

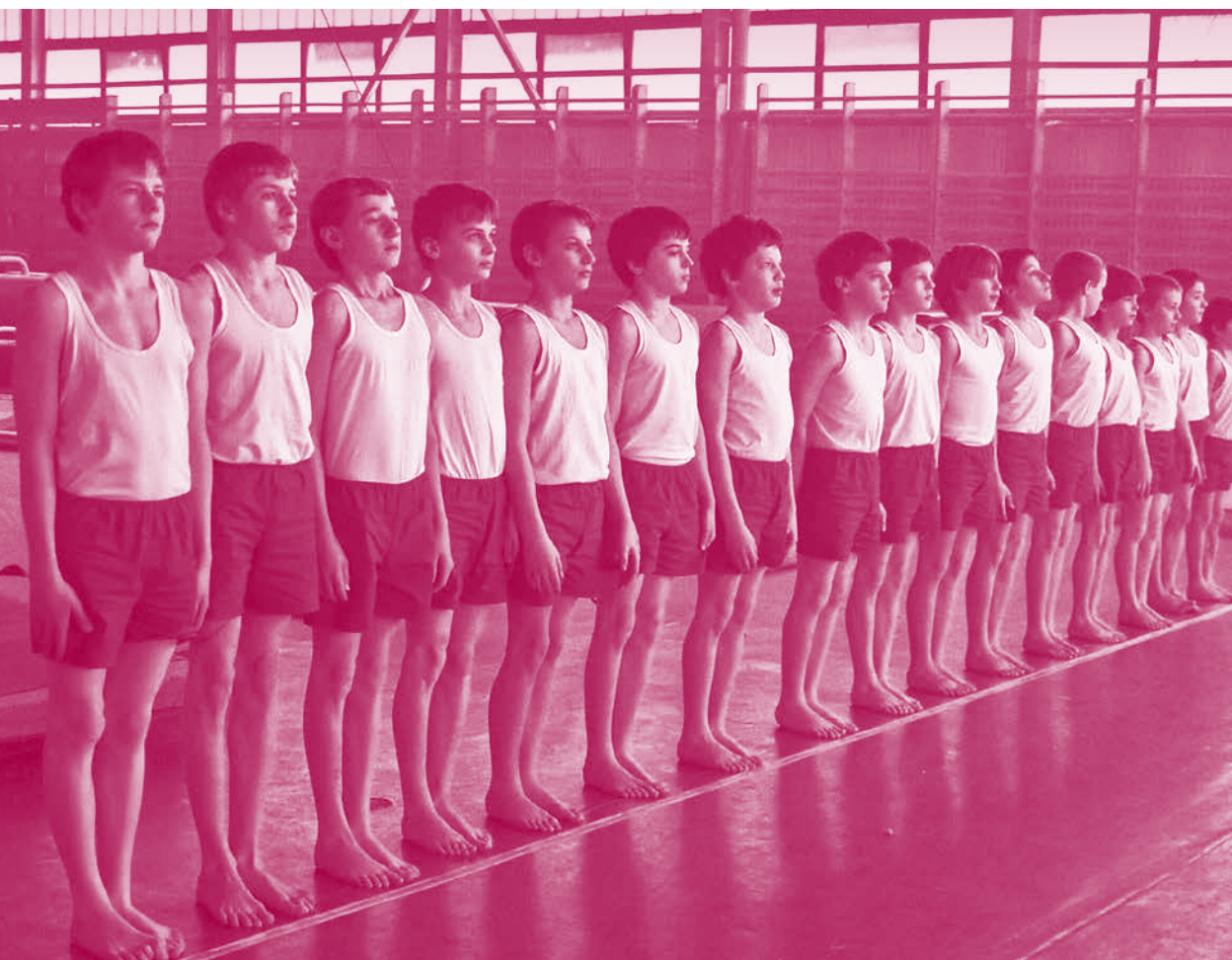
TEREK ÉS SZEREPEK

TÉR ÉS IDENTITÁS

Ez a szöveg egy 2014. decemberi konferencián (ZOOM-2: Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben, Debrecen, MODEM) tartott előadás írásos változata, illetve egy OTKA-kutatói projekt része. (A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban. OTKA NN 12700 pályázat.)

