

Testekbe írott kegyetlenség

Sport, trauma és férfiasság a *Fehér tenyérben*¹

Kalmár György

„Fogd meg a bokád. Gyerünk, fogd meg a bokád! Mit mondtam neked? Azt mondtam, fogd meg a bokád!” – üvölti az edző Feri bácsi a gyermek Dongónak, miközben egy kettéhajtott ugrálókötéllel veri a tornateremben. De a fiú kicsúszik a kezei közül, kiszalad, felkapja a ruháit, átdobja az öltöző nyitott ablakán, majd maga is átveti magát. „Dongó! Megőrültél?! Mi ütött beléd, te kis nyomorult?! Hová akarsz menni? Gyere vissza, bazdmeg, azt hiszed, hogy rajtam kívül komolyan fog venni bárki is? Egy senki vagy! Te már tornász vagy! Tudod, mit jelent ez, te szerencsétlen? Azt, hogy az izmaid megfogytak a szaros kis csontjaidat! Megkeményedtek a rostok és lelassult a növekedés! Most már a miénk vagy! Hozzánk tartozol, tornászokhoz! Nem hallod?! Te ide tartozol, a tornászokhoz!” – kiabálja a nyitott ablakon át utána, míg Dongó az utcán felfelé kapkodja a ruháit. „Anyád!” – mondja Dongó félhangosan, majd rágyújt egy cigire és elindul, hogy beugorjon a lesérült artista helyére a városban játszó cirkuszban...

Ha létezik magyar sportfilm, akkor Hajdu Szabolcs *Fehér Tenyér* (2006) című munkája mindenképpen annak egyik kiemelkedő darabja. Ugyanakkor – ahogy a legjobb sportfilmek általában – a *Fehér Tenyér* sem kifejezetten a sportról szól. A sport ezekben a filmekben – ahogy a bokszt is Scorsese szerint – „az élet színházának allegóriája” (Crosson 1): mind a sportfilmről, mind általában a sportról elmondható, hogy metaforikus jelentések hordozója, „szorosan kötődik a társadalmi jelentésekhez” (Babington 9), azaz jelentése elválaszthatatlan a társadalmi, kulturális, történelmi kontextustól. Ahogy a leghíresebb magyar sportfilmről, a *Két félidő a pokolbanról* (Fábry Zoltán, 1973) szóló kultikussá lett rádióműsorában, *A hét mesterlövészében* Puzsér Róbert és beszélgetőtársa sem szól egyetlen szót sem a fociról, és a filmet kizárólag az elnyomás, terror és hatalom kontextusában elemzik, úgy vélhetően Hajdu filmjéről is kevés nézője állítaná, hogy a szertornáról szól. Persze a filmidő jelentős részét sport jelenetek töltik ki, látjuk a gyermekkor edzéseit, a felnőttkori edzői munkát, és a végén is megrendezésre kerül a műfaj egyik alapvető dramaturgiai elemének tekinthető Nagy Verseny, a végső megmérettetés is. Ráadásul a film dokumentarista esztétikával dolgozik, kézikamerával, nem vág a képek alá az extra-diegetikus zenét, sőt a szereplői dialógusok is igen szűkszavúak. Hajdu a főbb szerepekben profi tornászokat szerepeltet, a gyermek Dongót egy román testvérpár, Orion Radies és Silas Radies, Dongó kanadai tanítványát és versenybéli riválisát, Kyle Manjackot a világbajnok Kyle Shewfelt, a felnőtt Dongót pedig a rendező testvére, Hajdu Zoltán Miklós játssza. (A film alaptörténetét is az ő élettörténete inspirálta.) Ezek a hétköznapjaikban is a testükkel dolgozó emberek a kamera előtt is inkább a testükkel, mozdulataikkal, egy-egy tekintettel kommunikálnak, és ahogy a film több más amatőr színésze is, gyakran improvizálnak. A test előtérbe helyezése – ahogy arra Gelencsér Gábor is rámutat (302-303) – a kétezres évek „új magyar filmjének” egyik legszembevetőbb jellegzetessége: Hajdu, ahogy Mundruczó a *Johannában* vagy Pálfi a *Hukkle* és *Taxidermia* című filmjeiben, szintén a test újfajta színre vitelével, tematizálásával és aktív filmnyelv-formáló elemmé tételével távolodik el a magyar film hagyományos, direkt társadalomábrázolásától, és ennek köszönhetően tud „a múlt és a jelen társadalmi-politikai-ideológiai környezetéről eredeti és érvényes hangon megszólalni, szemben a kilencvenes évek ilyen irányú kísérleteivel” (302).

A test előtérbe tolásának és a dokumentalista filmnyelvnek hála a *Fehér tenyér* természetes marad, úgyesen kerüli el a hollywoodi típusú sportfilmek hatásadász jelenetezését, ugyanakkor egy-egy tipikusan térbeli vagy testi alapú vizuális szimbólum és a vágás segítségével mégis metaforikus jelentésekben gazdag film-szöveget alkot. A gyermekkor edzésjelenetein végig érezzük, hogy a testeket fegyelmező gyakorlatokban egy politikai rendszer allegóriáját és személyes drámákat is látunk, a kanadai és amerikai jelenetekben pedig észrevesszük az idegen országban

¹ A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

otthonát nem találó magányos kivándorló mindennapi küzdelmeit. A *Fehér tenyér* így nem csupán egy tornász életéről vagy az államszocializmus emlékezetéről szól. Ahogy a múltfilmekről is elmondható, hogy rendre „a jelen kor önazonosság-kérdésére adnak választ” (Murai 10), úgy Dongó magányos alakján keresztül is az élet nagy kérdéseivel szembesülünk. A sportoló alakjában a társadalomtól többé-kevésbé elidegenedett művész 20. századi regényben és művészfilmekben kialakult alakja él tovább: bár néha reflektorfénybe kerül, mégis a társadalom peremén él, egyfajta reflexív távolságban a „normális” élettől, így alakjában a saját, társadalmi normáknak alávetett életünket is új oldalairól nézhetjük meg. A film egyik nagy erénye, hogy mindezt kevés szóval, keresetlenül is melankolikus képekkel, az elidegenedésről, kiszolgáltatottságról és magányról költőien beszélő, egyszerű beállításokkal teszi.

