos ellenforradalmi hangulat alakult ki a VB nyomán. Alig ért véget a berni rádióközvetítés, már zajongó, kiáltozó csoportok gyülekeztek a Népsport és a pártsajtó székháza előtt. Ez mutatta legvilágosabban, hogy társadalmi rendszerünk ellenségei igyekeztek megnyergelni a sportrajongók elkeseredését.” SEBES Gusztáv, *Örömök és csalódások. Egy sportvezető emlékei*, Gondolat, Bp., 1981, 269.

IX. Átírt sorstörténetek. Az emlékezés és a hallgatás nyomai a *Két félidő a pokolban* című filmben



Bevezetés

A 19. század második felétől kezdődően a nyugati modernitás identitásrepresentáló és -formáló társadalmi gyakorlatai között kitüntetett helyet kap a sport. Az etnikai, lokális, társadalmi, nemi és nemzeti szerepminták rendkívül gazdag archívumát jelenti a sport nyelvi és képi médiumokban rögzülő s folyton alakuló „diskurzusa”. Az emberi test szabályozott fizikai versengésének megmutatkozása a 20. század elejétől fokozottan rászorul a technikai közvetítőeszközök láttató-értelmező közbejöttére – nem túlzás azt állítani, hogy a sport modernizációja és a modern médiaipar kialakulása egymástól elválaszthatatlan történeti folyamatként ment végbe. Az atléta testéről nem leválasztható, nem fogalmi, elsődlegesen nem is nyelvi képesség, melyet leginkább praktikus tudásnak nevezhetünk, megörökítésében előbb a fotográfia, majd a 20. század első felében a mozgókép járt élen. A film médiuma ugyanis egyszerre képes a mozgás nem szimbolikus, nem betűelvű rögzítésére, s ennyiben a valós akusztikai-optikai lenyomatának is tekinthető, és tud olyan dimediális narratív eszközként működni, mely ott is jelentést keres és termel, ahol eredetileg feltehetően nem volt. Ez utóbbit azért kell hangsúlyozni, mert a kifejezetten gyakorlati felhasználásra készülő edzéstechnikai oktatófilmek kivételével a sport legyen szó akár dokumentarista, akár fikciós

műfajokról, sosem csak önmagáról szól, ahogy a képzőművészeti és irodalmi sportreprezentációk esetében sem. Miközben a sport esztétikai visszasztításában érdekelt kultúratudományi irányzat az elmúlt két évtizedben hatékonyan volt képes érvelni a sportpálya szigetjellege, vagyis saját szabályoknak engedelmessé, önmagában álló, de megmutatkozni vágyó valósága mellett,¹ a sport kortárs kultúratudományi értelmezésmódjai között nem kevésbé erős az a mára jóformán globálisnak mondható megközelítés, mely a sportágakban, csapatokban, atlétákban olyan szociokulturális szerepminták megtestesülését látja, melyek folytonosan részt vesznek az identitásról szóló, tágon értett politikai vitában.² A sportfilmek nemzetközi kánonja az azonos című regényből készült *A hosszútávfutó magányosságától* (1962) a valós történeten alapuló *Tűzszekereken* (1981) át a multikulturális Londonban játszódó *Csavarad be, mint Beckham-ig* (2002) vagy épp Clint Eastwoodnak a posztapartheid korszakba lépő Dél-Afrika 1995-ös rögbi világbajnoki győzelme köré írott életrajzi drámájáig (*A legyőzhetetlen*, 2009) folyton föl is erősíti ezt az értelmezési módot azáltal, hogy a vásznon a sportesemények identitásnarratívákba íródnak bele.³ A megörökítés, reprezentáció, dramatizáció műveletei és az általuk termelődő értelmezés természetesen az emlékezés gesztusától sem mentes.

- 1 Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Epiphany of Form. On the Beauty of Team Sports*, *New Literary History* 1999/2., 351–372. és Uő., *In Praise of Athletic Beauty*, Belknap Press of Harvard University, Cambridge – Massachusetts, 2006.
- 2 Vö. pl. Tara BRABAZON, *Playing on the Periphery. Sport, Identity, Memory*, Routledge, London – New York, 2006; HADAS Miklós – KARÁDY Viktor, *Futball és társadalmi identitás*, *Replika* 17-18 (1995), 89–120; Sanna INTHORN, *A game of nations? Football and national identities = German Football. History, Culture, Society*, szerk. Alan TOMLINSON – Christopher YOUNG, Routledge, London – New York, 2006, 155–167.
- 3 Vö. Bruce BABINGTON, *The Sports Film. Game People Play*, Columbia University Press, New York, 2014, 1–3.

1. Futball a második világháborúban

Noha a gyárak, vállalatok által alapított és fenntartott labdarúgó-egyesületek már a huszadik század első évtizedében is fontos szerepet játszottak a magyar futball intézményrendszerének megteremtésében, számuk a két háború között nőtt meg jelentősen. Az 1921. évi LIII. törvénycikk a testnevelésről 6. paragrafusában ugyanis minden legalább 1000 főt alkalmazó kereskedelmi, ipari, mezőgazdasági és hatósági üzemet kötelezett arra, hogy munkásai és egyéb alkalmazottai testgyakorlási igényét kielégítő sporttereket hozzon létre. Mivel Debrecen „két legnagyobb gyárába, a vagongyárba és a dohánygyárba, továbbá a vasúthoz nem, illetve alig vettek fel zsidókat,⁴ s az egyetlen jelentős ipari üzem, mely nyitott volt a zsidó munkások számára, a Zerkowitz Textilgyár volt, nem meglepő, hogy a gyári egyesület, a „Textiles” markáns zsidó háttérrel rendelkezett, olyannyira, hogy a díszelnöki pozíciót a hitközség vezetője, Ungár Jenő töltötte be.⁵ Ennek a csapatnak a mezében látható egy 1933-ban készült fényképen Schwarcz Sándor gyári munkás, aki az 1960-as években írta meg élete 1940 és 1945 közötti történetét, hogy aztán a kézirat csak a szerző halála előtt két esztendővel, 2005-ben lásson napvilágot.⁶ Az 1944. június 29-én Debrecenből elhurcolt férfi nem volt hivatásos labdarúgó, a megyei osztályban amatőrként, munka mellett futballozott, s noha 1940-től többször munkaszolgálatra kötelezték, saját visszaemlékezése szerint a megpróbáltatások ellenére viszonylag jó erőállapotban érkezett meg Auschwitz-Birkenaubába, ahol a kispesti Weignerrel bekerült a láger (egyik) futballcsapatába kilenc fiatal német roma mellé. A futballista-lét egy ideig előnyök-

4 TÍMÁR Lajos, *Asszimiláció vagy cionizmus? A debreceni zsidóság társadalma a két világháború között*, Múlt és Jövő 1994/1., 32.

5 SZEGEDI Péter, *Pozíciók és oppozíciók: a futballmező kialakulása, struktúrája és dinamikája. Az 1945 előtti debreceni labdarúgás történet-szociológiai elemzése*, PhD-értekezés, 2005, 194. (kézirat)

6 SCHWARCZ Sándor, *A halál árnyékának völgyében*, Oliver Games International, Bp., 2005.

kel járt a fogoly számára: napi rendszerességgel kellett edzésen részt vennie, de fölmentést kapott a nehéz fizikai munka alól és több ételhez jutott. Ebben a csapatban összesen négy mérkőzést játszott, az ellenfelek mindig lágerlakók voltak, de nemzetiségüket általában nem tudta megállapítani. A csapat 1944. augusztus elején szűnt meg, amikor a roma részleg lakóit meggyilkolták. Ezt követően még egy alkalommal futballozott a lágerben, a foglyok „nemzetközi válogatottjában”⁷ a tábor német személyzetének csapata ellen – míg a korábbi esetekben csak néhány SS-tiszt követte figyelemmel a futballmeccsek alakulását, ekkor a közeli barakkok ablakaiból a fogvatartottak is láthatták a teljesen egyenlőtlen küzdelmet. Schwarcz Sándort Auschwitz-Birkenau kiürítése után a gross-roseni lágerben bevagonírozták és elindították Dachauban, ahol visszaemlékezése szerint szintén volt futballpálya, de akkor már senki nem használta, csupán a két kapu jelezte még a tér korábbi funkcióját. Az egykori debreceni deportált retrospektív (ön)értelmezése szerint a labdarúgáshoz Auschwitz-Birkenauban a résztvevő foglyok oldaláról az életben maradás mégoly törekény reménye kapcsolódott, míg a csapatokat szervező SS-tisztek motivációiról keveset tudhatni, Schwarcz afféle gonosz magánhóbortot látott benne.

Marx József Fábri Zoltán-monográfiájában szerepel egy olyan forrásmegjelölés nélküli idézet, mely szerint a *Két félidő a pokolban* történetét Bacsó Péter ajánlotta a filmgyár udvarán a rendező figyelmébe, mondván: „ismeretlen történelmi dokumentum alapján nyomára bukkant egy olyan II. világháborús eseménynek, amely valahol Kárpát-Ukrajnában történt, s az a lényege, hogy egy magyar munkaszolgálatos alakulatnak néhány tagja a németek biztatására futballcsapatot alakított azért, hogy Hitler születése napján a német katonák csapatával kiállva futballmérkőzést játszanak.”⁸ Az ismeretlen történelmi dokumentum számomra ma sem ismert, és nem tudok olyan történelmi munkáról, mely hivatkozna

7 Uo., 106.

8 MARX József, *Fábri Zoltán*, Vince, Bp. 2004, 120.

rá. Litván Dániel 2012-ben közreadott írásában azt állítja, hogy a film alkotóit valójában az FC Sztart nevű ukrán egyesület története ihlethette meg, melyről 1958-ban adott hírt a szovjet sajtó.⁹ A Dinamo és a Lokomotiv Kijev játékosából verbuvált társaság 1942 nyarán a megszálló hadseregek katonáiból álló csapatokkal (németekkel, románokkal, magyarokkal) több mérkőzést is játszott, az utolsót 1942 augusztusában, majd a csapat egyik játékosát kivégezték, a többieket munkatáborba vezényelték, s közülük is többet meggyilkoltak.¹⁰

2. Emlékezetpolitikai kontextus

Bárhonnan is merítette Bacsó Péter a film ötletét, egy biztos: ahogy az eddigiekből látszik, a futball éppúgy jelen volt a koncentrációs táborokban, mint a német hadsereg által megszállt területeken. Schwarcz Sándor önéletrajzi könyve egy debreceni magyar zsidó szenvedéstörténetén keresztül szól a koncentrációs táborok mindennapjairól – az, hogy kinek, kiknek a története mindez, az olvasó számára nem kétséges. Arra a kérdésre viszont, hogy vajon kiknek a történetét is jelenítette meg a filmvászonon a Fábri–Bacsó

9 LITVÁN Dániel, *Győztek, és ez az életükbe került*, Index.hu 2012. 06. 19. http://index.hu/tudomany/tortenelem/2012/06/19/gyoztek_es_ez_az_eletukbe_kerult

10 Noha hadifogságba esett szövetséges katonák állnak a középpontjában, és a végkifejlet a hollywoodi happyend kliséje szerint alakul, a javarészt Magyarországon, többek között a Hungária körúti MTK pályán forgatott, John Huston rendezte 1981-es *Menekülés a győzelembe* az FC Sztart történetével némi hasonlóságot mutat. Nagyrészt az ukrán csapatnak a szovjet érában forgalomban lévő történetváltozatát használta az orosz Andrei Malyukov 2012-es *Mérkőzés* című filmjéhez, melynek bemutatóját Ukrajnában 2012 tavaszán, a labdarúgó Európa-bajnokságot megelőző hetekben az illetékes hatóságok nem engedélyezték, kifogásolván, hogy benne a náccikkal együttműködő szereplők többsége ukránul, míg a megszállókkal bátran szembe forduló karakterek oroszul beszélnek. Vö. AP, *Ukraine blocks football film over Nazi 'death match'*. Independent 2012. 04. 11. <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/ukraine-blocks-football-film-over-nazi-death-match-7636851.html>

páros, már korántsem adódik egyértelmű válasz. Erre utalhatott az 1961-es bemutató utáni kritikájában Bárány Tamás is, aki egyfelől üdvözölte a történelmi témaválasztást, s a filmet fontos és szükséges emlékezetpolitikai gesztusként dicsérte, másfelől viszont kifogásolta, „hogy Ónodi, a főhős, és a kommunista Rácز személyén kívül senkinél sem tisztázza a film: hogyan is került ide, a fasizmus poklának éppen ebbe a ronda bugyrába. Pedig – ebben a környezetben! – ez fontos lett volna.”¹¹ Ehhez hozzá kell tennünk, hogy a munkaszolgálatról sem történész munkák, sem publicisztikai írások nem szóltak 1948 és 1958 között, a kifejezetten szaktörténészeknek szóló forráskiadások is csak 1958 után láthattak napvilágot.¹² Szintén fontos tudnunk, hogy a filmet a magyarországi zsidóüldözés német vezetőjének, Adolf Eichmann perének kezdete után néhány hónappal vetítették a magyar mozik, vagyis a társadalmi emlékezet fölélényülésének időszakában. A fent említett kritikus azt is kifogásolta, hogy a film két kulcsszereplőjén kívül nem tisztázza: a többi szereplőből miért és hogyan lett munkaszolgálatos. A továbbiakban írásom azt firtatja, milyen alakteremtő eszközöket használ az alkotás, általuk milyen identitástörténeti narratívát hoz létre, s mindebből milyen emlékezetpolitikai stratégia rajzolódik ki.

Ennek a feladatnak a teljesítéséhez természetesen szükséges röviden szóba hozni, milyen emlékezetpolitikai kontextusba érkezett a film történelmi témaválasztása. A közvetlenül a háború utáni, ún. koalíciós időszokról ezt írja Bibó István a témáról mind a mai napig legalaposabban szóló tanulmányában:

a zsidók ügye lehetőleg keveset emlegetődött külön, hanem beleolvasztódott a fasizmus felszámolásának az egyetemes akcióiba, mintha a zsidók

11 BÁRÁNY Tamás, *Két féltűd a pokolban*, Élet és Irodalom 1961. november 11., 8.

12 *Vádirat a náciizmus ellen. Dokumentumok a magyarországi zsidóüldözés történetéhez 1.*, szerk. BENOSCHOFKY Ilona – KARSAI Elek, Magyar Izraeliták Országos Képviselete, Bp., 1958., KARSAI Elek, *Fegyvertelenül álltak az aknamezőkön. Dokumentumok a munkaszolgálat történetéhez Magyarországon*, Magyar Izraeliták Országos Képviselete, Bp., 1962.

csak egy fajtája lennének a fasizmus rengeteg egyébféle áldozatának, mintha az ő szenvedésük csak egy esete lenne sok másféle, de egyenértékű szenvedésnek. Így óhajtotta ezt az egész hivatalos közélet, mely ebben is súlyt fektetett a zsidók külön kezelésének a mellőzésére; a koalíció baloldala azért, mert úgy érezte, hogy a számonkérés zsidó vonatkozásainak túlságos hangsúlyozása eltereli a figyelmet az igazán fontos dologról, a fasizmus ellen és a fejlődés útjában álló társadalmi osztályok ellen szükséges akciókról; a koalíció jobboldala pedig azért kerülte a zsidóüldözés számonkérésének a külön emlegetését, mert úgy vélte, hogy nem kell a zsidók számára még több követelési lehetőséget adni. [Mindennek hatására a zsidók megtanulták], hogy ha kifejezetten a zsidóknak járó elégtétel címén lépnek fel, akkor sokféle akadályba és kedvetlenségbe ütköznek, ha ellenben a fasizmus számonkérésének az általános frazeológiájába illeszkednek bele, akkor lényegesen kevesebb ellenállást kell legyőzniük.¹³

A baloldali pártok viselkedésének egy másik aspektusára mutat rá az erdélyi származású, munkaszolgálatosként a keleti frontot megjárt történész, Randolph L. Braham:

1945 után sok zsidó is úgy hitte, hogy a túlélők jogos érdekeinek megfelelően a kommunisták előmozdítják majd a háborús bűnösök felelősségre vonását, a méltányos jóvátételt, és igazságos, egyenlőségre épülő társadalmat hoznak létre. A háború utáni hatalmi harcok azonban hamar kijózanították a bizakodókat. A magyar etnikai többség bizalmát nemigen élvező, kis létszámú kommunista párt habozás nélkül feláldozta a túlélők érdekeit a hatalom megszerzéséhez szükséges tömegbázis kialakításának oltárán. A politikai célszerűsége figyelmező kommunista vezetők, akik között igen sok volt zsidó származású, arra buzdították a túlélőket, feledkezzenek el múltbeli szenvedéseikről, hagyjanak fel jóvátételi követeléseikkel, és különleges igényeiket mindenesetül rendeljék alá a szocialista társadalom építésének.¹⁴

Az, hogy a felejtésnek ez a programja¹⁵ akár a zsidóüldözések túlélői között is támogatásra találhatott, szintén tekintetbe veen-

13 BÍBÓ István, *Zsidókérdés Magyarországon* = Uő., *Válogatott tanulmányok II.*, Magvető, Bp., 1986, 763–764.

14 Randolph L. BRAHAM, *Holokausz és Magyarország. Erőfeszítések a múlt megszépítésére*, *Beszélő* 2002/4., 64.

15 Bibó István 1948-ban született tanulmányában a munkásmozgalomról azt írja, hogy „az összes nagyobb erejű asszimiláló közegek közül egyedül maradt

dő, még akkor is, ha ezt a jelenséget nem lenne indokolt általános-
ságban vonatkoztatni a túlélőkre:¹⁶

Amikor [apám] 1945 telén hazatért a munkaszolgálatból, szabad akart len-
ni, s úgy esett, hogy a korszellem követelése és a saját vágyai egybeestek. A
felszabadulás néma közönye tehát a meghatározottságaitól való szabadulás
lehetőségét kínálta számára. A szabadulást mindattól, ami addig történt
vele, addigi önmagától, mindattól, amivé tették, amivé a világ szemében
vált. Az addig elképzelhetetlen önrendelkezést nyerhette el. [...] A ka-
tasztrófa után a tabula rasa, az ember önmagáról való, korlátozhatatlanul
szabad, egzisztenciális döntésének radikális baloldali utópiája egy pillanatra
a közvetlen közelmúlt iránt oly közönyös korszellemnek köszönhetően
valóságá vált.¹⁷

A Kádár-korban aztán az egalitárius kulturális emancipáció
programja (főként a rendszer korai időszakában) sem támogatta,
hogy a vallási, etnikai vagy kulturális kisebbségek sajátos iden-
titásmintázatai helyet kapjanak a nyilvánosságban. Ugyanakkor
az 1960-as években több magyar filmben is megjelentek zsidó
sorstörténetek – vagy közvetlenül a vészorszakba helyezve a
sztorit, vagy filmen belüli visszaemlékezést használva –, ezeknek
az alkotásoknak a sorában az egyik első a *Két félidő a pokolban*
volt.¹⁸ Az esztétikai kommunikáció (a film mellett az irodalmat

hatásos és működő állapotában”. (BIBÓ, *Zsidókérdés Magyarországon*, 755.) A
megoldást ugyanakkor nem ebben látta, hanem „a közösséghez való viszony
tekintetében az *asszimiláció* és a *külön zsidó öntudat* valóságának és lehetősé-
gének az egyidejű komoly *elismerés[ben]*, mindkettő számára megfelelő tisz-
ta feltételek és jóakarató környezet teremtés[ben]. (Uo., 793) Utóbbi, vagyis
a „külön zsidó öntudat” a kommunizmus, majd a szocializmus időszakában
természetesen nem valósulhatott meg.

