

Multiteoretikus tétek – visszaforgatott traumák

FODOR PÉTER: *ÚJRAJÁTSZÁS. ADALÉKOK A SPORT MOZGÓKÉPI ÉS IRODALMI EMLÉKEZETÉHEZ*

A kortárs elméleti mező egyik jellemző vonása, hogy egyre inkább multiteoretikus tétek alapján szerveződik, vagyis egy konkrét értelmezés során több elméleti tér kontextusa lép mozgásba, többféle szótár elemei, sokféle területről érkező kulcsszavak lépnek interakcióba egymással. Egyrészt ennek következtében is válik/vált fokozatosan az irodalomtudomány egyre inkább kultúratudománnyá, másrészt az utóbbi évtizedek (új)mediális-vizuális forradalma ki is kényszerítette az elméleti bázis bővítését. A kortárs értelmezések jelentős része éppen ezért több tudományterületre terjed ki, többféle elmélet belátásait mozgósítja, és ezáltal érvényessége is több kontextusban releváns. Fodor Péter kutatásairól, tanulmányairól és monográfiáiról bizvást állíthatjuk, hogy a fenti trendbe sorolhatóak: *Újrajátszás. Adalékok a sport mozgóképi és irodalmi emlékezetéhez* című kötetében a médiumelméleti, sporttörténeti, sportelméleti, társadalomtörténeti, ideológiakritikai, filmelméleti, irodalomelméleti, irodalomtörténeti, kultúratudományi, filológiai kutatások együttes, egyszerre történő felhasználásából hoz létre fontos, originális értelmezéseket. Kétségtelen, hogy ezeknek az írásoknak a sikerességéhez elengedhetetlenül szükséges az egyes elméleti területek kiváló ismerete mellett az egymástól gyakran távol álló kontextusok finomhangolása, értő egymásra vonatkoztatása is. A rengeteg részterületre kiterjedő érdeklődés a különféle perspektívák között létrejövő kapcsolódási pontok sokasága által legalább kétféle belátást közvetít: egyrészt hogy minden kutatási terület bővíthető más elméleti kontextusokkal – és ebből következően lezárhatatlan; másrészt hogy a párhuzamosan egymás mellett létező elméleti terek és szótáraik együttes érvényesítése, mozgásba, játékba hozása kitágítja a horizontot, az olvasó által nem várt kapcsolódási lehetőségeket szikráztat fel revelációszerűen.

A fentiekben vázolt interpretációs mező geneziséről a kötethez írt előszó tudósít részletesebben: „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. Fölkészült és jóakarátú 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 megfilmesíthetlensége – a komparatív távlat a két médiumnak a modern sport kultúrhistoriai jelentőségét közvetítő-értelmező szerepét is jobban beláthatóvá teheti.” [8.]

A szerző arra is utal, hogy e „tanulmányok mindegyike sport-, médium- és művészettörténet találkozási pontjaira összpontosít. Olyanokra, amelyek sportolók és sportesemények kulturális és intézményes emlékezetének alakításában hatástörténetileg jelentős szereppel bírtak, vagy épp a sport témáját használták

emlékezet[politika]i »kijelentések« artikulációjára.” [9.], továbbá kijelenti, hogy: „film- és irodalmi szövegelemzéseimben a [sport]történeti utalásrendszerben, a szereplőformálásban, cselekményvezetésben, kronotopikus mintázatban, intertextuális és -mediális effektusokban tárgyasulós emlékezeti nyomok »olvasására« törekszem; fikcióalkotás és historikus dokumentációk változó dinamikájú együttműködésének vagy épp széhangzásának föltárására.” [10.] Lássuk tehát, hogy ez a felvállalt, nyilvánosság tett szerzői-értelmezői pozíció hogyan jelenik meg a konkrét értelmezések során!