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

Az alábbi tanulmány Hajdu Szabolcs *Fehér Tenyér* című filmének elemzésére vállalkozik, elsősorban a sport, identitás, nemzet, férfiasság, trauma és veszteség fogalmi mentén. Olyan kérdések érdekelnek, mint *Hogyan változtatja meg a Fehér tenyér az amerikai műfajfilm sémáit? Mi a veszteség- illetve áldozatnarratívák jelentősége a kelet-európai, illetve magyar kulturális kontextusban? Hogyan látja a film az államszocialista múlt és demokratikus jelen, illetve a Kelet és Nyugat viszonyát? Illetve: Milyen jellegzetes kelet-európai férfi szerepek jelennek meg a filmvásznon? A Fehér tenyér – mely Magyarországon egy új filmes generáció megjelenésének egyik első darabja volt, és számos nemzetközi fesztiválon díjazták – egy tornász életének egyes fejezeteit eleveníti fel az idősíkokat egymás mellé helyező, lazán szerkesztett formában: látjuk a Kanadába, majd az Egyesült Államokba kivándorolt, már felnőtt férfi próbálkozásait, hogy edzőként vagy cirkuszi artistaként megéljen, és hosszú flashbackekben látjuk a gyermekkort is, a hetvenes-nyolcvanas évek vidéki államszocializmusában, ahol Feri bácsi (Gheorghe Dinica) próbál kegyetlen módszerekkel versenytornászokat nevelni a fiúkból a debreceni iskola tornatermében. Az elemzés fent említett kulcsfogalmi, ahogy maga a film is, éppolyan fontosak és aktuálisak Magyarországon 2015-ben, mint 2008-2009-ben, a film forgatásának idején. Az Orbán-kormányok sportpolitikája és különösen a nagy port kavart, máig tartó stadionprogram egyértelművé teszi, hogy Magyarországon a sport kiemelt identitáspolitikai elem, olyannyira, hogy a magyar foci színvonalának emelésével, vagy drámaibban fogalmazva „megmentésével” akár választásokat is lehet nyerni, ahogy ezen megújulás elmaradása is komoly szavazóvesztést jelenthet. A sport reprezentációjának Magyarországon sajátos története van, mely több ponton is különbözik a „nagy” nyugati nemzetek szakirodalomban elemzett működésétől. Úgy vélem, a filmbeli elbeszélés és az abban megjelenő férfiasság-konstrukciók ebben a sajátos kelet-európai kontextusban nyerik el jelentésüket.*

Sport, nemzet, identitás

A Magyarországon a sporttal foglalkozó sajtót bármilyen szinten is ismerő (elolvasó, meghallgató, megnéző) emberek napi szinten tapasztalhatják a sport kiemelkedő fontosságát a nemzeti identitás diskurzusában. A közmédia sporthírei és tudósításai rendszerint a magyar sportolók eredményeivel kezdik, és gyakran nem is jutnak annál tovább. Úgy tűnik, a hírszerkesztők szemében fontosabb hír az, ha egy sportolónk bejutott egy verseny középdöntőjébe, mint az, hogy ki nyerte az éppen lezajlott nagy nemzetközi versenyeket. Megesik, hogy egy sportesemény eredményeiből csupán annyit tudunk meg, hogy XY magyar sportoló 15. helyezést ért el, azt azonban nem, hogy ki nyerte a versenyt. A sportolóinkra büszkék vagyunk, sikereik egy nemzet sikerei, a kiemelkedő sportteljesítmények pedig – a nemzetközi szinten jelentős tudósainkhoz hasonló módon – a nemzeti önérték erősítésének egyik utolsó forrásai. Úgy tűnik, a sport szimbolikus logikája szerint amint egy sportoló felölti a nemzeti mezt és kilép a pályára, egyszerre egy egész nemzet színekdochikus képviselője lesz, így sikere (vagy kudarca) szinte automatikusan egy egész közösség sikereként (vagy kudarcaként) értelmeződik. Ezek az eredmények a közvetítés „sportkedvelő” nézője számára adott esetben éppoly fontosak lehetnek, mint a nemzetközi politikai élet épp aktuális „meccsei”. (A közösségi oldalakon a válogatott vagy a hazai focicsapatok nemzetközi kupameccsei után rendre nagyobb kommentár és elemzés folyam indul meg, mint a nagypolitika húsba vágó eseményeinek bejelentése után.)