16 „Mindazoknak a száma, akiknek az asszimiláltsága ilyen módon változatlan
maradt, helyreállott vagy teljessé lett, nagyobb, mint amennyire ezt az
üldözések alatt gondolni lehetett volna, de minden jel szerint nem ez a
többség.” (Uo., 755.)

17 GYÖRGY Péter, *Apám helyett*, Magvető, Bp., 2011, 10.

18 A szóban forgó filmek közül többet Fábri Zoltán rendezett: *Nappali sötétség*
(1963), *Húsz óra* (1965), *Utószezon* (1966), de ide tartozik Szabó Istvántól az
Álmodozások kora (1965) és az *Apa* (1966), Mamcserov Frigyesztől *Az orvos*
halála (1966), valamint Jancsó Miklós 1965-ben forgatott, de akkor vetítésre

is ideértve, utóbbiban az 1970-es évek hozott áttörést)¹⁹ ebben a tekintetben előrébb járt, mint a magyar történettudomány, mely a fent említett forráskiadásokon túl az 1980-as évekig alig foglalkozott a témával.²⁰

3. Identitástörténetek: valós minták és ideológia

A *Két félidő a pokolban* idődeixissel kezdődik: „1944. [sic!] tava-sza”. A civil ruhában egymás mellett alvó férfiakra József Attila egy 1927-es versének két sora íródik rá („ó európa hány határ / minden határban gyilkosok...”), s az egyik alvó táskájából félig kicsúszva a mifelénk magyar kártyának nevezett játék egyik lapja lóg ki. A mozdulatlan emberi testeken svenkelő kamera aztán fakitermeléshez használatos szerszámokat mutat, s rögtön ezután egy magyar katonai egyenruhát viselő férfi jelenik meg a barakkban, aki ébresztőt parancsol: a nyelvi és tárgyi elemeknek ez az első jelenetbeli összessége arra enged következtetni, ezek az emberek magyar munkaszolgálatosok.

A jelenet értelmezéséhez tudnunk kell, hogy Magyarországon 1939-ben fogadták el azt a törvényt, amely bizonyos csoportokat

nem engedett rövid dokumentumfilmje, a *Jelenlét I.* Vö. VARGA Bálint, *Hiányjel. Zsidó sorsok magyar filmen 1945 után = Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*, szerk. SURÁNYI Vera, Magyar Zsidó Kulturális Egyesület – Szombat, Bp., 2001, 24–35.; K. HORVÁTH Zsolt, *Az emlékezés nulla fokán. A képi jelentéstulajdonítás etikai/történeti többlete Jancsó Miklós „zsidó témájú” dokumentumfilmjeiben*, Metropolis 2001/3., 50–60.

19 Többek között Kertész Imre *Sorstalanság* (1975) című regénye, illetve a dokumentarizmus és a fikció összeillesztésével kísérletező *Hajtűkanyar* (1974) című Ember Mária-könyv. Előzményként a Fábri 1966-os filmjének alapját jelentő Rónay György-regény, az 1963-ban közreadott *Esti gyors* említhető. Bővebben lásd SZIRÁK Péter, *Magyar-zsidó-sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes-nyolcvanas évek irodalmi köztudatában = Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna, JAK-L'Harmattan, Bp., 2005, 55–67.

20 Vö. GYÁNI Gábor, *Hungarian Memory of the Holocaust in Hungary = The Holocaust in Hungary. Seventy Years Later*, szerk. Randolph L. BRAHAM – KOVÁCS András, Central European University Press, Bp., 2016, 215–230.

eltiltott a fegyveres katonai szolgálattól, de egyúttal munkaszolgálatra kötelezte őket. Ez a munkaszolgálat lehetett a hátszágban és a frontvonalban egyaránt. Munkaszolgálatra döntőrészt zsidó férfiakat vezényeltek (ők a „kisegítő” századokba kerültek, és megkülönböztető karszalagot kellett viselniük). „A zsidó munkaszolgálatot azzal a céllal hozták létre, hogy zsidók háborús érdekeit ne szerezhessenek, viszont szenvedjenek ők is veszteségeket. Magyarán: már a munkaszolgálat intézménye is súlyosan jogsértő volt és magában hordozta a visszaélés lehetőségét.”²¹ Számarányukban jóval kevesebben voltak a zsidótörvények hatálya alá nem eső, vagy felekezeti hovatartozásuk miatt szolgálatra kötelezettek (nazarénusok, reformadventisták, Jehova Tanúi), vagy politikailag megbízhatatlan (szociáldemokrata, kommunista) munkaszolgálatosok (ők a „különleges” századokba kerültek).²²

A barakk előtti reggeli szcénából megtudjuk, hogy ezek a férfiak a front mögött védelmi vonalat építenek, három hete vonták őket vissza a frontról, ahol aknát szedtek. A munkaszolgálatosok és a keret oppozíciójának fölépítése mindössze 5 filmpercnyi időt vesz igénybe, sőt az is kiderül: a 306/2-es különleges munkásszázadot látjuk – ami, tehetjük hozzá, egyszerismind azt is jelenti, hogy ide (szemben a „kisegítő” századokkal) nem származási elv alapján kerültek az emberek, s ennek megfelelően nincs karszalagjuk.

A kollektív azonosítás után az első személyhez kötődő identitásmintázat a kikötött Ráczhoz kapcsolódva jelenik meg, akinek az a bűne, hogy a kínzások ellenére továbbra is kommunistának vallja magát, s nem meglepő mód ő lesz a filmben az aktív (mondhatni: antifasiszta) ellenállás tettei képviselője. Rácz szerepét az a színész alakította (Molnár Tibor), aki az emlékezetpolitika

21 Ungváry Krisztián, *A munkaszolgálat embertelen, de túlzó mozgó vesztőhelynek nevezni*, Index.hu, 2013. 01. 23. http://index.hu/velemeny/olvir/2013/01/23/a_munkaszolgalat_embertelen_de_tulzo_mozgo-vesztőhelynek_nevezni

22 Vö. UNGVÁRY Krisztián, *A magyar honvédség a második világháborúban*, Osiris, Bp., 2004, 116–122.

szempontjából az egyik legfontosabb '50-es évekbeli magyar filmben szerepelt. A *Budapesti tavasz* című 1955-ös Máriássy Félix-alkotásról van szó, melyben Molnár egy Gozsó nevű magyar katonaszökevényt játszott, aki 1945 telén, Budapest ostroma során a szovjetekkel rokonszenvező, antifasiszta ellenállóvá válik. A film egyik történetzálát egy nem zsidó magyar férfi (Pintér) és egy magyar zsidó lány szerelme adja, mely akkor ér tragikus véget, amikor a lányt sorstársaival együtt magyar nyilasok a Duna felé lövik. Pintér ennek hatására követi Gozsó példáját, s bujkáló katonaszökevényből „a kommunistákhoz csatlakozó antifasiszta ellenálló lesz, nem kis részben érzelmi drámájának hatására. A holokauszt ábrázolása kétségtelenül alárendelődik az ellenállás mozgalmi tematikájának, a főhős politikai motivációjában viszont erőteljes szerepet kap.”²³

A *Budapesti tavasz* volt a második magyar film, mely a zsidóüldözést tematizálta. Az első egy évvel korábban készült, *Fel a fejjel* volt a címe, Keleti Márton rendezte. Ez a két film nagyon hasonló elemekből építi fel a magyar zsidók üldözésének történetét. Mindkettő a háború utolsó hónapjaiban, a nyilaskeresztesek 1944. októberi hatalomátvétele után játszódik. Bennük az antiszemita tettek kizárólag a náci Németországgal szövetséges szélsőjobboldali karhatalmistákhoz kötődnek. Egyik filmben sincs utalás sem arra, hogy a magyarországi zsidó lakosság jogfosztásának története már a II. világháború előtt elkezdődött,²⁴ mint ahogy arra sem,

23 GELENCSÉR Gábor, *Magyar film és a holokauszt. Láthatatlan történet*, Filmvilág 2014/10., 3.

24 Noha a numerus clausus néven ismert 1920. évi XXV. törvénycikk első-sorban az egyetemekre bekerülő zsidó származású hallgatók létszámának csökkentésére volt hivatott, maga a törvényszöveg nem tartalmazta a zsidó szót. A rájuk expressis verbis vonatkozó első törvény az 1938. évi XV. törvénycikk volt, amely az újságírásban, a lapkiadásban, a filmiparban és a színházakban dolgozó, zsidó származású személyek maximális létszámát 20%-ban határozta meg. Hasonló arányú létszámstopot rendelt el az ügyvédek, mérnökök és orvosok körében, valamint a legalább 10 értelmiségi munkavállalót foglalkoztató vállalatoknál. Egy évvel később a 2. zsidótörvény már 6%-ra csökkentette a felsorolt szakmákban dolgozó zsidók számát,

hogy a holokauszt magyar áldozatainak többségét már hónapokkal a nyilasok hatalomra jutása előtt, vagyis még 1944 májusa és júliusa között deportálták. A 1944. tavaszi-nyári deportálásokat egy kb 80 fős német csoport irányította, annak előkészítésében és végrehajtásában összesen 200 000 magyar hivatalnok, csendőr és rendőr vett részt, és több százezren húztak belőle anyagi hasznot. A történeti igazsághoz az is hozzátartozik, hogy

Eichmann az eredeti tervek szerint napi egy transzporttal és 3000 zsidóval számolt, ámde a magyar Belügyminisztérium [...] követelésére a számot jelentősen felemelték. [...] A magyar oldalról kieroszakolt túlteljesítésnek fatális következményei lettek, mivel ha az eredeti tervekhez ragaszkodnak, akkor 1944 július 9-ig, a deportálások leállításáig „csak” kb. 170 ezer főt deportálhattak volna, szemben a ténylegesen elhurcolt 437 ezerrel – tehát 267 ezer ember megmenekülhetett volna a szelekciótól, amely mintegy 70-80%-uk számára azonnal Auschwitz gázkamráit jelentette.²⁵

A kommunista Magyarország széles közönségnek szánt emlékezetpolitikai gesztusai a zsidók kifosztásának és elpusztításának történetét rendkívül leegyszerűsítve mutatták be, mintha azért csakis egy szélsőséges párt lett volna felelőssé tehető. Beszédese, hogy a *Fel a fejjel*-ben szereplő nyilas előljárónak még a neve is német (Müller).

megtiltotta, hogy köztisztviselői- és közszolgálati állást töltsenek be, továbbá eltávolította őket a bírósági, ügyészségi és középiskolai tanári állásokból. Magyarország hadba lépése után, de még évekkel a nyilaskeresztes párt hatalomra jutása előtt a zsidók jogfosztásának további lépései történtek meg: az 1941. évi XV. törvénycikk kifejezetten faji alapon megtiltotta a nem zsidók és a zsidók házasságát, valamint elrendelte, hogy fogházzal, hivatalvesztéssel és politikai jogai gyakorlatának felfüggesztésével büntetendő az a zsidó férfi, aki nem zsidó nővel szexuális kapcsolatot létesít. Az 1942-es XV. törvénycikk egyfelől megtiltotta, hogy zsidók mezőgazdasági ingatlant szerezzenek, másfelől kötelezte őket, hogy a meglévő mezőgazdasági ingatlanjaikról állami kártérítés fejében mondjanak le.

25 UNGVÁRY Krisztián, *A Horthy-rendszer mérlege*, Jelenkor – Oszk, Pécs – Bp., 2012, 543–544.

Visszatérve a *Két félidő a pokolban* elemzéséhez: a második személyes történet a film központi alakjával együtt bukkan föl. A katonatisztek előtti kihallgatáson megjelenő férfit Ónodinak hívják, azt a feladatot kapja, hogy a magyar munkaszolgálatosokból szervezzen futballcsapatot. Mivel a munkaszolgálatosok ekkor már nem kaptak egyenruhát, a kihallgatáson ő kopott sportruházatban jelenik meg, pulóverén a Munkás Testedző Egyesület nevű, egykor valóban létezett sportegyesület rövidítése látható. Ónodi a filmben korábbi válogatott futballista, akinek története egyfelől idézi a háború előtti magyar labdarúgás nemzetközi sikereit, másfelől afféle szocialista arculatformáláson esik át. Az MTE ugyanis jellegzetesen nem a futballban volt erős, hanem a birkózásban és az atlétikában. Tudomásom szerint ebből a klubból egyetlen játékos sem játszott a magyar válogatottban. A kihallgatáson előbb egy legalábbis fura anagrammatikus összehangzás történik, amikor először a főhadnagy a beceneve eredetéről érdeklődik (Dió), majd megkérdezi tőle: „Maga zsidó?”; eztán megtudjuk, hogy sem nem zsidó, sem nem kommunista, viszont üzemben dolgozott, ahol a vele tiszteletlenül beszélő katonai elöljárót bántalmazta, vagyis köztörvényes elítéltként kerülhetett ide.

A későbbiekben a századból még két munkaszolgálatos besorozásának okára derül fény. A levélosztás jelenetében Holup őrmester minősítéseiből következtethetünk Tankó Sándor és Móroc Endre besorozásának okára: előbbiről azt tudjuk meg, hogy „Te vagy az a címeres gazember, fiam, mi, szakszervezeti tag, főbizalmi?!”, utóbbiról pedig, hogy „gyalázta a németeket”, s kételkedett háborús győzelmükben. Ez tehát eddig négy történet: egy kommunistaé, egy üzemi munkásé, egy szakszervezeti tagé és egy németellenes agitátoré. Noha eltéveszthetetlen a válogatás ideológiai háttere, közösségi identitástörténeti tanulságnak ez még 1961-ben is kevésnek bizonyulhatott. Ráadásul azzal mégiscsak kezdeni kellett a film alkotóinak valamit, hogy bár kétségtelenül léteztek a különleges munkásszázadok, de azért a munkaszolgálat jogszabályi hátterét megteremtő 1939. évi törvénycikk és főként annak a háború alatti többszöri módosítása legfőképpen a zsidó

származásúaknak a fegyveres szolgálattól való eltiltását és munkatáborokba való behívását volt hivatott szolgálni, s így abból a filmből, melynek alakjai munkaszolgálatosok, mégsem lehetett őket teljesen kihagyni.

Mielőtt azonban a kiségitő munkásszázad is bekerülne a film terébe, az ízléssel megformált, erős színészi jelenléttel megalkotott és ma is hatásos temetés-jelenetben a nemzeti identitás lesz a vita tárgya. Ónodi futballtörténetileg részben anakronisztikus módon arról beszél, hogy ő mehetett volna Svájcba és Spanyolországba játszani „nagy pénzért”. Svájcban valóban jelentős volt a magyar idegenlégiósok iránti kereslet a háború előtt, ez ugyanakkor nem volt elmondható Spanyolországról, így ez a kiszólás inkább a film készítésének idején Spanyolországban játékosokra (pl. Kubalára, Cziborra, Kocsisra és Puskásra) utalhat. A spanyolországi nagy pénzről lemondó Ónodi így a Kádár-rendszer által ekkor még hazaárulónak tekintett „disszidens” futballisták afféle ellenpólusává válik, aki a csábító külföldi ajánlatok helyett az itthon maradást választja. Vallomása zárlatát („Engem az, hogy magyar, nem érdekel. Egy zászló, különböző színű rongyok összevarrva, semmi más.”) Karácsony Géza, a humánértelmiségi, „butaságnak” nevezi, ugyanakkor ő az, aki utal arra: a hazájuk juttatta őket oda, ahol épp élniük-halniuk kell. A párbeszéd példaértéke az aktuális Magyarország és a nemzeti-kulturális identitás elválása – előbbi a politikai rendszer, utóbbi például az *Óda* levélosztáskor Karácsony általelmondott mellékdale. S mindamelllett természetesen Magyarország a kényszerűségből odahagyott otthon, a család aggodalommal újra és újra szóba hozott tere, az a világ, melynek jelene kizáratik a film világából: a szereplők családtörténetei a bevonulás előtti időből származnak, a posta akadozik, a leveleket a keret tagjai nem, vagy csak gondos kiválasztás után adják át. Arról tehát, hogy mi is történik Magyarországon 1944 tavaszán, a film nem beszél.

A zárt világalkotás persze jól ismert a parabolisztikus jelentésalkotásban érdekelt történetmondás különféle médiumaiból, a regényirodalomból éppen úgy, mint a mozgóképből. A német

utászok elleni futballmérkőzés megszervezése, a mérkőzés eseménytörténete és lezárása hivatott a film cselekményszerkezetét motiválttá tenni és összefogni. Egyfelől lehetővé teszi a munkaszolgálatosok közötti konfliktusgenerálást,²⁶ majd ezeknek az érdekütközéseknek a föloldását, valamint dramaturgiai lehetőséget teremt arra, hogy elhagyjuk a 306/2-es munkásszázad zárt terét, s a munkaszolgálatról átfogóbb kép szülessen.

A fagysérülés által megnyomorított Kovács Guszti, a „tizennyolcszoros válogatott kapus” sorsa még illeszkedik a fönt említett négy karakteréhez: ő azért van itt, mert – Ónodi tolmácsolásában – „marha volt, az ifiket nevelte, könyveket adott nekik”. Az Ónodihoz közvetve eljuttatott főhadnagyi tiltás ellenére („Csak zsidót nem bevenni, ha nem muszáj!”)²⁷ kényszerűségből fölkeresett (ugyanis nincs elég használható játékos), megkülönböztető karsszalagot viselő zsidó munkaszolgálatosoké viszont már nem.²⁸ A közülük a csapatba kiválasztott két férfi karakterének megformá-

26 Ha jól értem, Almási Miklós a magyar zsidó lakosság kifosztásának társadalomtörténetét is belelátta a munkaszolgálatosok közötti ellentétekbe, s ha így tett, talán túlbecsülte a film historikus hatótávolságát: „Ónodi olyan komolyan veszi a focit, hogy csak a csapat kap a különkosztból, osztozkodásról szó sincs. És ezt nemcsak Ónodi érzi helyesnek, hanem a »válogatott« minden tagja. A két ellentétes gesztus mögött igen halványan, de mégis éreztetve, történelmünk egy igen sötét, szégyellni való mozzanatára is fényt villant.” ALMÁSI Miklós, *Két félidő a pokolban*, Népszabadság 1961. november 16. 8.

27 Mivel a parancs kiadása nem látható a filmben, csak az, ahogy a tizedes azt szóban átadja Ónodinak, nem eldönthető, hogy a magyar főhadnagyi saját döntéséből születik meg, vagy a mérkőzést szervező német százados akaratából.