Vegyük például a könyv VI. fejezetét alkotó *Fából ötkarika* című tanulmányt, amely Varasdy Dezső *Nehéz kesztyűk* című filmjének értelmezésére vállalkozik. Fodor írásának elején kijelöli a műalkotás geneziséjét és kontextusát. Szembeállítja a *Csodacsatár* című filmmel, amelyet – mint írja – a Kádár-rendszer megörökölt az 1956 előtti korszakból, és csupán az egyes jelenetek újraforgatásával, a cenzúra – hol durva, hol nevétségesen önleplező – beavatkozásával tudta felvállalni. [A cenzúra oka az volt, hogy az eredeti projekt szerint a filmben szerepeltek az Aranycsapat azon tagjai is, akik aztán 1956-ban nyugatra távoztak – a végeredmény az lett, hogy a szereplők kitörlése és a jelenetek újraforgatása után a mű végül is kompatibilissé vált az új politikai rendszer elvárásaival.] A *Nehéz kesztyűk* viszont a Kádár-rendszer „gyermeke” volt, mint írja Fodor, már „nem is a Hunnia Filmstúdióban, hanem az ekkor induló Budapest Filmstúdióban készült” [133.]. A tanulmány perspektívái a film legkülönbözőbb kontextusaihoz nyitnak utakat. Utalnak a korabeli sajtóban közölt kedvezőtlen tudósításokra, reflektálnak arra, hogy ezekben „egymásba csúszik szerep és szereplő identitása”, miközben Fodor felhívja a figyelmet azokra a filmekre, amelyekben „a sportolók saját magukat alakítva jelentek meg a vásznon, ahogy arra is, hogy kitalált karakter bőrébe bújva fiktív történet résztvevőivé váltak” [134.].

A *Fából ötkarika* esetében azonban az a tény, hogy a film rendezője, „Varasdy kétségtelenül új dramaturgiai megoldást választott, hogy Papp Lászlóval annak az Ács Lászlónak a szerepét játszatta el, akinek a filmben megjelenített ökölvívó pályafutását a szerzők döntőrészt az őt alakító sportoló karrierjéből emelték át” [134–135.], több dramaturgiai és egyéb megoldatlanságot hozott magával. Fodor Péter pontról pontra bizonyítja be, hogy az egész film koncepciója elhibázott, tele hiteltelen ötletekkel, zavaros narratológiai húzásokkal, sematikus megoldásokkal, amelynek a csúcsa, hogy végeredményben úgy keveredik össze Papp László és a filmbeli Ács László bokszoló pályafutása szétszalazhatatlanul, hogy egész „egyszerűen a kiagyalt alulmarad azoknak a valós eseményeknek a súlyával szemben, amelyeket legtöbbször szándékosan, olykor [talán] szándéktalanul is fölidéz” [138.].

Fodor azonban nem elégszik meg pusztán ennek a konstataálásával, hanem további – külföldi – példákkal világítja meg az ilyen típusú sportfilmek narrációjának lehetőségeit, illetve kitér a Kádár-kor ideológiai kényszereire, a hatalmi manipuláció filmben reprezentálódó egzakt vagy látens jelenlétének fokozataira. Mindezek fényében joggal vetődik fel a kérdés, hogy vajon lehetett volna-e egyáltalán olyan filmet létrehozni, amely nem elfojtásokból, elhallgatásokból, kitekert, átrajzolt történelmi tényekből épül fel. Fodor Péter kötetének egyik magával ragadó erőssége éppen az, hogy lépésről lépésre göngyöli fel az elfojtások hálózatát, rámutat a kényszerekre és azok működésének logikájára, nyilvánosság teszi a cenzúra és öncenzúra beavatkozásának következményeit.

Értelmezéseinek azonban van még egy további, személyes, intim vonzata. A kötet témája ugyanis egy populáris kulturális terület, a sport, annak minden mediális kényszerével és lehetőségével – a kötet I. fejezete, amely *A sportmédiátörténeti vázlat* címet viseli, szépen felvázolja, hogyan avatkoznak be a technikai médiumok az egyes sportágakba, megváltoztatva akár szabályaikat is a közvetíthetőség kedvéért. Éppen emiatt is vált a sport olyan jelenséggé, amelyhez az olvasók többségének kapcsolódik valamilyen személyes vagy családi élménye. Így tehát amikor az *Irodalmi Szemlé*ben először olvastam a tanulmányt, azonnal utánanézttem, vajon mit lehet megtudni Papp László 1956. szeptember 9-i varsói mérkőzéséről [amelyben pályafutása egyetlen kiütéses vereségét szenvedte el, s amely mintául szolgált Ács László varsói mérkőzéséhez, a film egy kulcsjeleneteként]. Megdöbbenő volt ráébredni, hogy Papp mérkőzésének a helyszíne az a Hala Gwardii-csarnok volt, amely kb. 100 méterre van lakhelyemtől, s amely néhány éve új funkciót kapott – „food hall”-lá, kultikus gasztrocentrummá vált, de megőrizte a boksztörténelmet – falait egykori lengyel bokszolók nagy méretű arcképe borítja, köztük Zbigniew Pietrzykowskié is, akitől TKO-val kapott ki Papp, a tér melletti park bejáratánál pedig az ominózus mérkőzés lengyel edzőjének, a legendás Feliks (Papa) Stammnak állítottak egészalakos szobrot 2019. május 21-én.