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

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

vittek át a következőre, s amely ennek révén halhatatlanságra tett szert... A hivatalos testet át lehetett ruházni egy művi testre, egy bábu, amivel a hivatal birtokosának halála utáni időszakot hidalták át” (41). Hasonló logika működött a reneszánszban kedvelt fogadalmi viaszfigurák esetében, melyek a megmintázott polgárok távollétében, azok helyett imádkoztak a templomokban (lásd Belting 46). Azt állítom tehát, hogy a középkori királyokhoz hasonlóan a sportolónak is „két teste” van, és a nemzeti mez felöltésével hasonló „átlényegülésen” megy keresztül, mint amit a királyi trónra ültetett bábu, vagy a templomban térdeplő viaszfigura esetében láthatunk. Az ábrázolás – a bábu vagy a TV közvetítés képe – nyitott a szimbolikus jelentések felvételére (illetve: kifejezetten azért készül, hogy felvegye ezeket a jelentéseket), és szinte automatikusan a közösség, a nemzet vagy az én jelölőjévé válik. A sportoló is éppúgy egyszerre önmaga és egy nemzet reprezentánsa, ahogy a király a premodern társadalmakban. Krisztus egyetlen teste így tudja magára venni az egész emberiség vétkeit; a *Hamlet*ben vagy az *Ödipusz király*ban ezért lehet az egész országot sújtó bűz, romlás és járványok forrása a király személyét terhelő bűn; a dobogó tetején álló, a himnuszt a közvetítés nézőjével együtt hallgató sportoló dicsősége ezért lehet egy egész ország dicsősége, a nemzeti válogatott nagy kudarcait pedig ezért követheti nemzeti gyász. Ahogy a királyok két testének elmélete kapcsán több kutató is rámutat, mindebben egyfajta misztikus, szakrális hagyomány továbbélését láthatjuk (Kantorowicz 196, Balogh 40). Krisztus testének szimbolikája, a *corpus mysticum* elképzelése fokozatos és folyamatos áthelyeződéseken ment keresztül. Először az egyházra terjesztették ki (Kantorowicz 196-197), majd a királyra (ez Kantorowicz könyvének fő tárgya), végül a 19. században a nemzetre: „Ennek a hanyatlástól, öregedéstől, gyengeségektől és tökéletlenségektől mentes testnek az elképzelése él tovább az örökkévalónak gondolt nemzetben. Ez a politikai test minden esetben a közösséget jelöli, amelynek feje a király, tagjai pedig az alattvalók...” (Balogh 40). A sport szimbolikus dimenziójának a 20. századi felértékelődése ezen történet újabb fejezeteként is olvasható, egy olyan, modern kori diskurzusként, ahol a direkt szakrális és nacionalista diskurzusok helyét részben a sport vette át, ahogy a közvetlen fizikai erőszak helyét is átvette a civilizációs szempontból sokkal modernebbnek mondható sportbéli vetélkedés. Mint később látni fogjuk, Dongónak, a *Fehér tenyér* főszereplőjének a versenysporthoz, küzdelemhez és győzelemhez való viszonyát is meghatározza a személyes test és szimbolikus-közösségi test kettőssége. Ezen test-szimbolika kelet-európai módosulásainak feltérképezése pedig éppúgy hozzásegíthet a szereplők viselkedésének és a férfiasságkonstrukciók belső logikájának a rekonstruálásához, mint a történet okozatiságának a nyugati néző számára talán nem is egészen érthető – megértéséhez.

A veszteség elbeszélései

A sportoló testének fent vázolt szimbolikája persze nem kizárólagosan kelet-európai jelenség, annál inkább magyar vonás azonban a helyi történelemszemlélet egyes népszerű mestertrópusainak a sporttörténetre való vonatkoztatása. Különösen feltűnő jellegzetesség a veszteség (nemzeti történelemből jól ismert) alakzatainak a filmes népszerűsége. A nemzetközi – és különösen az amerikai – sportfilmmel összevetve az egyik legelső különbség, ami szembe ötlik, az a magyar filmek távolságtartása a műfajt tipikusan meghatározó, „megerősítő élvezetek” (Babington 9) által motivált „győzelmi történettől” (17). A magyar sportfilmekben – ahogy a magyar filmekben általában – ritkán láthatunk „igazi hősokeket,” akik felismerik az őket vagy környezetüket sanyargató veszélyeket, önmagukat nem féltve szembeszállnak azokkal, és a nehézségeken felülkerekedve megváltoztatják a világ sorsát. A *Fehér tenyér* tornász gyermekei nem dicsőséges sikereket hajszolnak, hanem egy fájdalmas, megalázó rendszer áldozatai. Feri bácsi keze alatt nem a horizontot fürkésző, bátor, egyenes hátú hősök képződnek, hanem leszeggett tekintetű, sérült, otthontalan emberek. A fiúk bokafogásos büntetése – amikor az edző a gyermek mögött állva veri el annak fenekét a karddal vagy annak hiányában ugrálókötéllel, miközben a kisfiúknak szó és egy mozdulat nélkül kell túrni a fájdalmat – jól mutatja a begyakoroltatott maskulinitás alapvető „beállítódásait”. Ha lehetséges a kelet-európai nemzeti mozik közt általánosító összehasonlításokat

tenni, akkor véleményem szerint a hősiességek hiányának a tekintetben a magyar film a cseh filmes hagyománnyal mutat rokonságot (vö: Mazierska 24), a helyzetet azonban nem humorral kezeli (mint tipikusan a cseh hagyomány), hanem valami furcsa, tragikus fásultsággal. A *Fehér tenyér* sem kivétel ilyen tekintetben: Dongó gyermekkorából sem a számtalan megnyert versenyt látjuk (az érmeikkel csupán a szülők kérkednek a családot panel otthonában meglátogató ismerősök előtt), hanem a győzelmek mögötti fájdalmat és megaláztatást; a film párhuzamos vágásos „csúcspontjában” pedig egy traumatikus gyermekkorai baleset (amikor a cirkuszi produkcióba alkalmilag beugró gyermek Dongó alatt leeresztik a hálót, majd leejtik) montírozódik a felnőttkor világbajnoki megmérettetésére, ahol hősiességek (a montázs logikája szerint a gyermekkorai trauma hatására) elrontja utolsó gyakorlatát és „csak” harmadik helyezést ér el. Mintha a magyar sportfilmek előszeretettel fókuszálnának az elvesztett csatákra – a *Két félidő* záróképein a halott játékosokat látjuk, de még a *6:3 játszd újra, Tutti!* (Tímár Péter, 1999) is egy talán sosem volt múlt álom-szerű, nosztalgikus, keserű távolságba helyezi a „nagy győzelmet.” Dongó története – ha csak a történetet alkotó tényeket tekintjük – akár sikertörténet is lehetne: a gyermekkor megnyert versenyei, a baleset utáni felépülés és VB bronzérem, az anyagi elismeréssel járó kanadai és amerikai munka, a sikeres nyugati edzői karrier könnyen lehetnének egy „amerikai típusú,” a nehézségeken való fölül kerekedést színre vivő győzelmi narratíva részei is. A *Fehér tenyér* hazai jelenetein azonban inkább a kiszolgáltatottság, magány és meg nem értettség érződik, a kanadai és amerikai jeleneteken pedig – Széphelyi Júlia találó kifejezésével élve – valami furcsa „üresség,” idegenség és apátia. Vajon csupán egy rendezői filmes toposzról van itt szó, az amerikai tömegfilm leegyszerűsítő, ideologikus szemléletének elutasításáról, vagy egy szélesebb, általánosabb kulturális jelenségről?