28 Az 1936-os berlini olimpia magyar aranyérmesei között még voltak zsidó származásúak, viszont az 1939-es második zsidótörvény után elkezdődött a magyar sport „zsidótlánítása”. Előbb kiszorították őket a klubok és szövetségek vezetéséből, eltiltották őket a játékvezetéstől, majd egy 1942 januári miniszteri rendelet megtiltotta, hogy sportegyesület tagjai legyenek, vagyis azt, hogy versenyszerűen sportoljanak. 1944 májusa után az akkor már sárga csillag viselésére kötelezett zsidók nézőként sem látogathatták a sporteseményeket.

lásakor a film alkotói különféle forrásokat és mintákat használtak. A szálfatermetével és öltözékével a többiek közül kitűnő Ferenczi Kornél alakjában sejthetően Örkény István és Petschauer Attila olimpiai bajnok kardvívó²⁹ 1942-es nagykatái bevonulásának története íródik egymásra: Örkény fehér tisztí egyenruhájában jelentkezett a munkaszolgálatra,³⁰ míg Petschauer az olimpiai bajnokoknak járó mentességre hivatkozott mindhiába. A filmben a munkaszolgálatosokra felügyelő katona gúnyosan „zászlós úrnak” szólítja Ferenczit, s tudjuk, a munkaszolgálat előtt Örkény épp ezt a katonai rangot viselte a magyar királyi honvédségben. Ferenczi Kornél Rápoly őrmesternek így vág vissza: „Én nem vagyok zsidó, én a magyar királyi hadsereg...”. Örkény és Petschauer budapesti asszimilálódott zsidó értelmiségiek voltak, akiket csakúgy, mint a filmbéli világbajnokot, a zsidótörvények rekesztettek ki abból a magyar társadalomból, amelybe beilleszkedtek. Az identitásnak ezt a külsődlegességét és szó szerinti erőszakosságát jeleníti meg Rápoly többször ismétlődő, megbélyegző beszédette: a századot csakis zsidóknak, az egyes embereket zsidónak hajlandó szólítani. Tanulságos kontrasztot képez ezzel, hogy a fent említett *Fel a fejjel* és a *Budapesti tavasz* című film úgy idézi meg a vészorszak emblemikus történéseit, hogy egyszer sem hangzik el bennük a

29 Az 1928-as és az 1932-es olimpián a kardcsapat tagjaként szerzett aranyérmét.

30 „Tavasz volt, felvettem a nagyon szép fehér extra egyenruhám fekete lakkcipővel, fekete parolival. Felültem a vonatra [...]. Megérkeztem Nagykátára, elmentem egy kertbe, ott egy vadállat ült, a Muray nevű alezredes. Megnézte a behívómat. Én is akkor vettem észre, hogy a nevem mellől a zászlós hiányzott. [...] Kiderült, hogy engem munkaszolgálatra hívtak be. Hát ez elég váratlanul ért, annál is inkább, mert ez a Muray az én egyenruhám szemtelenségnek, provokációnak minősítette és kikötetett.” VITRAY Tamás, *Ötszemközt = Párbeszéd a groteszkről. Beszélgetések Örkény Istvánnal*, szerk. RADNÓTI Zsuzsa, Magvető, Bp., 1981, 17. Az itt idézett szöveg természetesen jóval későbbi keletkezésű, mint a film, viszont föltételezésem szerint Bacsó Péter, aki 1950-től az író haláláig szoros munkakapcsolatban volt Örkény-nyel, ismerhette a történetet. Vö. BACSO Péter, *Örkény és a Babik-mozgalom*, Filmvilág 1979/11., 20–21.

zsidó szó. Az őrmester a filmbeli egyetlen olyan magyar katona, aki nyelvhasználata alapján megveszekedett antiszemita, viszont – s ennek is jelentősége van a mű történelemértelmezése szempontjából – a mintául választott Örkény és Petschauer életének emlékezettörténetével szemben itt nincs arra utalás, hogy az őrmester fizikailag bántalmazná Ferenczit,³¹ sőt jóindulatúnak mutatkozik vele, amikor utasítja, hogy csatlakozzon a munkaszolgálatosok futballcsapatához, hiszen így fölmentést kap a veszélyes és nehéz munkát jelentő robbantásos kőfejtés alól.

A film egykori bírálói jóformán kivétel nélkül kifogásolták Steiner alakját, akit az „alkotók ugyan gyengéd elnézéssel, majdnem szeretettel formáltak meg, de a modellt – vicclapból vágják ki. Bizonyos, hogy a félmillió halott közül nem őt kellett volna megidézni.”³² A modellkövetés abban az értelemben föltétlenül hatásos volt, hogy értelmezői konszenzus alakult ki arról, hogy ő az „egyetlen zsidó” a filmben³³ vagy a csapatban.³⁴ Itt tulajdonképpen arról a döntésről van szó, amely különbséget látat és lát Ferenczi és Steiner identitásában – s ennek a különbségtevésnek a módja a film mai nézőjében legalábbis ambivalens érzéseket kelt. Steiner, az egykor kenyerét könyvkereskedőként kereső kispolgár „zsidóságáért” ugyanis a filmben Garas Dezső csetlő-botló, kétbal-lábas, szemüveges teste és gesztusrendszere „felel”. Arról semmit nem tudunk meg, hogy maga Steiner mit is gondol saját magáról, azt viszont igen, hogy két fiát Árpádnak és Csabának nevezte el, amivel eltéveszthetetlenül maga is az asszimiláció útjára lépett – s

31 „Petschaueréről mind a mai napig terjeng egy szinte kiirthatatlan mende-monda, mely szerint az »ukrajnai Davidovka melletti munkatáborban« halálra kínozták a magyar keret [...].Valójában Petschauer szovjet hadifogságban, kiütéses tifusz következtében hunyt el.” B. STENGE Csaba, *Olimpiai éremszerzők tragédiája a Donnál: Petschauer Attila és Székely András, [sic!] mint zsidó munkaszolgálatosok a magyar 2. hadseregnél*, Seregszemle 2016/1., 108–114.

32 HÁMOS György, *Két félidő a pokolban*, Magyar Nemzet 1961. november 11. 4.

33 Uo.

34 ALMÁSI, *Két félidő a pokolban*, 8.

mikor ezt a döntését elmeséli társainak, harsány nevetést vált ki belőlük. A zsidó Steiner tehát hangsúlyozottan nem zsidó magyarok közé kerül, akik egyfelől szolidárisak vele, miután kiderül, hogy nem tud futballozni, másfelől viszont mégiscsak a közöttük lévő habituális különbséget emeli ki a film például a hajvágás-jelenetben.

A *Két félidő a pokolban* úgy viszi színre a munkaszolgálatosok történetét, hogy abban csak mint sajátos kisebbség mutatkozhat meg a zsidóság története – s ezt a súlypontáthelyező gesztust értékelte is az egykori kritikai visszhang:

Bacsó Péter írói elgondolása helyes volt. Egy német felügyelet alatt álló magyar munkatábor egyik Ukrajnában állomásozó munkásszázadának életét választotta keretül, ahol nem csak a fajüldözés áldozatai szenvednek, hanem mindenki, aki beleütközött a népellenes rendszer uraiba. [...] Ez a keret azért jó, mert valóság-hű, s szembeszegül azzal a hiedelemmel, hogy a hitleri fasizmus kizárólag a zsidókat és a tudatos szembeszegülőket pusztította, hanem bebizonyítja: a becsületes emberségnek támadt neki.³⁵

A filmben összesen két munkásszázadot látunk, egy „különlegest” és egy „kisegítőt”, ami azért arról, hogy kiket milyen számban érintett ez a sajátságos magyar találmány, némileg átrajzolt képet fest. Olyat, melyben a törvények által definiált – ekkor már – faji elven meghatározott származás és a meglehetősen elnagyolt utalásokból építkező „antifasiszta háttér” közül az utóbbi lesz hangsúlyosabb. Történeti kutatások szerint a film sztorijának idején 150 ezer ember teljesített munkaszolgálatot, közöttük döntő többségben voltak a zsidó származásúak.³⁶ Egy példa: a jugoszláviai Borba szállított 6000 munkaszolgálatos 98%-a tartozott ebbe a csoportba.³⁷ A munkaszolgálat intézményének ehhez az emlékezettörténeti átrajzolásához tartozik az is, ahogy Beamter Jenő, az 1947-ben napvilágot látott *Lágerek népében* Örkény által

35 BÓKA László, *Két félidő a pokolban*, Filmvilág 1961. november 1., 3.

36 UNGVÁRY, *A munkaszolgálat embertelen, de túlzó mozgó veszítőhelynek nevezni*.

37 VÖ. CSAPODY Tamás, *Bori munkaszolgálatosok*, Vince, Bp., 2011, 14–17.

is megörökített Bubi élettörténete átíródik Bacsó Péter keze alatt. Természetesen nem véletlen, hogy Bárány Tamás idézett kritikájában éppen a Márkus László által megformált Pogány Csöpit említve kifogásolja, hogy kevés szereplőről derül ki, miképpen is került ide. S noha Bárány nem utal név szerint az egykori budapesti bárélet jellegzetes figurájára, az ismert jazzdobosra, nyilván nem ő lehetett az egyetlen, akinek szemet szúrhatott, hogy miképp tüntette el a film az alakkölcsönzés közben azt a nem mellékes tény, hogy Beamter Jenőt zsidó származása miatt kötelezték munkaszolgálatra. S ha nem is ennyire egyértelmű az inspirációt jelentő minta, de talán nem teljesen indokolatlan fölvetni, hogy az ágyában is könyvet olvasó Karácsony Géza karaktere mögött, aki Ónodi jellemzése szerint „nagy [...] az irodalomban, az esztétikában”, és lélektanilag nehéz helyzetben is hibátlanul idézi József Attilát, Radnóti Miklós, Szerb Antal vagy Halász Gábor sorsát is megpillanthassuk – arról, hogy Karácsony vajon miért esett a munkaszolgálatot elrendelő törvény hatálya alá, a film szintén nem mond semmit, annyi biztos: ő sem a zsidó munkaszolgálatosok közé van besorozva.

Fábrí alkotása tehát úgy emlékeztet, hogy közben nem mentes a kora Kádár-kori elhallgatás poétikájától, s e kettő összjátéka a film zárlatában sajátos identitásmintázatot hoz létre. A sportfilmek jól ismert kliséje tűnik itt föl: az esélytelen csapat megfordítja a Wehrmacht-katonák elleni mérkőzést, melynek lelkesítő és valamiféle „nemzeti egységet” teremtő hatása alól a munkaszolgálatos nézők, de még az őket felügyelő keret tagjai és a díszpáholyban helyet foglaló Wehrmacht tábornok magyar női kísérője sem tudják kivonni magukat. Előbbiek rázendítenek a „Hajrá, magyarok” rigmusra, míg az utóbbiak fokozódó rokonszenvvvel viseltetnek az igyekvő munkaszolgálatos csapat iránt.³⁸

38 A zsidó munkaszolgálatosok egy része – különböző fokozatokban, de – valószínűleg nemzeti érzelmű volt. Ezt örökölte meg némi iróniával Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében Citrom Bandi alakjában. Az is ismert, hogy a munkaszolgálatosokban erős volt a honvágy, s hogy a front felbomlása után – a szovjet hadsereg elől – a zsidók is Magyarország felé menekültek. A film

A pályára tóduló nézők és az ünneplő játékosok között a németek sortúze vág rendet. A végkifejlet ilyen módon történő alakítása egyfelől nem munkaszolgálatosok és katonák, hanem magyar-német összecsapásként kívánja láttatni a mérkőzést (ehhez az is hozzájárul, hogy a csapatba saját kérésére Szabó szakaszvezető is bekerül), másfelől a meccs áthangolása a történelmi kontextust is átformálja: az a máig forgalomban lévő narratív séma rajzolódik így ki, mely a magyarokat az áldozat szerepébe helyezi. Ráadásul az egyetlen konkrét személynek szóló lövést (az „ügyetlen zsidó” sztereotípiájától ekkorra már valamelyest ellépve heroizált alakká váló) Steiner kapja, őt – némileg hatásvadász módon – a német tábornok pisztolya teríti le: a magyar és zsidó munkaszolgálatosok haláláért a film példaértéke szerint tehát a németek a felelősek.

Mindez már 1961-ben is gondolkodóba ejtette azokat a kritikusokat, akik legfőképpen az antifasiszta humanizmus interpretációs keretét alkalmazták a film értelmezése során.³⁹ És most itt nem is az a tanulságos, miért láttak a futballmérkőzés hatására szurkolókká váló munkaszolgálatosokban a nacionalizmus tömegpszichózisának áldozatul eső tömeget,⁴⁰ inkább az az identitáspolitikai ajánlat, mely előbb csak a „játék” hatására létrejövő magyar egység, majd a különbségeket eltüntető sortűz által létesül. A film fölütését visszaidéző, mozdulatlan testeket mutató záró képsor kockáin a nem zsidó és nem kommunista Ónodi mellett Steiner fekszik kiterítve, s holttestük fölött, a tábornoki páholyra kifüggesztve leng a horogkeresztes zászló – ez

zárlatát is tekintetbe véve a meccs közben felébredő nemzeti érzületet ennek groteszk-tragikus jelzéseként is olvashatjuk.

39 „Sem azt nem értem, mit akartak ezzel a magyar-német üggyel mondani a film alkotói, sem azt nem tudom elképzelni, hogyan csúsztak bele ebbe a »haj-rá-magya-rok«-hangulatba.” БОКА, *Két félidő a pokolban*, 5.

40 „Képviselheti-e a fasizmussal szembeni ellenállás, vagy [...] a nemzeti önérzet ügyét ez az eget verően ön-fanatizált, de egyébként szánalmasan kiszolgáltatott szurkoló had, amelyen őrlítő tömegpszichózist teljesít be a rendező.” SAS György, *Nagyhatású új magyar film. Két félidő a pokolban*, Film – Színház – Muzsika 1961. november 10., 10.

a szereposztás egyszerre állítja, hogy ezeknek az embereknek a szenvedéstörténete egyként magyar szenvedéstörténet, s vonja be az antifasizmus ideológiájával azt, ami az 1939-es II. törvénycikk és 1945 között sok tízezer munkaszolgálatossal történt. Azt, hogy Fábri maga sem elégedett meg az így létrehozott emlékezetpolitikai képlettel, későbbi filmjei tanúsíthatják, legfőképpen az *Utószezon*, melyben úgy idézte föl a magyar zsidók deportálásának történetét, hogy nem pusztán az általa addig oly kedvelt, szimbolikus-patetikus elemekkel „dúsított” realista filmnyelvet váltotta föl az abszurd-groteszk ábrázolásmódra, de az áldozatok sorstörténeti különbségeinek hangsúlyozásában nem érdekelt antifasiszta „nagy elbeszéléstől” is igyekezett eltávolodni a magyar társadalom és az egyén felelősségének kérdését fölvetve.

X. Futballtörténet, szereplőformálás és ironia Mándy Iván Csempe- Pempe-szövegeiben



Az 1949-ben megjelent *Vendégek a palackban* kilencedik novellája ezzel a mondattal zárul: „Nem több, mint az árnyék.” A rá következő írás címe így hangzik: *Tribünök árnyéka*. Ez utóbbit a kötet kontextusában a kronotopikus, motivikus ismétlések, a dialógusokra és szereplői belső monológokra épülő szövegszervezés, a rövid mondatok és kurta bekezdések, a színekdochikus szereplőleírások, állatmetaforák és -hasonlatok úgy készítik elő, hogy annak elbeszéléspoétikai megformáltsága, karakterizációja már ismerősnek hat, mire az olvasó a könyvben eddig jut. Ugyanakkor legközvetlenebb tematikus előzménye, a *Nemzeti Ujságban* 1944. szeptember 28-án napvilágot látott *Próbajáték* című Mándy-novella az író életében közre adott kötetek egyikében sem kapott helyet. Tudatos szerzői döntést sejtethetünk Mándynak abban a gesztusában, hogy e szövegét mintegy a feledés homályában tartva azt sugallta: a Titánia nevű futballcsapat és játékosfelhajtójának, Csempe-Pempének az életműben való fölbukkanása egyszerre történt meg. Az író következetes maradt abban a tekintetben, hogy későbbi írásaiban (*A pálya szélén*-ben és az *Előrevágott labdában*)¹ sem szerepeltette őket külön-külön, csakis együtt,

1 Mivel e két Mándy-művel máshol foglalkoztam, ebben az írásomban a korai szövegeket állítom a középpontba. Vö. FODOR Péter, *Térfélcseré. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijarat, Bp.,

miközben például az Atalanta nevű (kitalált) magyar futballcsapat (a Titánia fő riválisa az előbb említett regényben és novellában) a Kossuth Rádióban 1975 decemberében elhangzott, *Ha köztünk vagy, Holman Endre* című rádiójáték szövegtényvében is előkerül. Az ez utóbbiban és persze Sándor Pál *Régi idők focija* című 1973-as filmjében szereplő Mosodásnak és Csempe-Pempének futballtársadalmi (és nem egzisztenciális) helyzete – az egyik a „külteleki kis csapat”-ot,² a Csabagyöngyét saját anyagi lehetőségein túlnyúlóan igyekszik finanszírozni, a másik az első osztályban favorit Titánia játékosmegfigyelője – különbözik annyira egymástól, hogy ne pusztán alakmásként tekintsünk rájuk.³

2009, 89–104.

- 2 MÁNDY Iván, *Ha köztünk vagy, Holman Endre* = Uő., *Ha köztünk vagy, Holman Endre. Hangjátékok*, Magvető, Bp., 1981, 218.
- 3 Innen nézve némileg elszietettnek tűnik a Mándy írásművészetét és futball-legendáriumát egyaránt kitűnően ismerő Tarján Tamásnak az a megjegyzése, hogy Csempe-Pempét a filmben Minarik Edének hívják. Vö. DARVASI Ferenc, „A fociért mindent”. *Beszélgetés Tarján Tamás irodalomtörténésszel* = Uő., *Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról*, Corvina, Bp., 2015, 49. Bár az is igaz, hogy Mándy 1972. október első felében feleségéhez írott egyik levelében maga is így fogalmaz: „Most a futball szövegtényvön dolgozom gőzerővel. [...] Elég sokat meríték a Pálya szélénből [sic!]. Miért is ne? Még egyszer nem tudok kitalálni focilegendát. Csak itt Csempe-Pempét Minariknak hívják”. Ugyanakkor a két szereplő közötti társadalmi különbségre is fontosnak tartotta ugyanitt utalni: „mosodája van. Szóval, azért nem csúszott le annyira, mint Csempe-Pempe.” *Mándy Iván 1972-es levelei feleségének, dr. Simon Juditnak*, Jelenkor 2018/5., 546. Ahhoz, hogy milyen sokat tud Sándor Pál filmje a magyar futball első hőskoráról, vö. SZEGEDI Péter, *Régi idők focija*, 2000 2003/szeptember, 63–76. Arról, hogy ez nem csupán a film-novella írójának köszönhető, szintén vall Mándy feleségének: „Sándor Pali dramaturgnője [Bíró Zsuzsa] könyvtárban gubbaszt, és régi sportlapokból jegyzetel nekem. Ez mindenesetre nagyon kellemes. Legalábbis nekem – olvasni. Neki kevésbé, mert nem érti a futballt, meg utálja.” *Mándy Iván 1972-es levelei feleségének, dr. Simon Juditnak*, 546.

1. Történeti pretextusok és a fikcionálás aktusai

A *Próbajáték* felütése szép példáját adja a szerzőre oly jellemző narrációs technikának. A történeten kívüli, harmadik személyű elbeszélőmóddhoz úgy társul a belső, szereplői nézőpont, hogy rögvest alkalom nyílik jelen és múlt értékszembesítő összevetésére:

A pálya előtt megállt. [...] A nyitott kapun benézett a pályára. Valószerűtlenül zöld volt a fű a ragyogó napsütésben. A szemben lévő kapu hálóját egyszer kiszakította. Persze az még régen volt. Egy osztrák–magyaron. A középcsatártól kapta a labdát, félmagasan rálőtte. Az volt az egyenlítő gól. Hogy zengett a tribün...!