HAJDU SZABOLCS

FILMJEIBEN



Hajdu Szabolcs filmjeinek kritikai értelmezése visszatérő kulcsfogalmak köré épül. A címkefelhő leggyakrabban előkerülő elemei a mágikus realizmus, a játékoság, a teátrilitás, a művészet, illetve a művész-figurák. Az első két film, a Macerás ügyek és a Tamara valóban pompásan illeszkedik ebbe a galaxisba. A következők sem lógnak ki nagyon (az Off-Hollywood a leggyakrabban küzdelmes átmenetként íródik le az életműben), főleg ha a *Fehér tenyér*–*Bibliothèque Pascal*–*Délibáb* hármásának motivikus kapcsolataira gondolva a hatalommal bővítjük a listát. Eléggé magától értetődő elemekből áll és erős szövésű ez a fogalmi háló. Éppen ezért most nem is rángatni akarom a szálait, még kevésbé szétszaggatni. Inkább egy új szemponttal, a térszervezés kérdésével kívánom kiegészíteni a Hajdu-filmek értelmezéseinek sorát. Ez az új szempont persze elég meglepő. Egyrészt azért, mert a térszervezés olyan általános ernyőfogalom, ami igen sok mindent magába foglalhat, ráadásul térszervezése minden filmnek van, legfeljebb nem mind-egyiknek érdekes ez a vonatkozása. Másrészt, épp ezért, nem olyan nyilvánvaló, hogy milyen érdekességet nyújthatnak Hajdu filmjei ebből a perspektívából. Legalább annyi pontosításra szükség van tehát, hogy ebben az elemzésben Hajdu Szabolcs játékfilmjeit az identitások színrevitelének térbeli történeteiként kívánom elemezni. Így, és ebből a perspektívából nyerheti el érvényességét a terek és térbeli viszonyok kérdése.

Színre lépve

A kiinduló állítás tehát az, hogy Hajdu Szabolcs filmjében az identitások megmutatkozásának, formálódásának, az én színrevitelének játzmái különösen izgalmas terekben, térbeli alakzatokban játszódnak le. Elemzésem ezért nem a bevett szempontokra, így a művész-figurákra és azok elvárásolt történeteire fókuszál, hanem arra, hogy Hajdu filmjeiben az én színrevitele legtöbbször valamilyen konfliktusos történetként, játékként vagy csataként mutatkozik meg. A művész vagy sportoló főhősök választása a filmekben ennél fogva inkább csak következménye egy sokkal általánosabb témának, ami pedig nem más, mint az egyéniség színre vitele, megformálása és folyamatos alakítása. Az egyéniség kibontakoztatásáról szóló történetekhez remekül passzolnak a valamilyen szempontból a hétköznapiakból kilógó, különleges képességekkel, érzékenységekkel megáldott figurák. Színészek, rendezők, artisták, tornászok, focisták – változatos a lista. Nem csak az a közös bennük, hogy nem hétköznapi szereplőknek, nem átlagos foglalkozású hősöknek tekinthetők (ez végülis csak egy kulturális sztereotípiája), hanem az, hogy hivatásukból, foglalkozásukból adódóan mindannyian (bár egészen különböző módon) közönség előtt szereplő figurák.

Produkciókat visznek színre, a saját bőrüket – és nem utolsósorban: a saját testüket – viszik vásárra. A szereplés és a színpadra vitel kérdése a teátrilitás kapcsán gyakran előkerülő fogalmai a Hajdu-filmek értelmezésének. A kulcsszó azonban véleményem szerint nem a teátrilitás, hanem egy ahhoz igen sok szálon kapcsolódó, bár olykor azzal ellentétesnek gondolt fogalom, a performativitás. A Hajdu-filmek szabadságkereső, szabadulni akaró hősei ebből a perspektívából tehát az én színrevitelének és / vagy szerepek eljátszásának küzdelmes történeteit mutatják meg. A korai rövidfilmekkel, (*Necropolis*, *Kicsimarapagoda*) majd az első játékfilmmel, a *Macerás* ügyekkel kezdődő sorozat a legkülönfélébb tereken és színtereken – porondon, színpadon, stadionban, tornacsarnokban, vagy akár lakásbelsőben, edzőteremben, iskolai folyósón – előadott mutatványok, magánszámok, performanciák változatos és szinte végtelen gyűjteménye.