Én ez utóbbi válasz mellett érvelnék, ennek megértéséhez azonban érdemes feleleveníteni a jelenség kultúrtörténeti és sporttörténeti kontextusát. Magyarországon ugyanis a veszteség-elbeszéléseknek több száz évre visszanyúló hagyománya van, mi több, a veszteség és hanyatlás performatív mestertrópusokként működnek. Ez utóbbi kifejezésen olyan kognitív konstrukciókat értek, melyek egykor sikeresen váltak egyes nagy érzelmi erővel bíró események magyarázó elveivé, így újabb és újabb esemény belső logikájának, értelmének magyarázására használták őket. Ahogy a személyes életben is, úgy a közösségek életében is megfigyelhető az a folyamat, amikor is egyes trópusok és kognitív modellek az ismétlések során láthatatlan mestertrópusokká válnak: ekkor már nem is észleljük modell-voltukat, mivel szemünkben a világ „igaz” jelentésének „természetes” magyarázó elveivé váltak. A magyar populáris történelemszemlélet talán legsikeresebb mestertrópusai a hanyatlás és az áldozatiság, melyek máig hatással vannak egyes társadalmi jelenségek hazai értelmezésére (lásd a *Korall* 2015-ös *Áldozatnarratívák* kötetének tanulmányait), és – ezzel szoros összefüggésben – a magyar dokumentumfilmek hagyományának is kitüntetett trópusai (vö: Győri). Ahogy a középiskolákban (remélhetőleg) minden leendő érettségiző megtanulja, a Németh G. Béla által idő- és értékszembesítő versnek nevezett típus, mely a múlt dicsőségét és értékgazdagságát állítja szembe a sanyarú jelennel a 19. és 20. századi magyar költészet egyik kulcsfontosságú költői formája, mely olyan, a közgondolkodást performatív módon is meghatározó versekben is megjelenik, mint a *Himnusz*, vagy Vörösmarty Mihály *Előszó*, Berzsenyi Dániel *A közelítő tél* és Arany János *Epilógus* című versei.

A jelen elemzés szempontjából mindez akkor válik igazán érdekessé, amikor felismerjük, hogy a „vár állott, most kőhalom” retorikai alakzata nem csak a huszadik századi magyar költészetére volt nagy hatással, hanem a történelem- és sporttörténet-felfogásra is. Az 1986-os, a mexikói futball világbajnokságon játszott, szovjetektől elszenvedett hat-nullás vereség recepciójának elemzésekor Réti Zsófia megállapítja, hogy „a népszerű értelmezések java része ... a futballmecsét gyakorlatilag kivétel nélkül a két nemzet szimbolikus összecsapásaként értették” (127) és a nagy nemzeti tragédiák sorába állították (uo.). Úgy véli, hogy „A magyar futball tündöklése, majd romlása olyan általánosan létezőként elfogadott modell, melyet a közösség túlnyomó többsége a magáénak vall. Ebbe a hanyatlás-narratívába tökéletesen illeszkedik az 1986-os mérkőzés...” (130), melyet a korabeli sajtóban azonnal a „nemzeti balsors-elbeszélés” keretein belül értelmeztek, és előszeretettel emlegettek egy kontextusban a Mohácsi csatavesztéssel (uo.).

Látható tehát, hogy a nemzeti balsors-elbeszélés vagy hanyatlás-narratíva gond nélkül válik paradigma-expanzióra képes mestertrópusá, mely kész válaszokkal szolgál a jelen eseményeinek magyarázatára. Egyszerűen fogalmazva azt is mondhatnánk, hogy a magyar kultúra számos kontextusában a veszteség és hanyatlás a világ legtermészetesebb jelenségei, és különösebb magyarázatot inkább az érdemel, ha a dolgok mégsem így történnek. A *Fehér tenyér* láttán úgy tűnik, ez a mestertrópus alapvetően befolyásolja a magyar (sport)film működési elveit, a megfilmesítésre méltó történetek milyenségét, a győzelmi narratívákba vetett hitet, és a férfiasság alakzatait is. Talán nem túlzás egyfajta *Mohács szindrómáról* beszélni, mely performatív – és néha önsorsrontó – módon határozza meg a hazai identitásmintákat és az elbeszélt mert elbeszélésre méltónak ítélt történeteket. A film védelmében hadd tegyem azonnal hozzá: mindez nem csupán egy beteges képzelet szülte depresszív képzelgés. Mindebben kulcsfontosságú szerepet játszik a *Fehér tenyér* egyik központi motívuma, a trauma, illetve általánosságban a múlthoz való viszony, melyről a *Fehér tenyér* kapcsán muszáj szót ejtenünk.

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

Az első ezek közül a politikai test tökéletességének elképzelése: míg a király természetes testét nyilvánvalóan sújthatják olyan problémák, mint a fiatal vagy idős kor, betegség vagy épp ostobaság, addig a politikai test tökéletes, így a királyként véghezvitt tettek is azok (Kantorowicz 7). Más szóval a szimbolikus test fölülírja, elfedi az élő testet: a két test elválaszthatatlan, és „semmilyen kétségünk nem lehet a politikai test természetes testtel szembeni felsőbbrendűségével kapcsolatban” (9). A két test elmélet szempontjából tehát a győzelmi narratívával dolgozó sportfilm drámája leírható a természetes test politikai testté válásaként, megdicsőüléseként, átlényegüléseként, míg a *Fehér tenyér*hez hasonló veszteség-narratívák az átlényegülés és fölülkerekedés meg nem történéséről, megghiúsulásáról, lehetetlenségéről beszélnek, arról a helyzetről, amikor az élő test erősebb, mint a szimbolikus/ideologikus/közösségi, amikor kiderül, hogy a sportoló is ember. A két test elmélet így felhívja a figyelmet a sportfilmek által használt test-filozófiák különbségére: míg a győzelmi történetet színre vivő filmek rendszerint azt mutatják be, hogy a hős hogyan küzd fel magát, hogyan lesz úrrá a nehézségeken, hogyan edz fáradhatatlanul, azaz hogyan emeli fel testét az egyszeri, tökéletlen és halandó státuszból a politikai/győzedelmes/ideológiai test halhatatlanságába, addig a veszteség-narratívák kevésbé „felemelő” de annál emberibb történetei az élő test túlerejét, idealizáló fantázia-konstrukciókhoz mért elégtelenségét mutatják be, az ideális, átszellemült megdicsőülés elérhetetlenségét. Az utóbbi típusú történeteket olvashatjuk egy nagyon is emberi helyzet hiteles filmes megjelenítéseként, ugyanakkor a győzedelmes filmekkel összehasonlítva mégiscsak az idealizáló fantáziák konstruáló erejének helyi gyengeségéről, a kulturálisan közvetített idealizáló képekbe vetett bizalommal szembeni gyanakvásról, azaz (Kaja Silverman kifejezésével élve) az *ideológiai hit* diszfunkciójáról kell beszéljünk (vö: *Masculinity at the Margins* 15-23). Más szóval, amikor Dongó az utolsó gyakorlatában nem tud beleállni az ugrásba, és kilép, akkor tulajdonképpen nem történik más, minthogy az ideológiai/társadalmi/politikai test nem írja felül a személyes testet (és traumáit), nem történik meg a természetes test „tökéletlenségeinek eltörlése” (Kantorowicz 11).