Hát igen, akkor még nem gondolta, hogy így lecsúszik. Kikerült a nagy egyesületből, szép lassan elfelejtették. Harmadosztályú kis csapatban játszik. Kavicsos, salakos pályákon.⁴

A sportújságírás zsargonja ötvöződik itt a kiöregedett játékos sorsát nyelvileg gazdaságos módon megelevenítő szépprózai stílussal. Az, hogy az egykori klubjához (sikertelenül végződő) próbajátékokra visszatérő balösszekötő érzékszervi tapasztalataihoz mindvégig „közel marad” az elbeszélés (ő lát, hall, tapint), azt mutatja, hogy Mándy ekkor még a futballpálya történéseinek megjelenítésére a játékos perspektíváját választva vállalkozott.⁵ Ezt azért érdemes hangsúlyozni, mert a Csempe-Pempe-szövegek egyik sajátossága épp az lesz, hogy a főszereplő nem a pályának, hanem csak a pálya szélének ágense. S ott sem abban a pozícióban, amelyben a *Próbajáték*ban felbukkanó Csempe nevű Titánia-edző.⁶ Csempe-Pempe alakjának egyedítő jegye ugyanis épp a térbeli,

4 MÁNDY Iván, *Próbajáték = Uő., Ma este Gizi énekel*, Argumentum, Bp., 2013, 445. Darvasi Ferencnek tartozom köszönettel, amiért fölhívta erre a novel-lára a figyelmet; írásom futballtörténeti szempontú lektorálásáért Szegedi Péternek, az interpretációt érintő javaslatokért Szirák Péternek.

5 Ahogy tette ezt azokban a szintén korai novelláiban (pl. *Homokvár, Idege-nek*) is, amelyekben a futball testi-szenzuális tapasztalata a játékba bevonódó gyermekszereplők távlatából jelenik meg.

6 A játékosfelhajtói szerepkör a *Próbajáték*ból sem hiányzik, de az ezt betöltő Kollernek csupán egyetlen bekezdés jut.

közösségi, kommunikációs és egzisztenciális értelemben vett perifirikusság lesz, valamint az, hogy minden igyekezete ellenére sem képes befolyással lenni a pályán történő eseményekre. Másfelől viszont Mándy mégiscsak ebben a korai novellájában kezdte el a magyar futballtörténelmet olyan pretextusként használni, melyet változatos módon aktualizál műveiben. A sportág történetének fölidézése főként a csapat- és játékosnevek, eredmények és a labdarúgás intézményi-szervezeti kereteinek változásaira történő utalások révén megy végbe az író műveiben – a továbbiakban néhány példát szemügyre véve először azt igyekszem megmutatni, hogy miképpen.

A *Próbajáték* főszereplőjéről, Kocsis Viliről több „historikus adatot” is megtudunk a novellából: válogatott volt, gólt szerzett „[e]gy osztrák–magyaron”, „a kis Vígh volt a [válogatottban] szélsője”, „[t]izenkét évig focizott a Titániában”. A játékos-pályafutásnak ezek a sarokpontjai futballtörténelmi szempontból nem föltétlenül ugyanolyan megítélés alá esnek: az ugyanis, hogy ki volt valaha tagja a magyar labdarúgó-válogatottnak, tudható, ezzel szemben a kitalált Titánia keretéről a Mándy-szövegeken kívül nincs információja az olvasónak. Kocsis nevű játékos a novella 1944-es megjelenése előtt összesen három szerepelt a válogatottban, egyikőjük keresztnéve sem Vilmos volt, s egyikük sem játszott „osztrák–magyaron”. K. V. monogrammal bírt ugyanakkor az 1924 és 1933 között a Ferencvárosban futballozó, a sportsajtó és a drukkerok által Viliként becézett Kohut Vilmos (Mándy novellájában a férfi keresztnév kizárólag becézett formában bukkan föl), aki válogatott mérkőzésen többször is játszott Ausztria ellen és gólt is szerzett. Vígh családnevű, legalábbis ezzel az írásmóddal nem lépett pályára a nemzeti csapatban – 1927 és 1930 között Vig János (született Wilhelm) játszott Olaszország, Jugoszlávia és Csehszlovákia ellen. Mándy tehát olyan szereplői neveket használ, amelyek főként a szöveg közreadása idején a futballszurkolók számára ismerősként hangozhattak, de magukon viselték a kitaláltság jegyét.

Mándy a névadás tekintetében hasonlóan járt el az öt esztendővel később, az első elbeszéléskötetében publikált *Tribünök árnyékában*, mely éppen akkor jelent meg, amikor a világháború előtti magyar labdarúgás intézményrendszerének erőszakos, szovjet mintájú átszervezése már zajlott. Igaz persze, hogy az elbeszélten jelen és a szereplői emlékezés révén földidézett múlt már a *Próbajátékban* is olyan értékszerkezetet rajzol ki, mely nem mentes a nosztalgiától, legalábbis Csempe szavaiból ez olvasható ki: „Tudod, ezek a maiak. Csak a pénz érdekli őket. Nem mondom, akad egy két rendes fiú, de azért... – Legyintett.”⁷ Jelen és múlt efféle szembeállításra ugyanakkor két olyan korszakot idéz föl (az amatőr és a professzionális futball időszakát), amelyek történeti háttérét az 1920-as évek jelentik, s nem az 1944 őszére állami felügyelet alá vont, zsidóellenes törvényektől sújtott s az üzleti elvtől távolodó magyar futball. Miközben az emlékéllítés gesztusa nem hiányzott tehát már a *Próbajátékból* sem, a *Tribünök árnyékának* ez a vonatkozása még határozottabbnak tekinthető: 1949-ben ugyanis annak a régi magyar futballnak az emlékezetét idézte meg, amelyet épp rohamléptekben tüntetett el a kiépülő kommunista diktatúra. Azt, hogy még az emléket is, szemléletesen mutatja a Rákosi-korszak legnépszerűbb (sport)filmje, az 1951-es *Civil a pályán*, mely teljes mértékben nélkülöz bármiféle sporttörténeti utalást, mely korábbi lenne a filmben színre vitt jelentől.

A *Tribünök árnyékában* a labdarúgók nevei három csoportot alkotnak. Az első kettő már ismerős lehet a *Próbajátékból*, amelyben egyfelől itt is Titánia-játékosok a szereplők, s nem valóságos nevekről lévén szó, hozzájuk pályán kívüli fiktív történetek is kapcsolódhatnak: „Hol van a régi Titánia-fedezetsor: Csermák, Barna, Nagyvágó?... Ahogy azok fociztak! A Barna tréner Dél-Amerikában, Nagyvágóval tegnap beszéltem a villamoson. Kalauz.”⁸ Másfelől olyanok, akikről azt olvassuk, hogy eljutottak a válogatottságig. Utóbbiak közé tartozik Gyurik Pubi, Karika és

7 MÁNDY, *Próbajáték*, 447.

8 MÁNDY Iván, *Tribünök árnyéka* = Uő., *Novellák I*, Palatinus, Bp., 2003, 186.

Tóth Karcsi. Mindhárman Csempe-Pempe szólamában szerepelnek, az első kettőről azt állítja, hogy ő hozta őket a Titániába, a harmadikról pedig azt, hogy együtt játszott vele az ificsapatban, s „később huszonötszörös válogatott” lett. Karika akár szövegközi utalásként is érthető, amennyiben a *Próbajáték* Kocsis Vilijének épp ez a beceneve, de ha családnévként értjük, akkor sem találjuk a magyar válogatott játékosainak névsorában, csakúgy nem, mint Gyurikot.⁹ A Tóth a Kocsishoz hasonlóan gyakori név volt a 20. század első felének válogatott labdarúgói között (is), olyannyira, hogy 1949-ig közülük összesen hatról tudjuk, hogy magára öltette a címeres mezt – az, hogy egyiküket sem hívták Károlynak, újfent azt sejteti, hogy Mándy igyekezett elkerülni a történeti beazonosíthatóságot. Szerepel a novellában ugyanakkor két legendás magyar kapusnak is a neve: egyikük az 1910–20-as, másikuk az 1920–30-as években őrizte a magyar válogatott kapuját, s ők alkotják a harmadik csoportot. Nem jelentőség nélküli, hogy mindkettő abban a jelenetben bukkan föl, amely Csempe-Pempének a Titánia–ETC mérkőzésről való csalódott távozását követi („A kijárónál visszanezett Csempe-Pempe. Visszanezett a nagytribünre, a pályára, és köpött egyet. [...] Hát ebből elég!”), s melyben a Népligetben futballozó fiúkra lesz figyelmes.

Apacsinges, mezítlásos fiú állt két fa között, kezét térdére téve. Kipirult arccal kiabált.

– Most te lövöd a tizenegyest, Cammogó! – Úgy vetődött, mintha ezren és ezren néznék. Elcsípte a rongyabdát, kirúgta a többi fiú közé. – Én vagyok a Zsák, a nagy kapus!

Hülye vagy, fiacskám, gondolta Csempe-Pempe. Inkább moziba mennél, csupa vér a térded. Na, ezt szépen kifogta, ezt a lövést. Jól helyezkedik, és nyugodt, akár az Amsel Náci. Kéne a Titánia-ifibe egy jó kapus...¹⁰

Mándy nyilván Zsák és Amsel esetében számíthatott arra, hogy az olvasóknak legalább egy része tudni fogja, kikről van

9 Gyurik László, a Budapesti Dózsa középpályása csak jóval a novella megjelenése után, 1953-ban játszotta élete egyetlen válogatott mérkőzését.

10 MÁNDY, *Tribünök árnyéka*, 188.

szó: ennek megfelelően az ő nevük úgy bukkan föl a szövegben, hogy sem fiktív történet nem kapcsolódik közvetlenül hozzájuk (szemben a fõnt említett Barnával és Nagyvágyóval), sem a Titániához nem kötõdnek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a kitalált és a konkrét történeti referenciával bíró nevek ebben a novellában elkülönülnek egymástól.¹¹ Azok, akik Csempe-Pempe élettörténetének részei (mert õ hozta õket a csapathoz, vagy együtt játszott velük az ifiben), futballtörténelmi szempontból nem azonosítható alakok, míg Zsák és Amsel nem íródik bele azokba a sztorikba, amelyekben Csempe-Pempe is cselekvõ. A játékosmegfigyelõt az utóbbiakhoz tehát éppen olyan viszony fûzi, mint a parkban játszó fiúkat: szurkolói. Ehhez érdemes azt is hozzátenni, hogy a Mándy által interjúkban többször is az otthonhoz való hûség jelképeként emlegetett Zsák Károly pályafutása 1927-ben zárult le, ami két szempontból is figyelmet érdemlõ. Egyfelõl ekkor az író mindössze kilenc esztendõs volt, ami azt jelenti, hogy az általa oly sokra tartott játékos neki is a gyerekkorához tartozott. (Hasonló mondható el a Mándy által szintén elõszeretettel emlegetett, 1928. május 28-i, Ferencváros – Blackburn Rovers mérkõzésrõl, melyen a magyar csapat 6:1-re verte az angol kupagyõztest.)¹² Másfelõl Zsák akkor hagyott föl a labdarúgással, amikor Magyarországon beköszöntött a professzionális futball idõszaka, sõt õt épp úgy õrzi a magyar sporttörténeti emlékezet, mint akinek a visszavonulása korszakzáró esemény volt:

11 Erdõdy Edit monográfiájában azt állítja, hogy Nemeskürty István *A pálya szélén*-rõl írott recenziójában Csempe-Pempét „egy élõ, konkrét személlyel azonosítja” – ennek az „azonosításnak” azonban Nemeskürty írásában nincs nyoma. A kritikus a regény fõszereplõjét kétségtelenül többször Vidor Gyulaként említi, de ezt a nevet a regénybõl, s nem az „életbõl” veszi. Vö. ERDÕDY Edit, *Mándy Iván*, Balassi, Bp., 1992, 114. A Mándy-hagyaték kítúnõ ismerõje, Darvasi Ferenc szíves szóbeli közlése szerint Mándy egy hangfelvételen egyfelõl arról vall, hogy Csempe-Pempe alakját egy konkrét szurkoló ihlette (arról, hogy ki volt õ, melyik csapatért dobogott szíve, az író nem mond semmit), másfelõl fölidézi, hogy a nevet az utcán hallva rögtön tudta, hogy a szurkolót, aki mindent feláldoz csapatáért, csak így hívhatják.

12 Lásd pl. MÁNDY Iván, *A társaság = Uõ.*, *Novellák III.*, Palatinus, Bp., 2003, 431.

Még játszik egy ideig [az 1925. október 4-ei Magyarország–Spanyolország mérkőzés után¹³], taps várja, meleg tüntetés, [...] de már a visszavonulás erősen foglalkoztatja. A tiszta amatőrsport híve és úgy érzi, már más idők járnak. „Egyikkel sem cserélném el a családi kört – mondta a profikra célozva az otthonában egy újságírónak –, sem szerény állásomat a Gázműveknél, mert az akkor is állás lesz, ha már nem fogok játszani... Én már szívesen átengedném a teret a fiataloknak... Azokra kell, gondolnom, akik a másik szobában vannak.”¹⁴

Arra, hogy a *Tribünök árnyéka* elbeszélte jelene milyen történeti korszakot idéz, közvetett jelekből következtethetünk. A novella története szerint Csempe-Pempe a Titánia–ETC mérkőzésre megy ki. Az ETC a századeleji magyar labdarúgásnak ismert klubja volt: az 1907-es alapítástól 1925-ig előbb Erzsébetfalvi, majd Erzsébeti Torna Club néven, főként a másod- és harmadosztályban játszott, majd egyetlen szezont, az 1925/1926-ost az első osztályban töltötte, s a rá egy évvel induló professzionális bajnokságban már Pesterzsébet Labdarúgó Szövetség néven szerepelt.

13 Ezen a barátságos meccsen a spanyol kapuban a korszak másik legendás hálóőre, Ricardo Zamora állt. A meccs egyetlen gólját a spanyolok szerezték Zsák kapitális hibájából – ezt Mándy már az 1948-ban napvilágot látott, *Francia kulcs* című regényében földézte: „– A lába között, apuskám, a lába között gurult be a labda, tiszta potyagól volt..” (MÁNDY Iván, *Francia kulcs – A huszonegyedik utca – A pálya szélén*, Magvető, Bp., 1985, 110.) S több mint három évtizeddel később is elővette:

„Potyagól!

Micsoda potyagól! Ezt beszédni!

Nem volt bombalövés. Igazán nem lehet mondani. A kapus két keze között vánszorgott be a labda. Egy gyerek kivédte volna. Egy taknyos kölyök. És akkor a válogatott büszkesége! A legnagyobb magyar kapus!

Sorsdöntő gól. Ezzel eldőlt a mérkőzés.

Spanyolország–Magyarország 1:0.

A kapus a földön.

A labda szégyenkezve a háló sarkában.

Potyagól.

Csakhogy ez megint nem a baj reszortja. Ez a Pech reszortja.” MÁNDY Iván, *Áldott az a baj, amelyik egyedül jön* = Uő., *Átkelés*, Magvető, Bp., 1983, 13.

14 SYPOSS Zolán, *„Minden idők legjobb kapusa” – Zsák Károly* = Uő., *Ez a szép játék. Arcok a magyar sport történetéből*, Sport Lap- és Könyvkiadó, Bp., 1976, 256.

Ha mindennek jelentőséget tulajdonítunk abból kiindulva, hogy Mándy a kitalált Titániát történeti referenciával bíró csapat ellen lépteti föl novellájában, s azt is tekintetbe vesszük, hogy Zsák és Amsel pályafutása is az 1920-as évek közepéig haladt párhuzamosan, utóbbi ugyanis 1925 és 1927 között Olaszországban játszott, akkor a novella jelenének historikus háttereként az 1920-as évek elejére, közepére gondolhatunk.

Több okunk is lehet azt föltételezni, hogy Mándy később is ehhez a korszakhoz nyúl vissza írásaiban.¹⁵ *A pálya szélén* című regényből kiderül, hogy a történet gerincét adó Hálókocsi–Dohánygyári Lendület mérkőzést az 1927/1928-as szezonban játsszák. A műben a Titánia mellett még két, a fikció szerint első osztályú magyar csapat neve szerepel: az egyik a Kossuth, a másik az Atalanta. Mándy hasonlóképpen jár el a csapatnevek kiválasztása során, mint ahogy tette korábbi novellájában, amennyiben kitalált és valódi klubneveket párhuzamosan használ. A Kossuth FC éppúgy létező csapat nevének kölcsönvétele, ahogy az ETC az volt, ráadásul ez is Erzsébetfalvához, 1924-től (ekkor nyilvánították várossá) Pesterzsébethez kötődik, amennyiben Kossuth FC néven indult az 1926/27-es első profi bajnokság második osztályában a városrész egyik csapata.

15 Az 1983-ban megjelent *Átkelés*-kötet címadó írásának mottója (81.) szintén az 1920-as évek magyar labdarúgását idézi föl:

„Zelk: Mi ez? Egy újabb novella?

Én: Belenézel?

Zelk: Ha elmondod az MTK csatársorát.

Én: Braun, Molnár, Orth, Opata, Jeny.

Zelk: Hogy hívták az MTK angol trénerét?

Én: Jimmy Hogan.

Zelk: Ki volt a kedvence? Orth Gyuri?

Én: Engem akarsz beugratni? A Braun Csibi!

Zelk: Hol az a novella?”

A párbeszédben emlegetett Braun József 1916 és 1926 között játszott az MTK-ban, 15 esztendősen került a csapathoz kifejezetten az ír származású angol edző kérésére. Mindössze 25 éves volt 1926-ban, amikor föl kellett hagynia a labdarúgással sérülés miatt; a Hungária körüti klub csatársorát Molnár Györggyel, Orth Györggyel, Opata Zoltánnal és Jeny Rudolffal együtt 1923 és 1926 között alkotta.

A profi első osztályba sosem jutott föl, s csak 1931-ig létezett. Az Atalanta nem csupán azért lehetett találó választás, mert a Titániához hasonlóan ez is görög mitológiai eredetű, de azért is, mert éppen annak az Olaszországnak az egyik klubja viseli ezt a nevet 1907 óta, ahová az 1920-as években a legtöbb magyar játékos és edző szerződött (jelentősen csökkentve így a honi futball színvonalát), s ahonnan Mussolini hatalomra jutását követően, mivel az olasz csapatok a továbbiakban nem alkalmazhattak idegenlégiósokat (csak trénerként), 1927-ben, vagyis a regénytörténeti jelen időszakában sokan haza is tértek.¹⁶ Az olasz futballból ismert klubnév tehát ezzel a történeti vonatkozással bír.