Hasonló személyes viszonyok alakulhatnak ki a kötet más írásaival is, hiszen annak tárgya a film és az irodalom médiumán keresztül a sport, leggyakrabban a futball, és azon át pedig az egész 20. századi magyar történelem. Fodor pontosan látja, és kiválóan mutatja be, hogy ezen a láncolaton keresztül hogyan reprezentálódnak, manifesztálódnak, torzulnak, tabuizálódnak a magyar történelem egyes eseményei, hogyan kerülnek be a magyar történelem és társadalom megoldatlan-kibeszéletlen problémái a sport történeteibe, azon keresztül az irodalom és a film médiumába, s miként forgatódnak vissza folyamatosan a társadalom jelen idejébe.

Talán legfájdalmasabban az *Átírt sorstörténetek. Az emlékezés és a hallgatás nyomai* a Két félidő a pokolban című filmben fejezet tárgyalja ezeket a viszonyokat. A szerző megint kiválóan rajzolja fel a film előzményeként megjelenő kontextusokat: a sportfilmekbe íródó identitásnarratívákat, konkrét filmes példákra mutatva rá; a két világháború közti magyar futballéletet szabályozó törvényeket; Schwarcz Sándor 1940–1945 közötti élettörténetét, amelyet *A halál árnyékának völgyében* című, 2005-ben megjelent könyvében írt le; továbbá a *Két félidő a pokolban* című film genezisének anekdotikus történetét. A tanulmány egyik tétjévé annak a hermeneutikai kollapszusnak az értelmezése válik, amely Bacsó Péter és Fábri Zoltán filmjének a leginkább megoldatlan kérdése, és amelyet Fodor Péter így fogalmaz meg: „Arra a kérdésre [...], hogy vajon kiknek a történetét is jelenítette meg a filmvászonon a Fábri–Bacsó páros, már korántsem adódik egyértelmű válasz.” [198–199.] A film ugyanis olyan valóságot hozott létre, amely több ponton is lecsúszik a történelmi realitás területéről. Olyan manipulatív valóság jelenik meg benne, amely kibesélti azt a tényt, hogy a munkaszolgálatra rendelt döntő többsége zsidó származása miatt került ebbe a fegyver nélküli, munkavégzéssel teljesített háborús szolgálatba. „Fábri alkotása tehát úgy emlékeztet, hogy közben nem mentes a Kádár-kori elhallgatás politikájától, és annak poétikájától” [212.], s „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” [214.].

Mind a Rákosi-, mind a Kádár-rendszer saját diktatórikus berendezkedésénél fogva csak cenzúrázott és öncenzúrázott, felemás, ideologikus, manipulatív műtfeldolgozásra adott lehetőséget, és Fodor Péter rengeteg példát hoz erre. Ilyen a Rákosi-rendszerben forgatott *Civil a pályán* című, Keleti Márton által rendezett film, amely „az eladott mozijegyek száma alapján minden idők legnézettebb magyar sportfilmje” [85.]. A műben a magyar sport- és futballélet teljes átalakulása, a tömeg- és versenysport államosítása, propagandisztikus célokra történő kihasználása, a diktatúra minden viszonyt átszövő jelenléte a díszlet, amely mögött „a film egykori tragikus aktualitását és fenyegető üzenetét is értenünk kell: Keleti Márton stábja 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 Erzi énekesnővel az őket zaklató hatalom elől nyugatra akart szökni, de az ÁVH törbe csalta” [95.].

A Rákosi-diktatúra egyik sajátossága volt a kis időbeli távolság miatt, hogy a Horthy-korszakban szocializálódott embertömegeből kellett sztálinista diktatúrát összegyűrnia, mint ahogy a Horthy-rendszerben szocializálódott művészeknek kellett diadalra vinniük az új, sztálini elveken alapuló, szocialista realista üdvtörténetet. Ennek tragikus és komikus vetülete egyaránt volt. De adjuk át a szót a szerzőnek: „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 characterszínészei [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 antitálemum 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 vitorláshajó kötéletével. A szocialista realista és a háború előtti magyar filmes műfajok ilyenén ötvözetében a múlt nyomai nem törölődnek el, csak épp teljesen más világot hivatottak érzékletessé tenni, mint egykor.” [97.]