Vessük csak össze Dongó történetét a *Legyőzhetetlen* győzelmi elbeszélésével. A dél-afrikai rögbi csapat nem várt világbajnoki győzelme a filmben asszociatív kapcsolatban áll Nelson Mandela belső emberi erejével és törhetetlenségével (a sok évnyi börtön után is megbocsátó, és sokszínű nemzetben gondolkodik), illetve a sportolók erkölcsi megnevesedésével (a fehér rögbi játékosok a fekete nyomornegyedekben edzenek, rögbizni tanítják a helyi gyerekeket). A film fő ideológiai mondanivalóját, a test lélek általi felemelését William Ernest Henleynek a filmben többször idézett *Invictus* című verse fejezi ki.

Az égből, mely úgy hull fölém,
mint földtekére zord pokol,
bármely istent csak áldok én
lelkemért, mely meg nem hajol.

Az élet ökle letepert,
s én nem jajgattam vergődve, nem,
a véletlen dorongja vert,
s véres, de büszke még fejem.

Túl a harag, s könnyek honán
csak a homály borzalma vár,
évek fenekednek reám,
de gyávának egy sem talál.

Nem baj, ha szűk a kapu, s ha
a tekercs bármit ró ki rám,
magam vagyok sorsom ura,
lelkem hajóján kapitány.

A vers végig az idealizmusról és az idealizálásról szól, a belső én erejéről, a legyőzhetetlen lélekről („unconquerable soul”) mely képes fölül kerekedni a nehéz helyzeteken, fizikai megpróbáltatásokon és traumákon. Nem befolyásolják a körülmények, önmaga marad, élete birtokosa, „sorsának ura” és „lelkének kapitánya” („I am the master of my fate / I am the captain of my soul”). Ha felidézzük a sport (és hatalom) testi metaforikáját, azonnal felismerhetővé válik mindennek a király politikai testének elsőbbségét és túlerejét hirdető középkori elméletekkel való rokonsága, melyek szerint „a politikai test nem egyszerűen csak 'megfelelőbb és hatalmasabb,' mint a természetes test: ezen túlmenően ebben rejlenek azon a titokzatos erők is, amelyek képesek a törékeny emberi természet tökéletlenségeinek a csökkentésére vagy akár teljes eltávolítására” (Kantorowicz 9). Ami azonban a *Legyőzhetetlen* győzelmi narratívájában egy erőt adó, felemelő hozzáállás, az a *Fehér tenyér* kelet-európai szituációjában az emberi élet anyagi, esetleges meghatározottságainak a tagadásaként és szadizmusként jelenik meg. Ez utóbbi szerint nem csak nem uralhatjuk teljes egészében sorsunkat, de már az erre tett próbálkozások is kegyetlenséget szülnek. A kétezres filmek magyar rendezői filmjének egyik jellegzetessége – ahogy azt Strausz László több helyen is részletesen elemzi – épp a testek „emlék-konténerekként” való használata (26), amikor azok „imprintek formájában hordozzák magukban az őket körülvevő történelmi korok jellegzetességeit...” (28). Más szóval a kortárs magyar rendezői film kifejezetten ellentétes mintát követ, mint a test ideológiailag meghatározott meghaladását színre vivő amerikai tömegfilm.

A sportoló testének szimbolikus reszignifikációja, „második testtel” való felruházása azonban nem csupán az élő test és a benne hordozott traumák túlereje miatt problémás a *Fehér tenyér*ben. Nem csupán arról van szó, hogy egy kelet-európai kulturális közegben hiányzik az a domináns hatalmi ideológiába vetett hit, amely szükséges lenne az idealizáló szimbolikus jelentések problémátlan, amerikai típusú, naiv felvételéhez. Dongó ugyanis – különösen a gyermekkor jeleneteiben – mintha tudatosan ellenállna ennek a testileg működő ideológiai indoktrinációnak. A sportoló szimbolikus, közösségi testtel való felruházása a *Fehér tenyér*ben egy kegyetlen rend ideológiai normáinak belsővé tételét is jelenti. Jó példa erre a gyermekkor emlékezetes jelenete, amiben az edzés vége felé néhány szülő bejön a tornaterembe, talán a gyermekek testén talált sérülések miatt. Feri bácsi – miután egy nemrég megsérült kisfiú édesapja a felszólítására sem hajlandó kimenni a teremből – szekrényugrásra vezényli a fiúkat, ahol a szokásos káromkodások és ütlegek helyett kedves, bátorító szavakkal dicséri az egymás után ugró fiúkat. Amikor Dongóra kerül a sor, aki egyébként a legügyesebb tornász a csapatban, ő szándékosan elrontja a gyakorlatot, újra és újra megtorpan a szekrény előtt. Nem lép be az ügyes tornász szerepébe, nem produkálja