Miközben a Csempe-Pempe szövegek közül *A pálya szélén* az egyetlen, melyben olvasható az elbeszélte történet jelenére vonatkozó évszám, addig Mándy ebben a művében a *Próbajáték*hoz és a *Tribünök árnyékához* képest „szabadabban” bánik a megidézett futballtörténet elemeivel. Míg az 1949-es novellában azt láttuk, hogy Zsák és Amsel „érintetlen” marad abban a tekintetben, hogy emlékezetük úgy idéződik meg, hogy nem válnak szereplőkké, amit úgyis mondhatunk, hogy nem tudunk meg róluk olyan információt, melynek a szöveg elolvasása előtt ne lehettünk volna a birtokában, addig a regényben Zsákhöz fiktív történetek kapcsolódnak.¹⁷ Előbb Császár, az Atalanta játékosfelhajtója mondja, hogy „Skaja óta nem volt ilyen kapus, nemcsak az Atalantában, de sehol”,¹⁸ majd Csempe-Pempe belső monológjában bukkan föl:

16 Jött velük az 1926–1927-es olasz bajnoki szezon osztrák gólkirálya, Anton Powolny is, aki a milánói Interből a miskolci Attila FC-be igazolt. Az olasz futball magyar meghódításáról részletesen lásd SZEGEDI Péter, *Az első aranykor. A magyar foci 1945-ig*, Akadémiai, Bp., 2016, 247–257.

17 Hasonló történetik Az *Álom a színházról* című 1977-es kötet egyik imaginárius jelenetében a *Tribünök árnyékában* szóba hozott másik magyar válogatott hálóőrrel: „Amselék kedves, egyszerű emberek. A férfi valaha futballkapus volt. Az FTC hajdani válogatott kapusa. Amsel Náci. Mindjárt megértette, hogy miről van szó. Senkinek nem árulja el, hogy Zsóka nála lakik. De ha a nevemet hallja, akkor minden rendben. Mégiscsak én mint régi FTC-drukker!” MÁNDY Iván, *Álom a színházról*, Magvető, Bp., 1977, 154.

18 MÁNDY Iván, *A pálya szélén = Uő., Francia kulcs – A huszonegyedik utca – A*

Az üres sínpart nézte. Nem is tudta, mikor szállt le a villamosról. Feltűnt egy biciklista, éthordóval. Visszanézett Csempe-Pempére, mereven bólintott.

Ő meg egy lépést tett, aztán megállt. De hiszen ez Skaja, a párduc, akinél még nem volt nagyobb kapus. Ételt visz haza, vagy ételt szállít? Akkor mégis itthon maradt. Szebehelyi azt mondta, hogy kiment Portugáliába. Mit keresett volna Portugáliában? Amikor az Atalanta túladott rajta, már nem volt kapus. Egy darabig még a Húsosban védett, aztán eltűnt. Szebehelyi azt mondta, hogy kiment Portugáliába trénernek. De nem ment ki, hanem ételt szállít.

A hátáról megismerem, de hát még intett is nekem. Mindig jóban voltunk. Egyszer, amikor egy válogatott mérkőzés után úgy hoztuk le a vállunkon, azt mondta: – A vendégeim vagytok! A hivatalos muri után majd összeülünk egy kicsit.

Lehet, hogy hazaviszi az ebédet, talán beteg a felesége.

A konyhában ebédelnek. Skaja a tányér fölött belebámul a levegőbe.¹⁹

Bár egyik alkalommal sem hivatalos nevén szerepel, tudható, hogy Zsák Károly két beceneve a Skaja és a párduc voltak. A 20. század első fele kétségkívül legjobb magyar kapusának története a regényben tehát sajátos fiktív szállal gazdagodik, amely egyfelől nagyon is illik Zsáknak a korábban már szóba hozott, Mándy által is gondozott imázsához (akinek a pénznél fontosabb az otthon, a család),²⁰ másfelől viszont tudható, hogy a kapus egész felnőtt karrierjét egyetlen csapatban, a 33 FC-ben töltötte. Zsák abban a tekintetben inkább a kivételt jelenti a regényben, hogy ő a századelő magyar válogatott játékosai közül az egyetlen, akinek pályafutását átírja a regény, miközben rajta kívül – mint a tribünök által őrzött „végtelen névsor” tagjaként – felbukkan még „Plattkó, Bíró, Borbás, Schlosser, Orth, Konrád II., Nyúl I., Nyúl II., Eissenhoffer, Jeny”²¹ is. Sőt, arra is van példa a szövegben, amikor

pálya szélén, Magvető, Bp., 1985, 413.

19 *Uo.*, 426.

20 Az idézett regényrészlet másfelől az anagrammák jelentésteremtő hatását is tanúsítja: Zsák ételt szállít, miközben becenevében benne rejlik a 'kaja' szó, ráadásul az Atalanta után a Húsosban védett. Azt, hogy Portugáliában is szerencsét próbált, Szebehelyi (vö. szebb hely) híreszteli.

21 *Uo.*, 539.

az elbeszélő azért kommentálja a szurkolói múltidézt, nehogy futballtörténeti pontatlanság keletkezzen:

[É]n elmondtam magának, milyen összeállításban verte meg a BTC 1902-ben a Slavia csapatát.

Csempe-Pempe mondani akart valamit, de akkor egy fej közjük hajolt, és elfújta, hogy milyen összeállításban győzte le a BTC a verhetetlennek hitt Slaviát.

– A Rumbold balhátvédet játszott – mondta egy távoli hang.

Ez már régen nem a BTC volt, és nem a Slavia.²²

Az, hogy a Budapesti Torna Club 1902 áprilisában valóban legyőzte 4:2-re a Slavia Prahát, Rumbold (Gyula) viszont nem a BTC (hanem az FTC) játékosa volt, a regény megjelenésekor is kevesek számára lehetett ismert, a narrátor mégis szükségesnek érzi fölhívni erre a figyelmet. Hasonlóképpen meglehetősen szűk lehet az az olvasóréteg, amely nemcsak arra az anakronizmusra figyel föl, mely úgy hivatkozik a „világbajnok” Uruguayt legyőző egykori Titániára, mint a jelenhez (1927/1928) képest „régfi fiúk”-ra (a dél-amerikai ország olimpiai győzelmei sem voltak oly nagyon régen – 1924 és 1928 –, a világbajnoki cím elnyeréséhez pedig meg kellett várniuk az első ilyen torna 1930-as megrendezését), de azt is érzékeli, hogy az ennek a jelenetnek helyet adó iroda azé a Hungler nevű Titánia-vezető, akivel azonos néven három játékos is megfordult az FTC-ben az 1920-as években, s egyikük (János) az Uruguay elleni, 1929. július 21-én Montevideóban győztes Ferencváros alapembere volt. A Titánia csapata már a *Próbajátékban* zöld-fehér szerelésben lép pályára csakúgy, mint *A pálya szélén*-ben és a kötetben 1974-ben megjelent *Előrevágott labdában*. Sőt abban, hogy a *Tribünök árnyékában* zöld helyett piros dresszben futnak ki a pályára, még némi profetikusságot is fölfedezhetnénk, mondván Mándy 1949-ben megelőlegezte a Ferencváros színeinek lecserélését (ahogy történt 1951-ben a Kinizsire való átkereszteléssel együtt). Az *Előrevágott labdában*

22 *Uo.*, 455.

az ellenfél a kék-fehér mezes Atalanta (a bergamói klub színei egyébként a kék és a fekete), így az olvasónak óhatatlanul az egykori örökrangadók is eszébe juthatnak; a Titánia két sérült játékosának neve, Guba és Zakariás is hozzájárulhat ehhez, amennyiben a ferencvárosi Guba Balázs és az MTK-s Zakariás József játszottak is egymás ellen 1952. április 27-én, még ha a csapatokat akkor Budapesti Kinizsi SE-nek és Budapesti Bástyának hívták is hivatalosan.) Kétségtelen az is, hogy a *Tribünök árnyékában* a Titánia-pálya a Népliget mellett van, ugyanakkor Mándy konzekvens volt abban a tekintetben, hogy amikor az elbeszéljt jelenhez képest múltbeli Titánia-futballistákról esik szó, akkor sem használja egykori FTC-játékosok nevét, miközben más (Csempe-Pempét nem szerepeltető) írásában gyakran emlegette a „régii” Ferencvárost. Szemléletesen mutatja a különbséget, ha összevetjük az Uruguay elleni győzelemnek *A pálya szélén*-ben és az *Előadók, társszerzők* című novellagyűjtemény egyik darabjában olvasható földézését:

Csempe-Pempe a fiúkat nézte [a fényképen], a régi fiúkat azon az uruguayi pályán. Lovas, Kondik, Szabadits, a legendás hírű fedezetsor. Az első mérkőzést megnyerte a Titánia, 3:0-ás félidő után 4:3-ra. A világbajnok Uruguay ellen, saját otthonában.

– Ha azt mondom, hogy az oroslánbarlangban, akkor keveset mondok. És az a 3:0-ás félidő sok mindent elárul. Hogy úgy játszottak a világbajnok együttesel, mint egy vidéki csapattal, vagy mondjuk, a Soroksárral. A második félidőben egy kicsit engedni kellett, ha épségben akarták elhagyni a pályát.²³

– Szétszedni egy csapatot, ami annyi dicsőséget hozott!... Vagy talán nem a Ferencváros nyerte a legtöbb Közép-európai Kupát? Nem a Ferencváros verte meg a világbajnok Uruguayt saját otthonában három-kettőre? Azt a fedezetsort, édesapám! Fuhrmann, Bukovi, Opitz! Ahogy azok a labdát kezelték, a fű alatt gurigáztak, etették az ellenfelet. – És most csak azért, mert jobb, mint a Honvéd meg a Belügy csapata... Á, Biller, én már ki se megyek egy futballmeccsre!...²⁴

23 Uo., 399.

24 MÁNDY Iván, *Előadók, társszerzők* = Uő., *Mi van Verával? – Előadók, társszerzők* – Arnold, a bálnavadász, Magvető, Bp., 1987, 159–160.

Látható, hogy míg az *Előadó eltűnik (Biller jegyzeteiből)* című írás az FTC politikai megrendelésre történő, 1950-es évek eleji erőszakos háttérbeszorítását úgy hozza szóba, hogy közben az 1929-ben Montevideóban pályára lépett magyar csapat tagjait nevezi meg,²⁵ addig a regény ebben a részletben nem törekszik efféle krónikási hűségre. Mint ahogy arra sem, hogy Hungleren kívül a benne szereplő FTC-játékosnevek (pl. Borbás, Schlosser, Eisenhoffer) bármelyikét kapcsolatba hozza a Titániával (ahogy nem tette ezt Amsellel a *Tribünök árnyéka* sem). Miközben a Mándy-szövegekben fölépült Titánia-legendárium számos elemének tehát felismerhető a forrása, aközben legalább ennyire fontos az az eljárás, amely a fiktív nevekben, valós történetek átírásában, a futball pályán kívüli világának megalkotásában tetten érhető. Így nyílik ugyanis mód a Csempe-Pempe-szövegek egyik legfőbb hatáselemének, az iróniának a működésbe lépésére – azt, hogy miképpen, a *Tribünök árnyékának* eddig szóba nem hozott hatáseffektusainak számbavételével igyekszem megmutatni.

2. Metaforikusság, szereplőformálás és intertextualitás

Noha a tematikus kapcsolat eltéveszthetetlen a két novella között, a *Próbajáték* a tropológiai összetettség és a szövegek közötti elemeknek a befogadói folyamatot befolyásoló hatása viszonylatában kevésbé tekinthető a *Tribünök árnyéka* előzményének. Arra, hogy az utób-

25 Nincs különösebb jelentősége annak, hogy Obitz Gábor neve pontatlanul szerepel a novellában, ez a szövegrész ugyanis a Kürti nevű szereplő szavainak idézete, akitől miért is várnánk el, hogy betű híven emlékezzen. Bár a század első felének magyar labdarúgásában nem volt ismeretlen jelenség, hogy egyes játékosnevek (részben a magyarosítás miatt) többféle változatban is megjelentek a sajtóban, Obitz esetében ennek nincs nyoma, nem úgy, mint a mellette játszó Bukovi Márton (szül. Bukovy) esetében, akit volt, hogy egy cikkben (pl. épp a dél-amerikai útról beszámolóban) is hol Bukoviként, hol Bukovaiaként emlegettek. (Lásd *Barcelonától – Santosig*, Nemzeti Sport 1929. július 16., 3.)

bi mű értelmezőjének nem indokolt figyelmen kívül hagynia a szó szerinti és átvitt jelentések közötti összjátékot, már a cím és az első mondat által megnyíló szemantikai mező figyelmeztethet. A birtokos jelzős cím egyrészt a főszereplő játékosfelhajtói „hivatására” utal előre, pontosabban annak arra az aspektusára, hogy e tevékenység döntő része egykor sub rosa történt, egy-egy futbalista átcsábításának részleteit egyik félnek sem volt érdeke nyilvánosságra hoznia.²⁶ Másrészt a ‘tribünök árnyéka’ a látványsporttá vált futballhoz kötődő negatív jelenségeket, melyekből több is fölbukkan a novellában, vagyis a sportág árnyoldalát is megelőlegezi. Egy harmadik jelentésirányt rajzolhat ki a szöveg első mondata („Jól leégtél a Kinkivel!”) egy olyan metaforikus kifejezés használatával (leégni: lebőgni, kudarcot vallani), mely az árnyékból való

26 Erre enged következtetni Arányi Árpáddal a Nemzeti Sport 1936. december 22-ei számában olvasható interjú. Arányi 1911-ben az újpesti ificsapat kapusaként kezdte pályáját, majd kisebb klubokban játszott, míg 1925-ben bekerült az UTE kapujába. De hamarosan fölhagyott az aktív sportolással, és vezérszurkolóvá lépett elő, valamint játékosfölhajtvá. Az interjújában arra az újságírói kérésre, hogy áruljon el néhány kulisszatitkot az elmúlt évtized nagy igazolási sztorijaihoz, határozottan nemet mond. Mivel Arányi nem felel, az újságíró idéz fel néhány anekdotát: „Régi, de még ma is élő szájhagyományokat eleve-nítünk föl: Jávort – a fáma – szerint éjnek idején autóval mentette át Újpestre s az átvételi tárgyalásokra is autóval volt kénytelen menni, mert a kaposvári vasúti állomáson várták éspedig – nem lovasbandériummal. Dérre – ezt is mesélik – a kőbányai töltés aljában várt órák hosszat, hogy zavartalanul beszélgethessen vele egy kicsinyég. Beszélgetünk arról az egyéni főzőmódszerről, amellyel megpuhította a vonakodó játékosokat: mamák, papák, testvérek, menyasszonyok és unokahugok kerültek híres »főzőedényébe«, ha másképpen nem lehetett nyélbe ütni a dolgot. Nem ismert fáradságot, ha az Újpest érdeke úgy kívánta: Dudást például jó ideig maga szállította autón Kispestről az edzésekre.” ORBÁN Mihály, *Légy szurkoló mindhalálig. A 25 éves sportjubileumát ünneplő Arányi Árpád három arca*, Nemzeti Sport 1936. december 22., 4. Arányi persze annyiban inkább ellenpontja Csempe-Pempének, hogy utóbbi „hőstettei” a fikció szerint nemhogy nem alkotják az „élő szájhagyomány” részét, de folyton azért kell küzdenie, hogy ne vonják kétségbe játékoskereső érdemeit, vagy akár – miképp az *A pálya szélén*-ben történik – a saját privát élettörténeti elbeszélése hitelességét. Vö. FODOR Péter, *Sport, elbeszélés és medialitás a Mándy-prózában* = *Uő., Térfélcseré*, 93–94.

kilépés fizikai veszélyére is utal – innen nézve Csempe-Pempe azért ég le, mert nem marad az árnyékban, olyasmire vállalkozik, ami meghaladja képességeit – legalábbis a főszereplő ellenlábasa-
inak (Beznarik, Bodnár papa) távlatából. A novella térváltásai is támogatják ennek az utóbbi értelemvonatkozásnak a beíródását a szövegbe: sötét, dohányfüstös kocsmából indul a történet, ide is tér vissza, s a kettő között a kék ég alatt „csordul[ó] napfény[-ben]” játszott Titánia-mérkőzésen a nyitómondat és a Beznarik nevű szereplő második megszólalása („– Úgy hallom, jövő héten Kinki már nem is játszik, kiesik a csapatból.”) a szélső sérülése miatt nem tűnik teljesen tévesnek. Csempe-Pempe hely(zet)értelmező kommentárjai akár már a novella első olvasásakor feltűnő módon kerülnek feszültségbe a történet alakulásával: „De ahogy belépett a pályára, elmosolyodott. Ő itt egészen más, mint abban a ronda, füstös kocsmában vagy az utcán. [...] Csempe-Pempe nagyot szippantott, mintha egyszerre akarná magába szívni a pálya levegőjét”. A pálya sziget-jellegének, a köznapi világtól való (térbeli, időbeli, jogi) elkülönültségére való utalás természetesen játékelméleti szempontból nagyon is helytálló lehetne, ugyanakkor a Mándy-novellában a futball abban a tekintetben bizonyosan nem tiszta játék, hogy a pályán történő események sem a csapatgok közötti emberi viszonylatok hatásától, sem az erőszaktól nem mentesek. Csempe-Pempének a stadionból való távozását kísérő, a „nagyot szippantás”-sal inverz fiziológiai reakciója erre adott válasznak is tekinthető: „A kijárónál visszanezett Csempe-Pempe. Visszanezett a nagytribünre, a pályára, és köpött egyet.”²⁷ A novella egyik legfontosabb hatáseleme ugyanakkor éppen az, hogy főszereplője a történetek ebbéli alakulásának úgy lesz kárvallottja,

27 MÁNDY, *Tribünök árnyéka*, 187. Ebben a tekintetben a novella futball-értelmezése nem áll nagyon messze Ottlik Géának a sportágot bíráló véleményétől: „Versenyezni szerettem. A centiméterrel, stopperórával lemérhető, a salakon elért tiszta, igaz, megfellebbezhetetlen eredményeket szerettem, az atlétikát. Az életben és a labdarúgásban sok függ az erőszaktól, megfélemlítéstől.” OTTLIK Géza, *Félbeszakadt beszélgetés Réz Pállal = Uő., Próza, Magvető, Bp., 1980, 27.*

hogy mindeközben semmiféle morális fölényre nem sikerül szert tennie. Nézzük, mi okozza ezt!

A Mándy-életműben ezek a sorok szólnak először a Titánia játékosfelhajtójáról:

Csempe-Pempe fölnézett a söröskorsóból, megtörölte a habos száját. Hosszú, fekete kabátos, karvalyképű férfi állt az asztalnál. Szinte hintázott, lebegett a söntés lassan úszó, kövér füstjén. Két tenyerét az asztal lapjához nyomta. Elvigyorodott, de oly sötéten, mintha a sörös arcú Csempe-Pempét bele akarná nyomni az üres hordóba.

– Úgy hallok, jövő héten Kinki már nem is játszik, kiesik a csapatból. Mit szólsz ehhez, Csempe-Pempe?

Csempe-Pempe hátradőlt a széken, mellét kifeszítette. Apró, sovány ráncokban lötyögött az arca.