Az egymásra rétegeződő, feltorlódó időviszonyok, ideológiai jelentésmezők és konvenciók úgy kopírozódtak tehát egymásra a Rákosi- és a Kádár-korszakban, hogy – mivel nyílt konfrontációba nem kerülhettek az egyes elemek – a kollektív-ösztönös tudatalatti tartományába húzódtak, és innét törtek fel. Hiszen „[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” [180.]. Ennek a kollektív tudatalattinak az egyik legerősebb szimbóluma, Fodor Péter könyvének egyik központi eleme [kilencvennégyeszer említi] az Aranycsapat. Az Aranycsapat történetében kulminálódik a magyar sors- és sporttörténet, a berni döntő egyszerre Mohácsa és Trianonja a magyar futballnak, és ezen keresztül az egész magyar múlt egyik fájdalmas traumája. Nem véletlen, hogy Fodor Péter kötetének dramaturgiai tetőpontján két tanulmány is az Aranycsapatra

koncentrál, a kötet VII. fejezete *A tabuizálástól a kultuszig. Az Aranycsapat 1957 utáni mozgóképi emlékezetéről*, a VIII. fejezet pedig az *Átok vagy csoda? A berni döntő magyar irodalmi emlékezetéről* címet viseli.

Mindkét tanulmány széles nyomtávú, rengeteg kontextust mozgósít az értelmezés során, s kitér az Aranycsapat és az elveszített világbajnoki döntő reprezentációinak legkülönbélebb változataira, hogy csak néhányra utaljunk, a Kádár-kori sportlapokra, Hofi Géza 1972-es szilveszteri produkciójára, Simó Sándor *A legszebb férfikor* és Surányi András *Aranycsapat* című filmjére, Vitray Tamás *Csak ülök és mesélek* című műsorára, Tímár Péter *6:3, avagy játszd újra*, Tutti és Sönke Wortmann *A berni csoda* című filmjére, Almási Tamás *Puskás Hungary* című portréfilmjére, Szabó Lőrinc *Vereség után* című versére, Esterházy Péter *Utazás a tizenhatos mélyére* című kötetére. Fodor ezekben az írásaiban is következetesen ragaszkodik értelmezői módszeréhez, amelyben egyrészt kiemelt szerepet kapnak a témához kapcsolódó legkülönbélebb kontextusok, másrészt olyan értelmezési ajánlatokat fogalmaz meg, amelyek az (inter)-mediális és retorikai szoros olvasásban gyökereznek. A felhasznált kontextusok egy része faktuális jellegű, az értelmezések szempontjából fontos tényekre hívják fel a figyelmet, illetve filológiai igényűek, amennyiben sokszor kiigazítják az információs forrásokat, helyre teszik a filológiai pontatlan állításokat. A kontextusok más része hermeneutikai jellegű, vagyis különféle értelmezési ajánlatokkal ismertetik meg az olvasót, amelyekben mintegy elhelyezi, szituálja tárgyát.

A kötet pontos írásaiból szépen kirajzolódik az, hogy 1945 után hogyan vált lehetetlenné a múltfeldolgozás – sporttörténeti, mediális téren is, s annak a konklúzióknak ágyaznak meg, amely szerint a kelet-közép-európai, köztük a magyar múltfeldolgozás egyik legfájóbb problémája az, hogy szinte sosem volt igazi esély a traumák valódi, ösztársadalmi kibeszélésére, megbeszélésére. Fodor Péter kiváló kötete megkerülhetetlen a témával foglalkozó szakemberek számára, ugyanakkor választékos, a szélesebb olvasóközönség igényeire is figyelő nyelvhasználata alkalmassá teszi arra is, hogy akár sikerkönyvvé váljon. [*Méliusz Juhász Péter Könyvtár – Alföld Alapítvány*]

NÉMETH ZOLTÁN

A kiállítástól a könyvbe zártságig

VADERNA GÁBOR: *HONNAN S HOVÁ? ARANY JÁNOS ÉS A NAGYSZALONTAI HAGYOMÁNY*

Vaderna Gábor, a kötet irodalomtörténész szerzője kurátora volt a nagyszalontai Csonka toronyban található Arany János Emlékmúzeum 2018. március 14-én megnyílt kiállításának. Az irodalomtörténészi szakma nagyon eltér a kurátori gyakorlattól még akkor is, ha az alkalmazott vizsgálati módszerek vagy akár a kultusz kutatás mint közös terület közelítheti a két tevékenységet egymáshoz. A hagyományhoz való viszony, a tárgyi adottságok és a múzeumi szakma új kihívásai természetesen tág teret adhatnak egy kurátornak egy-egy kiállítás megvalósításában, de a rendelkezésre álló valós térvizonyok, a múzeumbeli tudásátadás behatárolt volta [mennyit bír meg a látogató?] határozott és időnként a megkérdőjelezésnek teret nem engedő koncepciót