magát Feri bácsi dicsőségére, nem válik a tornászegylet hazug hatalmi színjátékának részévé, teste nem veszi fel a neki szánt szimbolikus szerepet. A filmben – bár a dokumentarista stílus kerüli az egyértelmű jelentések nézőbe sulykolását – érzésem szerint mindez kurázsiként, a személyes autonómia kinyilvánításaként, a szadista hatalommal való szembeszegülésként jelenik meg. Míg az amerikai tömegfilmben a hősies karakterek a domináns társadalmi ideológiák követői és védelmezői, addig a film államszocialista kontextusában a „hősies” férfiszerepeket éppen a domináns hatalmi-ideológiai renddel való szembenállás jellemzi, ami együtt jár a test megdicsőülésének megtagadásával. Jó példa erre Dongó és (tanítványa, a VB-t végül megnyerő) Kyle viselkedésének különbsége. A debreceni verseny előtti interjúban Kyle egyértelműen kijelenti, hogy győzni jött, míg Dongó azt mondja, számára az a fontos, hogy megmutassa, tud tornázni, de azért egy fanyar félmosollyal hozzá teszi, hogy utál veszíteni. De talán még látványosabb példája a megdicsőült, idealizált, társadalmi jelentésekből konstruált „másik testhez” való viszony az, ahogy a verseny után Kyle a fotósoknak pózol, reflektálatlanul lubickol a győzelem (idealizáló) fényében, míg Dongó egyszerűen eltűnik a színről. Fontosnak tartom ezt a jelenetet, mert egyet értek Kaja Silvermannak a *The Threshold of the Visible World* című könyvében tett megjegyzésével, miszerint a műfajfilmekben működő idealizálás (és az ezzel együtt járó nézői azonosulási gyakorlatok) egyik nagy etikai problémája az ideológiával szembeni teljes, naiv kiszolgáltatottság, hiszen az ideállissal való azonosság ritka, vágyfantázia szerű pillanataiban a szubjektum olyan euforikus örömet érez, mely kiiktatja erkölcsi és intellektuális kritikai érzékét, így teljesen átadja magát a társadalmi rend részét képező (gyakran kirekesztő és kegyetlen) értékrendeknek és ideológiáknak (39). A *Fehér tenyér*, szemben a műfajfilmes gyakorlattal mintha épp az élő test ideológiai, szimbolikus konstrukcióknak való alávetésében rejlő kegyetlenségre hívná fel a figyelmet, épp azoknak a konstrukcióknak az embertelenségére, amelyektől a győzelmi narratíva hőse valódi hőssé válik. Ilyen értelemben elmondható, hogy a filmben megjelenő férfi szerepek (különös tekintettel Dongóra) etikailag összetettebbek, reflektáltabbak, és nagyobb emancipatorikus potenciállal rendelkeznek, mint akár a *Legyőzhetetlenben* láthatók (pedig annak egyik központi témája a feketék és fehérek közötti egyenlőség), és az idealizált, hősies férfiszerepektől való távolságtartás jellemzi őket.

Múlt, jelen, kelet, nyugat

Az idealizált férfiszerepektől való távolságtartás kapcsán fontos megjegyezni, hogy nem egyszerűen egy rebellis, autonóm férfiasságról van szó, amely átlátva a domináns társadalmi rend álságosságát visszautasítja a Rend által felkínált szerepeket. Ez megint csak valamiféle rebellis hősiesség lenne, mely persze minimum a 18. század óta népszerű alakzata a férfiasságnak Magyarországon, Dongó esetében azonban mégsem ezt érzékeljük. Igen beszédes ebben a tekintetben az a jelenet, amikor a még gyermek Dongó visszafordul a tornaterem ajtajából, úgy dönt, nem megy be az edzésre. Ez után ugyanis nem a szabadság örömteli képei következnek, nem a fájdalmas kényszer alóli kibújáskor érzett felszabadultság. A kisfiú a lakótelepen bolyong, az egyforma panelházak labirintus-szerű rengetegében, a kézikamera pedig egyetlen pillanatra sem nem engedi a nézőnek, hogy egy nagy, szabaddá tevő térben helyezze el a főszereplőt, megadva ezzel a helyzet vagy a rend átlátásának és a szabad döntéshozatalnak a felemelő érzését.² Más szóval a társadalmi rend által kínált ideológiai koordináta rendszer és az idealizált versenysportoló-identitás elutasításával Dongó mintha orientációt is veszítene. Megnézi óvodapedagógusként dolgozó édesanyját, de csak a távolból, a kerítés rácsain keresztül, nem megy oda hozzá. Felmegy egy bérház tetejére, de itt sem a szabadság vagy megpihenés érzete jelenik meg – a kamera szédítően kerüli meg a lehajtott fejjel a tető szélén álló kisfiút. Inkább a lezuhanás veszélyét vagy vágyát érezzük a néma képekben. Sokat mondó, hogy a jelenet az épületek közötti sötét aknába felülről betekintő, szédítő, hirtelen elsötétülő képpel zárul.

² A dezorientáció és a szabadság hiányának jelenségeihez a magyar film kontextusában lásd Király Hajnal „Leave to live” című cikkét (különösen 174, 180).

Mivel a gyermekkor jeleneti mind Debrecenben játszódnak, a felnőttkor jó része (a VB kivételével) pedig Kanadában és az Egyesült Államokban, a múlt és jelen viszonya részben térbeli metaforákon keresztül jelenik meg a filmben. A két fajta tér azonban nem egyszerűsíti le, nem teszi didaktikussá az államszocialista múlt és a demokratikus jelen viszonyát. A film nyitó képein ugyanis a Kanadába érkező felnőtt Dongót látjuk, a modern nagyváros fém-üveg-neon világa azonban éppoly kaotikus, szédítő és labirintus-szerű, mint a későbbi visszaemlékezésekben feltűnő, fent említett debreceni lakótelep. Mi több, a kanadai megérkező jelenet sem a szabadságról és a boldog új otthonra találásról szól: itt Dongó leül egy épület ajtaja mellett, hogy a ritka kanadai napfényt és az új világba érkezését kiélvezve elszívjon egy cigarettát. Az élvezet, filozofikus reflexió és megpihenés ezen (a magyar filmtörténetben is nagy hagyománnyal bíró) jelenetét azonban szinte azonnal félbeszakítja egy biztonsági őr, aki elküldi Dongót. Kérdésére elmagyarázza, hogy az épület közelében tilos a dohányzás, és javasolja, hogy álljon arrébb, oda, ahol már két férfi is dohányzik, miközben semmitmondóan az időjárásról beszélgetnek. Dongó pedig némán odébb áll. Ahogy a rendszerváltás utáni magyar film oly sok szereplője, ő sem találhat otthonra a vágyott „Nyugaton” (lásd: Király 177-178). Ebben a jelenetben is a testek beszélnek: az egyik helyre ülés, majd a másikra elküldés gesztusai, a megérkezés lehetetlenségének és a tovább állás szükségességének motívumai, illetve az egymás mellett idegenül ácsorgás fejezik ki az új hely és benne Dongó állapotát.