– Nagyon jól tudom, hogy ki terjeszti ezt a Kinkiről. Az a botlábú kis Sörös, akit kinyomott a csapatból. [...] Csempe-Pempe föllállt, és így akárcsak leült volna. *Alig volt nagyobb a széles hátú széknél.*²⁸

Aligha kerülheti el figyelmünket, hogy ebben a jelenetben a narratori-leíró passzusok és a főszereplő megnyilatkozásai feszültségben vannak egymással. Miközben Csempe-Pempe arról panaszkodik, hogy fölfedezettjéről a „botlábú kis Sörös” terjeszti a rosszindulatú híresztelést, addig róla itt alig is tudunk meg mást, mint hogy kicsi,²⁹ sörissza, ráadásul a szöveg metonimikus közelségbe hozza őt a székkal, amire föltehetően ráillik, hogy botlábú, mint ahogy arra is fény derül, hogy nem volt elég jó futballista ahhoz, hogy az ifiből fölkerüljön a felnőtt csapatba. Ennek eredményeképpen Csempe-Pempe visszavágása ironikus gellert kapva önmagára hull vissza, s ezután az entrée után a kocsmáros kérdése („– Hozott valaha a Csempe-Pempe egy jó játékost a Titániába, hozott egy jó focistát?”) inkább tűnik szónokinak, mint valódi

28 MÁNDY, *Tribünök árnyéka*, 182. (Kiem. F. P.)

29 Az „összemenés-eltűnés” többértelmű folyamata már csak azért is hangsúlyossá válik, mert a zárlatban Csempe-Pempe önértékelésében is megjelenik: „A nagy, kék üveg tetején önmagát látta összezsugorodva, lábát lógázva. De már el is tűnt, akárcsak lecsúszott volna.” *Uo.*, 190–191.

választ várónak. Később, miután a Titánia–ETC mérkőzésen pártfogoltja megsérül, ekképp cselekszik:

Csempe-Pempe elfulladt, nyál fröccsent a szájáról, kenyere földre hullott. Fél kézzel megkapott egy hátat. Nézte, ahogy odalent ketten próbálják fölláztatni Kinkit. Az összecsuklik. Aztán ölben viszik le a pályáról, be az öltözőbe.

Akkor már Csempe-Pempe is sodródott lefelé. Majd keresztülesett egy gyereken, valaki a derekára vágott, de ő csak törtetett az öltöző felé.³⁰

Ilyen fölvezetés után Csempe-Pempe belső szavai – „A kis Söröst teszik majd a helyére. Mit tud a kis Sörös? Durva, erőszakos pacák.” – újfent sajátos fénytörésbe kerülnek, főként ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a novella zárlatában a főszereplő részeg fantáziálásában meglehetősen erőszakos vágykivetülések kapnak helyet: „Hosszú, vékony nyaka van a feleségemnek... Ha a két ujjamat belenyomnám az ádámcsutka alatt... Azt az ádámcsutkát, te nagy ég! Éjjel párnát dobok az arcára, aztán ráülök, és addig ülök rajta...”³¹ Nem csupán a Titánia-játékkal szemben nem sikerül Csempe-Pempének diszkurzív fölényre szert tennie, de a feleségével szemben sem. A novella utolsó jelenetében a főszereplő visszatér a söntésbe. A polcokon sorakozó színes üvegektől ihletet kapva meglehetősen sztereotipikus elemekből álló képét festi föl a távoli, egzotikus, idegen világnak („– Hajók és messze távoli öblök matrózokkal. Néger nők sétálnak a parton, a fülük és a nyakuk tele gyönggyel. Utazni kéne, fölülni a hajóra...”), hogy azt rögvest szembe is állítsa a metonimikusan a feleségéhez kötődő, zárt köznapiság képével: „Az asszony már otthon van. Előtte a könyv, de nem olvas. Az orra vörös és hideg, akár a keze. Az egész nő olyan pinceszagú...”³² Az utolsó, közvetlen, testi jelentéssel és metaforikus vonatkozással egyaránt bíró jelzőnek az ironikus visszahajlása Csempe-Pempére aligha kerülheti el figyelmünket, ő ugyanis a

30 *Uo.*, 186.

31 *Uo.*, 191.

32 *Uo.*, 190.

Tribünök árnyéka tanúsága szerint „a ronda, füstös kocsmában” múlhatja leginkább az időt, míg *A pálya szélén*-ben már egyenesen egy pincelakásban él, amit ráadásul egy nő (Habácsné) üzemeltet. Az az apró részlet, hogy a feleség „nem olvas”, hasonló hatáseffek-tussal bír. Csempe-Pempe ugyanis rögvest ezt követően így szól a kocsmároshoz: „– Ismeri ezt a verset, Bodnár papa? Tajték táncol, fehérek a habok, el innen, el! Mit tudom én, ki írta?! El innen, el!”³³ Azáltal, hogy Csempe-Pempe itt Shelley *The Fugitives* című balladájának Petőfi Sándor által készített fordítását idézi, látszólag fölébe kerekedik épp nem olvasó feleségének. Ugyanakkor a citált irodalmi műnek sem története, sem szereplői, sem képei, sem stí-lusa nem kapcsolható joggal hozzá a távoli öblök matrózáival és gyöngyöket viselő néger nőkkel benépesített fantáziáláshoz – így viszont aligha képes az olvasottságot tanúsító műveltségelemként hatni. Főként ha azzal is számolunk, hogy Mándy művének ez a részlete egyszersmind Csáth Géza *A díszoklevél* című novelláját is fölidézi. Noha az sem mentes az iróniától, hogy a századeleji szö-veg gimnazista elbeszélő-szereplőjének, miközben társaival egy kapualjban lapulva várja, hogy találkozhasson az általuk ünnevelt színésznővel, Shelley balladája ötlik eszébe, ez mégiscsak egy olyan szövegben történik meg, amelyben Shakespeare-től Madáchon és Arany Jánoson át Maeterlinckig vannak irodalmi utalások

Mindezek fényében talán kijelenthető, hogy Csempe-Pempé-nek nem csupán a kocsmá közönsége előtt nem sikerül tekintéllyel bíró beszédpozíciót kiküzdenie, de az olvasó perspektívájából is kétségessé válhat szereplői öntanúsításának sikere, még hozzá azért, mert azt a szöveg nem támogatja. A novellát záró meg-szólas az ezért sem szorul rá arra, hogy forrása jelölt legyen: „– Jól van, Csempe-Pempe, eleget beszéltél. Eredj a fenébe!” *A Tribünök árnyéka* itt fölvázolt értelmezése a futballtörténet használatának vonatkozásában több folytonosságot föltételez a harmadfél évtized alatt napvilágot látott Csempe-Pempe szövegek között, mint a főszereplői karakterizációt figyelembe véve. Utóbbi ugyanis inkább

33 *Uo.*

azt mutatja, hogy az 1949-es novella alakja változatlan formában egyszerűen nem volt továbbvihető *A pálya szélén*-ben (majd az *Előrevágott labdában*). Ahhoz, hogy regényhőssé válhasson, az elbeszélői és szereplői megszólalásoknak olyan dinamikáját kellett az írónak kialakítania, melyben Csempe-Pempére – még ha karaktere „esendő [és] groteszk”³⁴ marad is – nem kizárólag a felülnézeti ironia távlatából nyílik rálátás.

Mándy szóba hozott írásai újból és újból témává teszik a közösségi emlékezet működését. Miközben a főszereplőknek azzal kell szembesülni, hogy őket az nem fogja megőrizni (Kocsis Viliról a fiatalabb játékosok nem tudják, hogy kicsoda; Csempe-Pempének már a neve is „szétfoslott, elrongyolódott”³⁵), aközben a szövegek elbeszélte jelene olyannak mutatkozik, mint amikor a régi idők focija még része a Jan Assmann-i értelemben vett közvetlen, kommunikatív emlékezetnek. A Mándy-művek megjelenésüket tekintve ugyanakkor már egy olyan időszakhoz tartoztak, amikor ez utóbbira egyre kevésbé építhetett szerzőjük, mint ahogy arra sem számíthatott az 1940-es évek második felében vagy az 1960-as évek elején, hogy a hivatalos emlékezetpolitika révén majd ez a korszak (hőseivel, diadalaival, nyelvével, jellegzetes figuráival) bekerül a közvetett, intézményesült, kulturális emlékezetbe – ő mindenesetre sokat tett azért, hogy ne Csempe-Pempének legyen végül igaza: „és aztán senki sem fog rá[juk] emlékezni, senki! Senki!”³⁶

34 Erdődy, *Mándy Iván*, 31. Hózsza Évának azt a megállapítását, hogy Csempe-Pempe „portréja” mindhárom szövegben „összeáll”, annyival indokolt lehet kiegészíteni, hogy mindegyikben másképpen. Vö. HÓZSA ÉVA, *A novella új neve. Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése*, Forum, Újvidék, 2003, 194–195.

35 MÁNDY, *A pálya szélén*, 391.

36 *Uo.*, 611.

XI. Arcél, barkácsolás, implicit olvasók: *Utazás a tizenhatos mélyére*



„Másképp ír az ember éjszaka, másképp nappal, máshogy esőben és máshogy, ha süt a nap – és máshogy, ha egy szöveget rögtön idegen nyelvre fordítanak.”
(Esterházy Péter)

„Azoknak a labdarúgóknak, futballújságíróknak és önjelölt szakértőknek a száma, akik a világbajnokságra időzítve a sportágról könyvvel jelentkeznek, több, mint elegendő. És akkor még ott vannak azok a szépírók is, akik bár maguk sosem futballoztak, mégis a labdarúgásról írnak.”¹ „Esterházy Péter kevesekre jellemző kettős tehetséggel bír: első osztályú író és negyedosztályú futballista.”² Noha e két idézet nem ugyanabból a szövegből származik, nagyon szoros logikai kapcsolat van közöttük: míg az első

- 1 „Fußballer, Fußball-Journalisten und selbsternannte Fußballexperten, die Bücher über Fußball schreiben, gibt es gerade – pünktlich zur WM – mehr als genug. Auch Schriftsteller, die zwar selbst nie richtig Fußball gespielt haben, aber Romane darüber schreiben, findet man häufiger.” Gisa FUNCK, *Fußballerische Bekenntnisschrift*, Deutschlandfunk 2006. 05. 30. http://www.deutschlandfunk.de/fussballerische-bekenntnisschrift.700.de.html?dram:article_id=82735
- 2 „Péter Esterházy ist eine rare Doppelbegabung: ein erstklassiger Autor und ein viertklassiger Spieler.” Christof SIEMES, *Rezension zu: Deutschlandreise im Strafraum*. Fussballkultur, <http://www.fussball-kultur.org/buch/book/deutschlandreise-im-strafram/>

a konjunktúráról, a kínálat gazdagságáról, sőt túlságos bőségéről, a túltermelésről szól, addig a második az ebben a könyvpiaci helyzetben történő személyes márkázás szükségét és sikerét tanúsítja, a „különböztesd meg magad a versenytársaktól, légy felismerhető, azonosítható, egyedi” elv hatékony alkalmazását. Az a döntés, hogy a 2006-os németországi futball-világbajnokságra időzítve Esterházy Péter *Deutschlandreise im Strafraum* címmel a német piacon is futball-könyvvel jelentkezett, azt is jelentette, hogy más mezőnybe érkezett ez a munkája, mint a korábbiak. Hogy egyebet ne mondjunk, a Deutsche Akademie Für Fussballkultur a „2006-os év futballkönyve” címért olyan, szintén a vb-re közreadott kötetekkel „versenyeztette” meg, mint a filozófus Gunter Gebauer tudós munkája,³ az újságíró Michael Horeni Jürgen Klinsmann (aki akkor épp német szövetségi kapitány volt) pályafutását bemutató monográfiája⁴ vagy a 23-szoros argentin válogatott, edző, sportmenedzser és szakíró Jorge Valdano újságcikkeiből közreadott válogatott gyűjteménye.⁵ (Esterházy az első kettőt a ranglistán meg is előzte, összesítésben harmadik helyet ért el. De a győzelem sem váratott sokat magára: 2009-ben a zsűri a *Semmi művészet* német kiadását⁶ választotta az év futball-könyvének.)

Persze tévedés lenne azt állítani, hogy a fõnt említett „kettõs talentum” csupán afféle jól és frissen kiõtlõtt arculati eleme lenne a *Deutschlandreise im Strafraum*⁷ címû könyvnek, hiszen Esterházy Péter első regénye, a magyarul közel 30 évvel korábban napvilágot látott *Termelési-regény (kissregény)* „E. följegyzései” című

3 Gunter GEBAUER, *Poetik des Fußballs*, Campus, Frankfurt/Main – New York, 2006.

4 Michael HORENI, *Klinsmann. Stürmer, Trainer, Weltmeister*, Scherz, Frankfurt/Main, 2005.

5 Jorge VALDANO, *Über Fußball*, ford. Andreas LÖHRER, Bambus, München, 2006.

6 Péter ESTERHÁZY, *Keine Kunst*, ford. Terézia MORA, Berlin Verlag, Berlin, 2006.

7 Péter ESTERHÁZY, *Deutschlandreise im Strafraum*, ford. György BUDA, Berlin Verlag, Berlin, 2006.

második része is olyan főszereplőt léptet föl, akinek az író- és futballista-lét fontos identitáseleme. Erről a német olvasók 2006-ban még keveset tudhattak, hiszen az Esterházy írói hírnevét a magyar irodalomban megalapozó mű csak 2010-ben jelent meg német fordításban – egyébként a 2004-es magyar újrakiadás borítóját átvéve a futball-témát hangsúlyozva.⁸ Mint ahogy azok a 1984-től rendszeressé váló, Esterházy által írott magyar tárcák sem befolyásolhatták a német olvasóknak a kötettel való találkozását, amelyekből számos bekerült a könyvbe (s melyek már korábbi Esterházy publicisztikagyűjteményekben is szerepeltek). Az író hűséges olvasói számára éppen ezért biztosan kevesebb újdonsággal szolgált a 2006-os focikönyv magyar változata, mint a német. Sőt, mivel a saját korábbi szövegeknek ebben a kötetben olyan arányú az újrahasznosítása, amire az önmagát is előszere-ttel idéző Esterházy nál sem nagyon találunk más példát, akár azt a következtetést is levonhatjuk, hogy ebben az esetben a német olvasóközönség már a magyar szövegváltozat elkészítésekor tekintetbe volt véve.

Kétségtelen, hogy a könyv egyik szövegelménye is német vonatkozással bír: a *Süddeutsche Zeitung Magazin* „Die Deutschlandreisen” című sorozatában 2005-ben Esterházy szerepelt. A könyv marketingmegfontolásoktól nyilván nem mentes német címe erre utal vissza, ahogy a magyar változathoz hiányzó mottó is Roger Willemsen *Deutschlandreise* című könyvéből. Mivel azonban a németországi utazás alig a könyv felében játszik szerepet, igazán van Christof Siemesnek, aki félrevezetőnek nevezi a címet – a magyar változat ebből a szempontból tágabb és pontosabb.

Ideje kiteríteni a kártyáim: azt a házi feladatot kaptam egy német magazin-tól, hogy utazzak (vagy utazzam, nekik aztán mindegy, reise lesz az úgys) Németországban, és írjam meg a benyomásaimat. Könnyű azt mondani, utazni. Valahogy szűkíteni kellett a kört (vagyis Németországot). [...] És akkor, mint a villám (egy lassú villám), belém hasított a megoldás. A vil-

8 Péter ESTERHÁZY, *Ein Produktionsroman (Zwei Produktionsromane)*, ford. Terézia MORA, Berlin Verlag, Berlin, 2010.

lám fényénél a világ számomra legszebb, legvarázsosabb mértani alakzatát pillantottam meg, egy speciális téglalapot, vonalakkal, zölddel, igen, egy futballpályát.⁹

Ezt a passzust mind az *Utazás a tizenhatos mélyére*, mind a *Deutschlandreise im Strafraum* befogadója nyilván az előtte fekvő könyvre vonatkoztatja, miközben a német fordításban címmel szereplő német sajtótermék, a *Süddeutsche Zeitung Magazin* föl-kérésére készült írás valójában már az újság 2005/41-es számában, hozzávetőlegesen 55 ezer karakter terjedelemben megjelent, *Ein Ungar im Abseits* címen. Ez utóbb említettben ez a szövegrészlet nem szerepelt, nem is volt rá szükség, hiszen a magazin olvasói tisztában voltak a befoglaló sorozat műfaji jellemzőivel (szerkesztői föl-kérés, németországi utazás, megfigyelések lejegyzése). A 2006-os magyar és német könyv egyfelől mintegy elkölcsönzi az *Ein Ungar im Abseits* eredettörténetét úgy, hogy közben annak az írásnak a létezésére nem utalnak, másfelől magukba is olvasztják a 2. és a 4. fejezetükben.

Az önidézésre, a saját korábbi szöveg újrahazsnosítására történő belső reflexiók tekintetében az *Utazás a tizenhatos mélyére* változatos eljárásokat működtet. Az első s egyben leghosszabb fejezet terjedelmének döntő részét a korábbi futball-feuilletonok adják. Az 1986. március 16-án (vasárnap) játszott Magyarország–Brazília barátságos mérkőzésről Esterházy eredetileg a *Képes Sport* az évi március 18-ai számában írt *Brazil, Brazil!!!* címmel: a tárca valójában csupán a zárlatban utal a meccs történéseire, az elbeszélés jelene a mérkőzést megelőző nap („Szombat van, előeste, nem tudom, mi lesz holnap.”), az elbeszélő a másnapi terveiről beszél, arról, hogy megy majd ki a stadionba a fiával, s miről fog ott neki mesélni. Ez a cikk a 2006-os könyvben az elbeszélő „legfontosabb” szurkolói teljesítményét hivatott fölidézni, ehhez igazítottan az

9 Esterházy Péter, *Utazás a tizenhatos mélyére*, Magvető, Bp., 2006, 25. A további hivatkozásokot erre a kiadásra lásd a főszövegben.

egykori jövőből itt már elbeszél múlt lesz („Hideg március volt.” – 20.). Az eredeti szöveg létezését nem említi az elbeszélő.

A könyvben rögtön ezt követő szövegegység így kezdődik: „A másik fiannak, úgy tizenöt év múlva már nem tudtam mutatni semmit. Inkább ő nekem. Az olimpiáról kellett írnom.” (20.) Folytatódik tehát az emlékező narráció, melynek része az egykori írói megbízás fölidézése, majd a következő mondattól már a 2000-ben a Magyar Hírlap fölkérésére írott, eredetileg *Oliguria és olivaolaj* címmel közreadott szöveget olvassuk változtatás nélkül teljes terjedelmében – a betűhív idézés tényére egyébként írásjel, a tördelés vagy narrátori közbevetés nem utal. Az előző példával ellentétben itt Esterházy nem módosítja a szöveg idővonatkozásait: ami az eredetiben közelmúlt volt, az itt is az marad („A minap egy fiatal emberrel néztem együtt a magyar–olaszt” – 21.). Ennek eredményeképpen a 2000-es szöveg elbeszélői jelene beíródik a 2006-os könyvbe. Míg az eredeti újságcikk esetében a közelmúltra való utalás magától értődő volt, hiszen az a Magyarország–Olaszország világbajnoki selejtező után egy héttel látott napvilágot, itt az önkölcsönzés tényét jelezheti az olvasónak. Az *Utazás a tizenhatos mélyére* első fejezetében más példát is találni arra, hogy Esterházy úgy indít egy rövid szövegegységet, hogy az elbeszélő fölidézi, milyen téma megírására kérték fel egykor, majd ezt követően átemeli azt a szöveget, amely a felkérés nyomán született. Kommentár és eredeti különbségét az előző példához hasonlóan az ilyen esetekben kizárólag a két szövegszint elbeszél jelene közötti különbség jelzi (például az, hogy az átemelt szöveg énjéről azt olvassuk: „harmincvalahány éves vénember” – 37.).