A múlt és jelen, Magyarország és az Új Világ szembeállítását az is bonyolítja, hogy Dongó – bár a film azt sugallja, hogy egész gyermekkorában a szabadságról álmodozott – Kanadában is nehézségekkel találkozik, ő maga élteti tovább a gyermekként elszenvedett erőszakot (nyakon vág egy az edzésen vaduló gyereket), Kyle edzőjeként pedig itt is csapdaszerű helyzetbe kerül. Mint látható, a múlt és jelen, Debrecen és Calgary viszonyát sokkal inkább szervezi az okozatiság logikája, mintsem a szembenállás: „a gyermekkori edzések dresszúrája a felnőttkori magatartásban csapódik le”, illetve „a gyermekkori kudarc mintegy előrevetíti, magyarázza a felnőttkorit” (Gelencsér, 306). A *Fehér tenyér* nem képez ideologikus ellentétpárt az államszocialista Debrecen és a szabad Calgary viszonyából, ehelyett inkább a főhős szubjektív, lelki szűrőjén keresztül viszonyul az eseményekhez. Ilyen értelemben a *Fehér tenyér* olvasható traumatörténetként is, amennyiben a múltban elszenvedett testi-lelki sérülések életre szóló hatásáról beszél (vö: Strausz 25). Gondoljunk csak Dongónak a Las Vegas-i Cirque du Soleil társulatnál kapott munkájára, a film záróképeire! Míg Las Vegas utcaképei a mozgó kézikamerának és gyors vágásoknak köszönhetően éppoly dezorientálóak, mint Calgary vagy a debreceni lakótelepek, Dongó munkáját nemegyszer hosszan kitartott, statikus kameraállásból felvett totálokban látjuk, ahol hősünk nagy, üres terekben egyedül áll. Az épületek közötti beton tetőn a próba előtt még egy cigi elszívó magányos alak értelmezhető a traumatizált szubjektum képeként. Márpedig ez a Las Vegas-i jelenet kezdőképe. Dongó egyedül van egy geometrikus, üres, üveg-acél-beton környezetben, „minden város leggyökértelenebbjében” (Strausz 25), nincs a tetőn egy szék, ahol leülhetne, és nincs távlat sem, rálátás a környezetre, ahonnan cigizés közben szemlélődhetne. Bezárja a sivár, üres, technikai környezet. Ahogy a később látott produkció, úgy ez is értelmezhető már-már szürreális, poszt-traumatikus, kiégett, örömtelen, sivár lelki tájként.

A film az edzői munka különbségein keresztül beszél legékesebben a múlt és jelen, kelet és nyugat különbségeiről. A gyermekkor tornaterem egyértelműen börtön-szerű, disztopikus hely: az edző fegyelmező eszköznek használt kardja, a gyerekek vonalra sorakoztatása, a vonalra rálépő Dongó véresre verése, az állandó szadisztikus légkör, a lányok előtti szándékos megszegyenítés, a szülők kizárása az edzés teréből, a gyerekek sérüléseinek, hólyagos, véres kezeik mutatása mind-mind erre utaló beszédes motívumok, a szereplők öncélú ide-oda terelése, sorakoztatása, mozgatása pedig a *Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966) óta bevett motívuma az elnyomó hatalomnak. A „Kádár-korszak mint edzésterv” kifejezéssel Gelencsér Gábor kiválóan tapintott rá az edzés és az államszocializmusbeli erőszakos társadalmi szocializáció párhuzamaira, melyet tovább erősít a tornászat kapcsolata a modernitásra jellemző fegyelmezési és felügyeleti technikákkal. A magyar férfiaság és sportok történetével foglalkozó munkájában Hadas Miklós úgy véli, hogy „a gimnasztika a modernitás testi alapzatának megteremtésére hivatott” (168), amennyiben „elmélyíti

és kiterjeszti a civilizáció folyamatának intézményesülését” (166), és egy olyan beállítódást erősít, amelyben nagy szerepet játszik „az önkizsákmányolás, önfegyelem és önkorlátozás” (167). Úgy véli, „e tevékenység joggal értelmezhető a modernizálódó polgár *inkorporálódott ethoszaként*, par excellence *testpolitikaként*” (155), mivel „a gimnasztika és a torna egyaránt jelentős késleltetési kondicionáltsággal és modernizációs potenciállal bír; művelésük során az ismétlésnek, a gyakorlásnak, egyfajta monotóniatrésnek kiemelkedő jelentősége van. Mindkettő egy 'művezető' (majd később tornatanító) irányításával végzett, önfegyelmet, igazodást igénylő, közösségben folytatott tevékenység” (176). A *Fehér tenyér* jól ismeri fel és termékenyen használja ki a kapcsolatot a modernitás vadhajtásaként is értelmezhető kommunista társadalmi kísérlet, a modern tömegtársadalmakban tapasztalt elidegenedés, illetve a tornaszatban felismerhető önfegyelmzési technikák között. A tornász ugyanis – ahogy a modern kori társadalmak embere is – „elsősorban önmagával harcol” (Hadas 156), belső küzdelmeit pedig hajlamos magával vinni, akárhová is megy.