Vannak az első fejezetben olyan hosszú önidézetek is, amelyek nem vezet be az egykori írói fölkérésre, korábban megírt témára való reflexió. Az ilyen esetekben ha egyáltalán bármi, akkor anakronizmus jelöli a befoglaló és az átemelt szöveg különbségét. A jákékvezetői munka nehézségeiről Esterházy az 1987. december 15-én megjelent Képes Sport számára írt, ebben a tárcában szerepel az ÁISH betűszó, mely a Kádár-rendszer utolsó éveiben, 1986 és 1989 között működő Állami Ifjúsági és Sporthi-

vatalt jelenti. A 2006-os könyvbe Esterházy ezt a korábbi írását majdnem teljes terjedelmében beemelte, s benne hagyta az egykori hivatal nevére való utalást is: „Azt volna jó tudni, tudhatni, érezni: hogy a bíró is közülünk való, s nem valami zsandár, akit a fejünkre ültetett az ÁISH vagy valamely más rövidítés, »azok, ott, fentről«.” (52.) Ami 1987-ben még aktuális volt, az 2006-ban már csak egy olyan jel, amely a könyv bricolage-jellegére hívja föl a figyelmet. Arra is akad példa, hogy az önidézetnek éppen az időbeli távolsága lesz fontos: az átvett saját szöveg idejére azért utal az elbeszélő, mert az abban megjelenített és a jelenbéli perspektíva közötti különbség viszi előre a szöveg kibomlását (lásd az *Egy közép-európai férfi keservei* című részt, melyet ez a mondat vezet be: „Ez egy szakkifejezés, terminus technicus, melyet 1991-ben így próbáltam körülírni”). (124.) Fontos ugyanakkor, hogy ebben az esetben nem a futballról van szó. Esterházy ugyanis éppen azért tudta használni könyve első fejezetében az évtizedekkel korábban keletkezett szövegeit, mert az öregedő futballistáról, a játékvezetői munka nehézségéről, az egyetlen magyar aranylabdásról, Albert Flóriánról szóló írások érvényessége nem (vagy legalábbis nem döntően) függ azoktól a változásoktól, amelyek időközben a futballban végbementek – a könyv mai újraolvashatósága is főként ennek a jellemzőnek köszönhető. Hasonló mondható el a harmadik fejezetről, mely jelölten szöveggyűjtemény-jellegű, amennyiben benne Esterházynak az 1950-es évek magyar válogatottjáról szóló, korábban napvilágot látott öt írása olvasható az eredeti címeiket megtartva.¹⁰ Nincs nyoma annak a szövegben, hogy a szövegválogató-elbeszélő a futballról való tudását időben differenciálni akarná, a beemelt szövegekhez esetleg kritikával viszonyulna. A könyv implicit szerzője sokkal inkább abban érdekelt, hogy a több mint húsz év alatt született részeket a vallomásos elbeszélői hang összefogja.

10 Ezekről részletesebben szólok az *Átok vagy csoda? A berni döntő magyar irodalmi emlékezetéről* című fejezetben.

Esterházy írásmódjának fontos jellemzője mutatkozik meg abban, ahogy korábbi szövegeit összefűzi. Lényeges különbség van ugyanis aközött, ha egy szerző úgy dönt, összeállít egy válogatott gyűjteményt már megjelent írásaiból, vagy ha azokból (vagyis hozott anyagból) összefüggő, új szöveget barkácsol össze. Ahhoz, hogy Esterházy 1984-es újságcikke és a 2005-ös Süddeutsche Zeitung Magazinban megjelent írása között valamiféle kapcsolat létesüljön, az író az önéletrajzi elbeszélés narratív sémáját használja. Nem csupán abban az értelemben, hogy a könyv szerzőjének, elbeszélőjének és főhősének neve megegyezik, de azt az egyébként más műveiben is előszeretettel alkalmazott fogást szintén felújítva, hogy a szerző portréjának jellegzetes eleme ironikus kontextusban beíródik a szövegbe (egyébként egy több mint tíz évvel korábbi saját szöveg átvétele révén):

Mondom a futballanalfabéta barátomnak, hogy persze szigorúan kell megítélni, mi hangzik el a lelátóról, de azért figyelembe kell venni a genius locit. Hogy értem ezt. Hát például amikor annak idején nekem mint a Csillaghegyi Munkás Torna Egylet csatárának azt kajabálták, hogy verem a tülök orrodba a zsidó izé anyád – akkor ez sem édesanyámra, sem a szintén hányatott sorsú zsidó népre vonatkozóan nem tartalmazott semminemű állítást. A mondat nagy örömet nevezett sportolóból nem váltott ki, de jelentése csupán ennyi: ó, nemes arcélú ifjú, be kár, hogy nem a mi kis kollektívánkat erősíted! (12.)

A könyv magyar kiadásának hátsó borítóján olyan fotómon-tázs látható, melyen a fiatal Esterházy Péter egy füves pályán áll futballozásra alkalmas öltözetben, de nem mezben és nem futball-cipőben – az amatőr játékos-profilát erősítve.

Az *Utazás a tizenhatos mélyére* elbeszélője a korábbi Esterházy-írások szerzőjeként nyilatkozik, így szabadon idézheti, használhatja, kommentálhatja őket. Hangsúlyos elem, hogy a kötetben egy író történetét olvassuk, s mi jellemezhetné jobban egy író életét annál, amit íróként már papírra vetett saját életéről. Innen nézve Esterházy Péter története a könyvben az önidézeteket fölismerő olvasó számára döntően a futballról évtizedek óta író

Esterházy Péter története lesz, aki saját archívumát használja és rendezi új mintázatba. Ne feledjük ugyanakkor, hogy ebbe az archívumba az *Ein Ungar im Abseits* is beletartozik, mely az útirajz műfajához illően jelen időben számol be az utazásról. Ebből két dolog következik: egyfelől megmutatkozik a könyv kettős célközönsége, amennyiben az első és a harmadik fejezet eddig szóba hozott önidézetek többsége a német olvasók számára, míg a német útirajz az Esterházyt magyarul olvasók számára nem volt korábban nyelviileg hozzáférhető. Másfelől érzékelhetővé válik az az írástechnikai feladat, hogy a jelen idejű utazást és a beemelt futball-szövegekben elbeszélte múltat össze kell valamilyen módon kapcsolni. Ráadásul ez utóbbiak nem hiányoznak abból a második fejezetből sem, mely jórészt az *Ein Ungar im Abseits* magyar eredetijét adja közre. Lássunk két példát!

A Süddeutsche Zeitung Magazinban megjelent Esterházy-írást kapitálissal szedett belső címek tagolják rövid egységekre. Ezek a címek nem kerültek bele a 2006-os könyvbe, s a tagolás is hol követi, hol nem az újságban közreadott szöveget. Az *Ein Ungar im Abseits* DER TAXIFÄHRER GRINST; ODER: DEUTSCH, REGENSCHIRM UND KUTTELN című része alkotja a könyv 2. fejezetének felütését, mely ezzel a mondattal zárul: „Próbálok visszatérni a biztonságosabbnak látszó pacal-tematikára.” (64.) Az utazás térbeli előrehaladásához illően a reptérre való taxizás epizódját a repülés és megérkezése követi ANSCHLUSS címmel az *Ein Ungar im Abseits*-ban. E két egység közé a könyvben beékelődik egy olyan, mely így kezdődik: „A pacalról nekem sok minden tud eszembe jutni, főként nők, férfiak, mert többnyire nők, férfiak jutnak az eszembe (meg az esernyőm), de legfőképpen az évadzáró vacsorák jelennek meg lelki szemeim előtt, színesben, széles vásznán.” (64.) A kitérőt látszólag az elbeszélő asszociatív emlékezete indokolja, ha azonban fölismerjük, hogy a bevezető mondat után a *Karácsonyi vereség* című Esterházy-tárca szövegét olvassuk jelöletlen idézetként a Képes Sport 1985. december 17-ei számából, akkor a szövegbeli elbeszélő, akinek a pacalról az évadzáró vacsorák jutnak eszébe, inkább tűnik föl a barkácsoló

író által teremtett, a mind témájukat, mind keletkezési idejüket tekintve távoli szövegeket összekapcsoló funkcióként, mint egy olyan „személyként”, aki elmesél egy régi sztorit. Nagyon hasonló megoldásra akadunk néhány oldallal később. Az *Ein Ungar im Abseits* WEITERES GELÄCHTER, a HEIDI UND SUHRKAMP ALS RIVALINNEN és az ANNÄHERUNG című részei a könyvben egy egységet alkotnak, melynek utolsó bekezdésben bukkan föl a BSC Schwarz-Weiß sporttelepének pályagondnoka. Róla a Süddeutsche Zeitung Magazinban olvasható változatban csupán néhány mondat szól, míg a könyvben – megszakítva a Concordia Eschersheim mérkőzésére való várakozás elbeszélését – itt újra egy visszaemlékező betét következik, a már ismerősen hangzó bevezetővel: „Minden pályagondnokról, így erről is, Karlóék jutnak az eszembe, a pár, Karló és Mari. Sokáig része voltak az élettemnek.” (76.) Majd ezt követően újfent egy régi Esterházy-cikk jelöletlen átvételét kapjuk közel teljes terjedelemben.¹¹ Látható tehát, hogy sajátos, eredetét tekintve kétnyelvű mozaikosság alakul így ki. Egymást váltják a korábban magyarul és németül megjelent Esterházy-szövegek, s attól függően, hogy ki melyik nyelven, milyen szövegemlékezettel olvassa a könyvet, mást fog újnak és ismerősnek találni – ebből a szempontból a magyar és a német olvasó egymás inverzvé válik.

A könyvnek azok között a passzusai között, amelyek korábban egyik nyelven sem láttak napvilágot (ezek a szöveg terjedelmének jóval kevesebb, mint a felét teszik ki), több olyat is találni, melyek szintén alkalmat adnak a szerzőnek az önidézésre. Ezekben az esetekben Esterházy az elbeszélő jelenhez tartozó jelenetekben olyan szereplőket léptet föl, akik vagy metonimikus (pl. családi), vagy metaforikus (az élethelyzetek hasonlósága révén) viszonyba léptethetőek valamely korábbi írás szereplőjével, s amikor ennek a kapcsolatnak a lehetősége készen áll, már nincs akadálya annak, hogy beillesszen egy korábbi szöveget. Mindez persze azzal is jár,

11 Vö. ESTERHÁZY Péter, *Varga Zoli, oda-vissza = Uő., A halacska csodálatos élete*, Pannon, Bp., 1991, 124–127.

hogy a jelenben felbukkanó alak inkább csak apropóul szolgál az emlékezésnek/önidőzésnek. Ez történik például az egyik meg nem nevezett magyar csapatnál masszörként dolgozó férfival, akinek pusztán az a szerepe, hogy az elbeszélő gyermekkori iskolatársát megemlítsé („Meghalt a Tibi, mondja Kokó” – 42.), míg a Concordia Eschersheim centere a cserejátékoslétről való megemlékezést hivatott megnyitni: az első szöveghelyen a Nemzeti Sport 1996. december 24-ei számában olvasható, VZ című tárca, utóbbiban a szerző első Képes Sport-beli írásának hosszabb részlete következik 1984-ből.

Az önidézeteknek természetesen nem csupán az összeillesztése árul el sokat az *Utazás a tizenhatos mélyére* természetéről, de azok a módosítások is, amelyeken az eredeti szövegek a könyvbe való áttemelés során átestek. Az öregedő futballistának mint jellegzetes játékos típusnak Esterházy 1988-ban esszét szánt, mely a Jelenkor folyóirat októberi számában látott napvilágot.¹² Azért érdemes az eredeti megjelenés helyét hangsúlyozni, mert 1984-től a szerző – ahogy arról már esett szó – rendszeresen írt a Képes Sport című magazin számára, itt viszont a futball témája egy nagyon más profilú, más olvasóközönséggel rendelkező lapban jelent meg. Az eredeti szöveg hozzávetőlegesen a felére meghúzva, viszont eredeti címét megtartva került át a 2006-os könyvbe. Kikerültek belőle egyfelől az irodalmi metafikció változataira (pl. Bulgakov *Mester és Margarita* című regényére) történő utalások, másfelől annak a helyzetnek a lélektani kibontása és irodalmi (Helmut Heißenbütteltől és Karinthy Frigyesztől származó) idézetekkel való körülírása, mely azáltal keletkezik, hogy az apa fordítja a fia szövegét németre. A szerzőre jellemző önkomentáló, metafikatív szöveg és az intertextusokkal bátran élő alkotásmód nyilván nem volt ismeretlen az irodalmi folyóirat olvasóinak, miközben Esterházy ezekkel a sportlap (tehát egy másik célközönség) számára írott cikkeiben nem élt.¹³ A kéz könyvbéli változata inkább

12 ESTERHÁZY Péter, *A kéz*, Jelenkor 1988/október, 938–942.

13 Talán innen érthető, hogy a *Deutschlandreise im Strafraum* nyitánya, mely

ez utóbbiak stílusára és megformáltságára emlékeztet. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy Esterházy a sportújságírói stílus felé közelített volna egykori írásaiban, vagy épp 2006-os könyvében, sőt annak zsargonját mindig ironikus távolságtartással idézi.¹⁴ Ugyanakkor kétségtelen, hogy a könyv nyelvhasználata – nyilván nem függetlenül attól, hogy terjedelmének nem elhanyagolható része eredetileg olyan magyar és német lapokban jelent meg, melyek közönsége nem föltétlenül Esterházy Péter vagy más posztmodern prózaíró munkáin szocializálódott – szélesebb olvasóréteg számára válhat élményszerűvé. Beszédesebb, hogy míg a szerző *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című útirajza rizomatikus intertextuális hálózatával, a közbeiktatott műfajok sokféleségével, az elbeszélés mód folytonosságát gyakorta megszakító hangnem- és perspektíva váltásaival ellene hat az önéletrajzi olvasásmód érvényesíthetőségének, addig az *Utazás a tizenhatos mélyére* úgy fűzi össze a korábbi Esterházy-szövegeket, szövegrészleteket, hogy ahhoz épp az útirajz narratív sémáját és az önéletrajzi elbeszélőt hívja segítségül. Sőt akár azt is mondhatjuk, hogy ha a befogadó (legyen az akár magyar, akár német nyelvű) nem ismeri föl a beemelt önidézeteket, vagyis nem látja a szöveg bricolage-jellegét, különösebb probléma nélkül érvényesítheti az önéletrajzi olvasásmódot (ez alatt természetesen nem a ténytudás értelmében vett hitelességet, elbeszélő és biografikus én megfeleltetését értve). A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* (s persze más Esterházy-művek) esetében a befogadás folytonosságát a szöveg nagyon szerteágazó kulturális-irodalmi-történelmi utalásrendszere is gyakorta megakasztja. Noha ezeknek az utalásoknak nincs híján a *Utazás a*

Peter Handke *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* című regényének egyik részletét írja át, miért hiányzik a magyar könyvből.

14 Például: „A sportriporterek, amikor a szóismétléstől való oktalan, buta félelmükben a »labda« helyett mindenféle bornírt szinonimákat kezdenek használni (a bőr, a pettyes, a játékszer), akkor szoktak áttérni a portugálról, föltéve persze, hogy a portugálok játszanak, a luzitánokra; a luzitán középpályások birtokolják többet a pettyest!” (130.)

tizenhatos mélyére sem, ezek döntő többségét vélhetően a magyar és német értelmiségi olvasók egyaránt képesek értelmezni.¹⁵

Futball-könyvről lévén szó nehézséget okozhatnának a befogadás során a sportág fölbukkanó alakjaihoz köthető tulajdonságokra, anekdotákra, történeti tényekre való reflexiók. Esterházy szövege azonban kellően előzékeny a nem futball-rajongó olvasókkal szemben. A könyv egyfelől nincs tele csak a beavatottak által érthető futballtörténeti sztorikkal, s főként olyan labdarúgókat emleget, akiknek az ismertsége túlmegy a szurkolók körén (pl. Albert, Pelé, Cruyff, Maradona, Sztójcskov, Totti). Másfelől – újra azt bizonyítva, hogy a könyv mindkét nyelvi kultúrához tartozó célközönségére tekintettel van – visszatérően a magyar és német futball találkozási pontjaira összpontosít. Ezek közül legtöbbször az 1954-es világbajnoki döntő kerül szóba (a teljes harmadik fejezetet ennek szenteli a szerző), de Varga Zoltán és Détári Lajos németországi pályafutása is előkerül. S arra is akad példa, amikor az elbeszélő saját futballista teljesítményét egy hasonlító szerkezeten belül német és magyar játékosokra való utalással igyekszik megvilágítani: „Ott viczorogtam mögötte, Berti Vogts vagy Lantos vagy Liebrich hozzám képest ártatlan virágszálak voltak.” (13.) Ebben a hármas felsorolásban az is feltűnő, hogy az 1950-es évek két játékosa mellett a 96-szoros válogatott, a nemzeti csapattal szövetségi kapitányként 1996-ban Európa-bajnoki címet szerző, a nemzetközi futballban a 21. században is tevékeny Vogts is szerepel, akinek neve 2006-ban a német olvasók között talán ismerősebben csengetett, mint a Werner Liebriché.