Mint fentebb már utaltam rá, Dongó kanadai és amerikai életében is érezhető a múlt és a belső küzdelmek tovább cipelése, még akkor is, ha itt másfajta edzői módszereket és hatalomgyakorlást látunk. Kanadában a szülők egy tükröződő ablakú szobából folyamatosan ellenőrizhetik az edzőmunkát, és Kyle munkára bírása is csak a jó példával és közös edzéssel sikerül Dongónak, ugyanakkor – mint láttuk – itt sem talál otthonra, és a múlt itt is vele marad (vö: Strausz 25, Király 177). Ez nem csak magányossá teszi, de Kanadában majdnem az állásába kerül, később pedig ezen megy el a világbajnoki arany is.

Az egyéni és közösségi jelentések itt is összekapcsolódnak, a *Fehér tenyér* ezekben a helyzetekben is megőrzi finoman jelölt társadalmi relevanciáját. A múlttal való viszony problematikus, feldolgozatlan, ellentmondásos volta ugyanis – mint ismeretes – a rendszerváltás utáni Magyarország egyik legfontosabb visszahúzó problémája, melyben a rendszerváltás utáni „szabad” Magyarország sok tekintetben a Kádár-rezsim emlékezetpolitikáját követte: az 1989 után megszülető új demokrácia éppúgy nem tudta kielégítően tisztázni az államszocializmushoz fűződő viszonyát, ahogy a Kádár-rezsim sem a Rákosi-korszakhoz vagy '56-hoz való viszonyát. Ahogy erre Hankiss Elemér a késő Kádár-éra kapcsán rámutat,

„néhány tabutól eltekintve az élet csaknem minden területéről s problémájáról lehet beszélni nyilvánosan, s ez kelet-európai viszonylatban jelentős esemény. Másfelől viszont igaz az, hogy az említett tabuk a társadalmi problémák mélyebben fekvő okainak feltárását gyakran lehetetlenné teszik, s ezzel egyrészt megakadályozzák ezen problémák gyökeres megoldását, másrészt állandó zavarban a tisztázatlanság és tisztátalanság állapotában tartják a közgondolkodást.” (Hankiss 49, idézi Réti 130)

Ez az „állandó zavar és tisztázatlanság” a 21. századi magyar emlékezet- és identitáspolitika alapvető meghatározója, mely igencsak megnehezíti a traumák feldolgozását. Más volt szocialista országokkal ellentétben Magyarországon nem tiltották el a régi rezsim vezetőit a közszerepléstől, nem volt igazi elszámoltatás vagy lezárás, késett az átvilágítás, és a demokratikus átmenet mellett közben megtörtént a régi rezsim politikai hatalmának gazdasági hatalomra váltása. Mindez – mint azt társadalomkutatások sokasága mutatja – a kifejezetten rossz irányban befolyásolta a népszerű demokratikus jogállamba vetett hitét, újabb ideológiai krízishez vezetett, és évtizedekre nemzeti sporttá tette a kormányzati korrupciót, azaz lehetetlenné tette azt a fajta új élet elkezdését, melyet – visszatérve a film jelképrendszeréhez – vélhetően egy Amerikába kivándorló kelet-európai polgár remél.

A *Fehér tenyér*ben – melynek forgatása idején mindezek a problémák már nem csak érezhetőek, de a sajtóban és a szociológiai kutatásokban is olvashatóak voltak – ez a múlttal való „zavart és tisztázatlan” viszony megint csak vizuális szimbólumokban jelenik meg. Jusson csak eszünkbe az edző, Feri bácsi ajtó mellé támasztott kardja, melynek a hegye az évek során már lyukat vájt a padlót fedő tornaszőnyegbe; a kard által a fiúk testén és lelkében ejtett sérülések; és végül a Dongó lába által benyomott szivacs képe a világbajnokság elrontott gyakorlata után.

Mindezek nyomok: tárgyak és testek szimbolikus értelmű lenyomatai, melyek a múlt és a hatalom testekben őrzött hatásáról beszélnek. Ezek a „benyomások,” sebek és felfeslések a film egyik alapvető motívumáról beszélnek, szavak és nyelvi-szimbolikus közvetítettség nélkül: arról, hogy egyes tapasztalatok és traumák csontig hatolnak az emberbe, ez a testünkben hordott múlt pedig lehetetlenné teszi, hogy a *Legyőzhetetlenhez* hasonló sportfilmek mintájára a győzelem vakító fényében sütkérező hőssé legyünk, lehetetlenné, hogy az eszmék, fantáziák és hatalmi ideológiák által konstruált eszményi test eltakarja az élő test szenvedését.

Bibliográfia:

Babington, Bruce. *The Sports Film*. London, New York: Wallflower Press, 2014.

Balogh László Levente. „A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai.” *Korall* 59 (2015). 36-53.

Crosson, Seán. *Sport and Film*. London, New York: Routledge, 2013.

Fodor Péter, Szirák Péter. „A 'nagy foci' emlékezete – Az Aranycsapat.” *Kultpontok: Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.

Gelencsér Gábor. *Az eredendő máshol: Magyar filmes szólások*. Budapest: Gondolat, 2014.

Gyárfás Dóra. „Élet a szeren” *Origo*. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20060205elet.html>

Győri Zsolt. "Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban." *Apertra*, 2013. tavasz. <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gyori-diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/>

Hadas Miklós. *A modern férfi születése*. Budapest: Helikon, 2003.

Higgs, J. Robert; Michael Braswell. *An Unholy Alliance: The Sacred and Modern Sports*. Macon: Mercer UP, 2004.

Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton UP, 1957.

Király Hajnal. „Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return.” *Studies in Eastern European Cinema*, 2015. Vol. 6, No. 2, 169-183.

Mazierska, Ewa. *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*. New York, Oxford: Berghahn, 2008.

Murai András. *Film és kollektív emlékezet: magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely: Savaria UP, 2008.

Réti Zsófia. „A 6:3-tól a 0:6-ig – Közösségi emlékezet a nyolcvanas évek magyar futballjában.” *Kultpontok: Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.

Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge, 1992.

---. The Threshold of the Visible World

Strausz László. „Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél.” *Metropolis* 15 (3): 20-28.

Széphelyi Júlia: Négyszázegyedik csapás (Hajdú Szabolcs: Fehér tenyér)
<http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/films/fehertenyér2.hu.html>