Ne tévesszük ugyanakkor szem elől, hogy Esterházy könyvében döntően nem a professzionális futball van a középpontban,

15 Például: „Ez olyan, mint a regény: nem lehet arról gondolkodni, hogy mit csinált Effi Briest délután, ha a regényben csak a délelőtről esik szó.” (60.) „Az öltözők épülete felől roston sült hús illata, füsttel kevert illata száll. Igazi idill, olyan mintha a Szajna partján volnánk egy Maupassant-novellában. Például. Vagy egy Renoir-kép, vasárnapi piknik.” (88.) „Egy fiatal kukta bekukucska a terembe, rám vigyorog, olyan édesen, hogy abból – megfelelő tehetséggel – újrairható volna a *Halál Velencében*.” (141.)

főleg nem annak kortárs állapota. A szerző futball-tárcáiban következetesen ragaszkodott ahhoz a megoldáshoz, hogy az ő írásaira a hitelesség pecsétjét a saját futballmúlt, a családi érintettség s a gyermekkortól eredeztethető szurkoló-lét üti. Az *Utazás a tizenhatos mélyére* bevezető oldalain is ezek a témák köszönnek vissza: „Futballozni mindenki futballozott, az is, aki nem, ez a futball sine qua nonja, de nem mindenki futballista. Én az voltam. Negyedosztályú futballista.” (5.) „Sőt, a kicsi testvéremnek, a legkisebbnek azután pályafutása is lett, amely fölívelt (Fradi, Honvéd, válogatott, AEK Athén).“ (6.) „Persze akinek az élete ennyire át van szöve a futballal, az nem tud nem szurkoló lenni.” (11.) Ezeknek a kapcsolatoknak a felbomlása (kiöregedni a játékból, a testvér pályafutása is lezárul, a magyar labdarúgás szurkolókat elkedvetlenítő mélyrepülése) Esterházy esetében a futball-feuilletonok megritkulását hozta. Innen nézve nagyon is érthető, hogy miért volt kénytelen 2006-ban a régi írásait fölhasználni az új könyv létrehozásához. Mint ahogy az is világos, a németországi utazás keretét miért néhány alsó osztályú mérkőzés megtekintése adja: „Arra gondoltam, ez volt a villám, hogy mi volna, ha német kiscsapatokat néznék meg, a magyar pályákról, »a tizenhatos mélyéről« sok élményem és ismeretem van, különbözőségek, hasonlóságok, és akkor tekinthetném ezt az egészet afféle előmunkálatnak, ráhangolásnak. Alapállás: előbb voltam futballista, mint író.“ (27–28.) Másfelől persze egyáltalán nem magától értődő, hogy a negyedosztályú futball (legyen az akár magyar, akár német) „krónikája” közérdeklődésre tarthat számot. Azok a megközelítésmódok, amelyek a topfutballról szóló könyvekben bevettek (legyen a szerző bennfentes újságíró, egykori játékos, aktív edző vagy menedzser), a Regionalliga esetében aligha teremtenek olvasókat. A fuballszakmai elemzői tekintet itt kevés eredménnyel kecsegtet. Esterházy könyvének egyik hatástényezője éppen az, hogy benne olyan dinamikus elbeszélői perspektíva működik, melyre csakis az irodalmi elbeszélésmód ad lehetőséget: a „futballista, a szurkoló és a krónikás nézőpontját egyaránt képviseli, a kollektíváét és az egyénét is, kívülről és belülről is ráfókuszál a

futballra”.¹⁶ A személyes érintettség, a saját ismeret hangsúlyozása Esterházy könyvében nem csupán azt szolgálja, hogy választ adjon arra a kérdésre, mit keres egy író a futballpályán és a mellett. De azt is, hogy megteremtse a feltételét azoknak a szöveghelyeknek, amelyekben az elbeszélő olyan médiumként működik, mely képes a futball nyújtotta mulékony közösségi testi élmény nyelvi rögzítésére. Esterházy futballírásainak időtállóságát éppen ebben a képességben érdemes keresni:

A meccs végén együtt jövünk a játékosokkal. Utcai cipővel nem lépünk a pályára – de most lépek. Együtt vagyunk, nézők, játékosok; nézem a sugárzó arcokat, a sugárzó arcokat egy győztes meccs után. Egy győztes meccs az a boldogság maga! De emlékszem! Semmi máshoz nem hasonlítható harmónia – oly közel még a munka, a nehéz, fizikai munka, a teher, az izzadságcseppek még az arcon, lihegünk, kimerültek vagyunk, fáj mindenünk: de megcsináltuk! Azt hiszem, ez a „mi” is szerepet játszik a boldogság rétegzettségében. Amikor így jövünk le a pályáról, nem kétséges, mivégre élünk. Hogy mivégre teremtette az Úr a világot. Vagy egyszerűen, hogy mi a jó ebben az egészben. (84–85.)

16 DARVASI Ferenc, *A kategorizálás nehézségei. Esterházy Péter: Utazás a tizenhatos mélyére*, Bárka 2006/6., 130.



Névmutató

Ádám Péter 45
Adler Zsigmond 134, 135, 137
Ághassi Attila 160
Albert Flórián 152, 169, 240, 246
Almási Miklós 208, 210
Almási Tamás 172, 193
Amsel Ignác 220–222, 224
Antal Zoltán 151
Arany János 233
Arányi Árpád 229
Armstrong, Lance 41
Aronofsky, Darren 26
Assmann, Jan 234

Babington, Bruce 195
Bacsó Péter 103, 159, 197–199, 209, 211
Baer, Max 17
Balázs Samu 106
Balla Ignác 130
Bán Róbert 134, 141
Bárány Tamás 199, 212
Barbier, Frédéric 11
Barthes, Roland 45
Bay Béla 102
Beamter Jenő 211, 212
Beckenbauer, Franz 168
Beckham, David 58
Bednanics Gábor 28
Békés Pál 19
Bene László 135, 138
Benedek Szabolcs 191, 192
Beniger, James R. 17

Benoschofsky Ilona 199
Berczelly Tibor 102
Berényi Gábor 14
Bergkamp, Dennis 24
Bertho Lavenir, Catherine 11
Bibó István 199–201
Bikácsy Gergely 165
Bíró Zsuzsa 216
Bóka László 211, 213
Bolt, Usain 41
Bónus Tibor 28
Borsi-Kálmán Béla 164
Bosh, Chris 51
Botond Edit 104
Bozsik József 113, 118–123, 125, 157, 159, 162, 165, 167, 174
Brabazon, Tara 195
Braham, Randolph L. 200, 202
Braun József 223
Brecht, Bertolt 83, 183
Breitner, Paul 168
Brieger, Herbert 80
Brown, Ellison „Tarzan” 69
B. Stenge Csaba 210
Bubka, Szergej 41
Buda György 236
Budai László 113, 114, 119, 120, 123, 125, 155, 165
Bujtor István 157, 169
Bukovi Márton 114
Bulgakov, Mihail 244
Buzánszky Jenő 113, 124, 125, 163, 175, 177

Cadars, Pierre 60
Cashmore, Ellis 17, 23, 26, 36
Cooke, Paul 173
Coubertin, Pierre de 54, 74

Courtade, Francis 60
Cruyff, Johan 245
Curry, Stephen 41
Czibor Zoltán 113, 118, 123–125, 145, 147, 161, 164, 167, 207
Czirják Pál 97
Czirók András 67
Czoch Gábor 179

Csák Ibolya 76, 78
Csapody Tamás 211
Császi Lajos 11
Csáth Géza 233
Csatlós Judit 84
Csillag István 87
Csillag Péter 131, 148

Dalnoki Jenő 124
Darvas Iván 152
Darvasi Ferenc 216, 217, 221, 248
Darvasi László 188–190
Dassler, Adolf 174
Dassler, Rudolf 175
Dayan, Daniel 38
De Niro, Robert 139
Deák „Bamba” Ferenc 94, 95
Deák Buci 163, 165
Deggerich, Georg 168
Deli Éva 116
Dénes Ferenc 21
Dénes Tamás 94, 114
Déry Tibor 152
Détári Lajos 246
Di Stéfano, Alfredo 145, 146
Diem, Carl 61
Dietz Károly 178, 179

Dobrinsky, Anatol 71
Dudow, Slatan 83
Dunai Tamás 101, 128, 154

Eastwood, Clint 195
Edelman, Robert 93
Eichmann, Adolf 199, 205
Ember Mária 188, 192, 202
Erdődy Edit 221, 234
Erll, Astrid 158
Esterházy Péter 189–191, 235–248

Fábri Zoltán 197–214
Faragó Richárd 28
Farkas Mihály 90, 101, 128, 164, 172
Farkas Vladimir 164
Fassbinder, Rainer Werner 179
Feleki Kamill 122
Fenyvesi Máté 119, 123,
F. Havas Gábor 123
Figo, Luis 58
Földényi F. László 66
Földes Éva 87
Frank, Arnold 63
Frenkl Róbert 88
Funck, Gisa 235

Gábor Sámuel 69
Gallai László 28
Garas Dezső 210
Gebauer, Gunter 152, 180, 236
Gelencsér Gábor 204
Gellér Sándor 114, 157
Gento, Fransisco 145, 147, 149
Gerevich Aladár 102

Gertler Viktor 100–112
Gesztelyi Tamás 69
Ghosh, Shona 57
Glasenapp, Jörn 60
Goebbels, Joseph 64
Gózon Gyula 97
Görbe János 91
Göring, Hermann 64, 65
Graham, Cooper C. 59, 62, 64, 71
Graziano, Rocky 136, 139
Green, Richard 36
Grindon, Leger 136
Grosics Gyula 95, 113, 114, 118, 120, 148, 162, 165, 166, 176, 177
Grósz Alfréd 130
Guba Balázs 227
Gullit, Ruud 24
Gulyás Géza 119, 123
Gulyás Gyula 87
Gulyás Gyula (filmrendező) 141
Gulyás János 141
Gumbrecht, Hans Ulrich 20, 60, 72, 78, 168, 179, 187, 195
Guttman Béla 147

Gyáni Gábor 202
Gyarmati Andrea 154
Gyarmati Olga 90, 134
Gyertyán Ervin 97, 111
György Péter 201
Gyurik László 220, 221

Hadas Miklós 28, 31, 54, 77, 195
Halász Gábor 212
Hámos György 210
Handke, Peter 245
Handrick, Gotthard 79

Harris, Janet C. 40
Hearst, William Randolph 12
Hegedűs Csaba 154, 169
Hegyi Gyula 90, 114
Hegyi Iván 94, 114, 159
Heißenbüttel, Helmut 244
Henni Géza 93, 95
Herberger, Josef „Sepp” 173–175
Hernádi Miklós 166
Herzog, Markwart 61
Hidegkuti Nándor 113–128, 133, 156, 157, 165, 167, 171, 174
Hitler, Adolf 64, 178, 197
Hoffer József 151
Hofi Géza 128, 153–155
Homonnai Tamás 90
Horeni, Michael 236
Horthy Miklós 130, 131
Horváth Zoltán 32, 51
Howell, Reet 86
Hózsa Éva 234
Huber, Erwin 66, 67, 69, 71, 73, 74
Hungler János 226
Huston, John 198
Hutchins, Brett 56

Imre László 186
Inthorn, Sanna 195
Irving, Kyrie 51

Jahn, Ludwig 72, 79
James, LeBron 51
Jancsó Miklós 202
Jávor László 131
Jeny Rudolf 223
József Attila 202, 212
Junghans, Carl 80

K. Horváth Zsolt 202
Kabos Endre 70, 77, 102
Kádár János 101, 148, 164, 166, 169
Karády Viktor 195
Karinthy Frigyes 244
Kárpáthy György 169
Kárpáti Rudolf 143
Karsai Elek 199
Katz, Elihu 38
Keleti Ágnes 90, 134
Keleti Márton 83–99, 103, 113–132, 133, 145, 204
Képes Géza 181
Kertész Imre 202, 212
Kertész István 88
Kim, Duk-Koo 36
Kinkema, Kathleen M. 40
Király Ferenc 162
Kisantal Tamás 202
Klark, Caterina 91
Klinsmann, Jürgen 236
Kocsis Sándor 110, 113, 118–120, 123, 124, 127, 133, 139, 145, 147,
150, 155, 157, 161, 164, 174, 176, 207
Kohut Vilmos 218
Kolozsváry Andor 135, 142
Koltay Gábor 168, 169
Konok Péter 84
Kotász Antal 124
Kovács András 159, 202
Kovács Erzsébet 95
Kovács Pál 102
Kölcsey Ferenc 186
Kőszeg Ferenc 123
Kracauer, Siegfried 63
Kresalek Gábor 91, 96
Kroos, Toni 35

KSI 57
Kubala László 95, 147, 207
Kulcsár Szabó Ernő 82
Kun László 87
Kun Magda 134
Kutas István 138
Kutasi László 87
Kürti László 141

Lacoue-Labarthe, Philippe 68
Lakat T. Károly 94, 114, 192
LaMotta, Jake 139
Lantos Mihály 113, 118, 190, 246
Lasch, Christopher 19, 22, 23
Latabár Kálmán 97
Latinovits Zoltán 156
Lázár Júlia 63
Leis, Mario 61
Lenin, Vlagyimir Iljics 91, 99, 130
Liebrich, Werner 173, 246
Litván Dániel 198
Long, Luz 76
Lóránt Gyula 95, 96, 113, 123, 125, 155, 174
Louis, Joe 17
Lovell, Guillermo 77
Löhner, Andreas 236
Luhmann, Niklas 14, 45, 46

Mackenzie, Michael 61, 66, 74
Macskássy János 121, 156
Madách Imre 233
Madszarné Jászi Alice 84
Maeterlinck, Maurice 233
Majoros István 104, 106, 111
Majtényi György 118

Makk Károly 103, 152
Malyukov, Andrei 198
Mamcserov Frigyes 202
Mancini, Ray 36
Mandell, Richard D. 61, 62
Mándy Iván 215–234
Maradona, Diego 245
Marchand, Suzanne L. 68
Máriássy Félix 204
Márkus László 212
Marosán György 141, 148
Marx József 196
Marzi, Gustavo 77
Mátrai Sándor 124
Mayweather, Floyd 57
McGregor, Conor 57
Mensáros László 152
Menyhért Anna 202
Méray Tibor 115, 116, 123, 131, 132
Messi, Lionel 41
Misovicz Tibor 21, 40
Molnár György 223
Molnár Tibor 203
Mora, Terézia 236, 237
Morris, Glenn 69, 78
Murdoch, Ruppert 24
Mussolini, Benito 178, 224
Münnich Ferenc 101
Mürón 66

N. Pál József 164
Nagy Imre 104
Nagy Péter 50
Nancy, Jean-Luc 68
Nemeskürty István 221

Németh Gyula 149
Newman, Paul 139
Neymar 58
Nicholson, Matthew 12, 41, 46
Nünning, Ansgar 158

Obitz Gábor 228
Oláh Szabolcs 101, 128, 154
Opata Zoltán 223
Orbán Mihály 229
Orbán Viktor 176
Orsolya Erzsébet 134
Orth György 223
Ottlik Géza 230
Ottwald, Ernst 83
Owens, Jesse 76, 78

Örkény István 104, 209, 210, 212

Pacquiao, Manny 58
Pajor-Gyulai László 145
Palotai Boris 103
Palotás Péter 114, 160
Papp László 90, 133–143, 161
Papp László ifj. 137
Pataki Ferenc 89, 92
Paul, Logan 57
Pelé 166, 246
Peterdi Pál 135
Petschauer Attila 209, 210
Peucker, Brigitte 68
Pfeiffer, K. Ludwig 61, 64, 69, 81
Phelps, Michael 41
Pietrzykowski, Zbigniew 135, 137
Pindarosz 186, 187

Piros László 193
Pongrácz Imre 119, 124
Powolny, Anton 224
Prager, Wilhelm 73, 74, 80
Pulitzer, Joseph 12
Puskás Ferenc 110, 113–128, 133, 139, 145–177, 190, 207
Puskás Tivadar 16

Radnóti Miklós 212
Radnóti Zsuzsa 209, 210
Rahn, Helmuth 166, 167, 168, 173, 174, 188, 190
Rainer M. János 91, 96, 148
Rajczy Imre 102
Rajcsányi László 102
Rajk László 164
Rajz János 134
Rákóczy István 149, 165
Rákosi Mátyás 83, 91, 99, 114, 130, 148, 191
Ravanelli, Fabrizio 24
Real, Michael 23, 54
Rejtő Jenő 142
Rejtő László 151
Rév Miklós 159
Révay József gróf 28
Riefenstahl, Leni 59–82, 83, 92
Riordan, James 86
Robinson, Sugar Ray 139
Rodriguez, James 35
Rohonyi András 17
Ronaldo 58
Ronaldo, Cristiano 41, 48
Rónay György 202
Rowe, David 12, 56
Rumbold Gyula 226
Runge, Herbert 77

Ruttkai Éva 105
Rürup, Reinhard 60

Samaranch, Juan Antonio 54
Sándor Károly 102,114, 118, 157
Sándor Pál 216
Sárosi György 95
Sas György 213
Schaub, B. Hannah 65, 70
Schiaffino, Juan Alberto 145
Schubert Gusztáv 66
Schwarcz Sándor 196–198
Scudamore, Richard 49
Sebes Gusztáv 95, 101, 110, 114, 118, 122, 146, 147, 155, 162–165,
167, 172, 174, 177–179, 192, 193
Sebestyén Attila 101, 128, 154
Seress Rezső 131
Shakespeare, William 233
Siemes, Christof 235, 237
Simó Sándor 156–160
Simon Attila 69
Sinkovits Imre 128
Sipos Péter 91
Smart, Barry 42
Solthy György 98
Son, Kitei 78
Sontag, Susan 63, 64, 69
Soós Imre 97, 130
Streicher, Julius 70
Sugár András 161, 162, 169
Sundem, Garth 37
Surányi András 161–168, 172
Surányi Vera 202
Syposs Zolán 222

Szabó Árpád 121, 156
Szabó István 202
Szabó Lőrinc 181–188, 190
Szabó Róbert 102
Szegedi Péter 94, 95, 128, 179, 196, 216, 217, 224
Szegő András 170
Székely Éva 143
Szepesi György 87, 110, 162, 165, 174, 178, 180
Szerb Antal 212
Szilágyi Gábor 103, 113
Szirák Péter 101, 128, 153, 165, 202, 217
Szojka Ferenc 114
Szöllősi György 114
Sztálin, Joszif Visszarionovics 91, 99, 130
Sztójcskov, Hriszto 245
Szusza Ferenc 95, 116, 118, 134
Szűcs Sándor 83, 95, 96

Tajima, Naoto 69
Takács Tibor 85, 95, 114, 148
Tari István 149
Tarján Tamás 216
Tichy Lajos 124
Tímár Lajos 196
Tímár Péter 171, 172
Tomlinson, Alan 173, 195
Tóth József 114, 175
Tóth Mihály 114
Totti, Francesco 245
Török Diána 46
T. Polgár István 135
Trimborn, Jürgen 69

Ungár Jenő 196
Ungváry Krisztián 203, 205, 211
Ungváry László 117

Urbán Ágnes 27, 35

Valdano, Jorge 236

Varasdy Dezső 133–143

Varga Balázs 98

Varga Bálint 202

Varga Zoltán 246

Várkői Ferenc 90

Veréb László 115

Víg János 218

Vincze Teréz 85

Vitray Tamás 161–163, 169, 209

Vogts, Berti 246

von Keitz, Ursula 60, 66, 76, 79, 80

Vörösmarty Mihály 184

Wade, Dwayne 51

Walter, Fritz 166, 167, 173

Wenger, Arsène 24

Wenner, Lawrence A. 18

Whitson, David 18

Wildmann, Daniel 66, 68–70

Willemsen, Roger 237

Wise, Robert 136

Woods, Tiger 42

Wortmann, Sönke 170, 172–175

Wright, Billy 166

Young, Christopher 173, 195

Zakariás József 113–115, 120, 160, 174, 227

Zale, Tony 139

Zamora, Ricardo 222

Zidane, Zinadine 58

Zielke, Willy Ott 71

Zimmermann, Herbert 180

Zola, Gianfranco 24

Zsák Károly 220–225

Zsengellér Gyula 95

Zsolt István 149

Zsolt Róbert 87, 102, 109



Megjelent Debrecenben 2019-ben
Kiadja a Méliusz Juhász Péter Könyvtár
info@meliusz.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com
Felelős kiadó: Dr. Kovács Béla Lóránt

Könyvterv, borító: Tellingner András

Tördelés: Lapis-Lovas Anett Csilla

Sorozatszerkesztő: Szirák Péter
Szerkesztő: Szirák Péter

Nyomdai munkálatok: Alföldi Nyomda Zrt.
Felelős vezető: György Géza

ISBN 978-963-9946-10-1
ISSN 2560-1334

A szerző a kötet írása idején a Magyar Tudományos Akadémia
Bolyai János Kutatási Ösztöndíjában és az Új Nemzeti Kiválóság
Program támogatásában részesült.

A kötet megjelenését az Alföld Alapítvány és az Emberi
Erőforrások Minisztériuma támogatta.