A kérdés természetesen továbbra is nyitott: miért érdekes a térkezelés az én színrevitelének történetei szempontjából? Nyilván nem csak azért, mert minden történetnek megvan a maga tere. Sokkal inkább azért, mert Hajdu filmjeiben a terek mindig a színre lépés terei (ilyen értelemben lehet azt mondani, hogy filmjeinek szereplői minden teret színpaddá, poronddá változtatnak maguk körül). Továbbá, mivel az identitások megmutatkozása,

formálása, az én színrevitele korántsem akadálymentes, egyszerű cselekedet vagy folyamat, mindez nemcsak a térben történik, de a térrel is történik. Ezért lesz érdekes, hogy Hajdu Szabolcs filmjeiben miféle terek és hogyan mutatkoznak meg.



Szabad tér

A terek és helyszínek megválasztása és dramaturgiai szerepük szempontjából első látásra úgy tűnik, a külső helyszínek a szabadság, de legalábbis a kötöttségektől való megszabadulás terei. Ez persze a legmasszívabb toposzok egyike, de működik. Ezekben a filmekben is. A Macerás ügyek szerelmes fecsegése és vallomása nagyapa fája alatt; a Tamara tágas panorámái; a Fehér tenyér épületeken kívüli terei, amelyek a gyerek és a felnőtt Dongó számára egyaránt az egyedüllét és a szabadság rövid passzázsait jelentik, legyenek akár cigiszünetek a főpróba előtt vagy ötletező levegőzések a város szélén. A szabad tér kihívás, de legyűrhető kihívás. Nyitott, szinte végtelen. Nem véletlen, hogy a rohanások, vágta, hosszú futások visszatérő motívumként bukkanak fel a filmekben. Az önfeledt vágta, a kötött edzéstervet követő futás és a zaklatott, menekülő rohanás között persze óriási különbségek vannak – és a filmek be is játsszák ezt a teret. Hőseik ki akarnak szakadni,

megpróbálnak kiszabadulni a fullasztó terekből és a bámázkodó sokaság gyűrűjéből. Ez a motívum a kezdetektől végig jelen van Hajdu filmjeiben, de az utóbbi néhány filmben egyértelműen fő motívummá vált. Egyfelől az Off Hollywood nagyon erősen épít a rohanás–légszomj–pánikroham motívumaira, másfelől a már említett Fehér tenyér–Bibliothèque Pascal–Délibáb hármassókat egyértelműen a fegyverrel megölt testek történeteit, szabadság és fogság tereit (edzőterem, bordélyház, rabszolgatelep) teszi a középpontba.

Hajdu filmjeinek hősei tehát feltűnő gyakorisággal foglyok, bezártak, vagy legalábbis gátolva, korlátozva érzik magukat. Ténylegesen és képletesen, fizikai és metaforikus értelemben egyaránt. Imi az osztályteremben vagy a szaunában (Macerás ügyek). Játékos Demeter a hét év házasság hullámvölgyében, alkotói válságában, illetve a párkapcsolat és a kreatív tevékenység krízisét egyaránt megtestesítő tanya elvarázsolt világában (Tamara). Dongó a már említett edzőtermekben és tornacsarnokokban (Fehér tenyér). Az Off Hollywood hősei a szerep, illetve a szerep nélkülség fogságában, a

belső terek (mozi, lakás, taxi, kórház) fullasztó kalitkájában. Az utolsó két film, a Bibliothèque Pascal és a Délibáb pedig végképp a rabság és a szabadság térbeli és narratív paradoxonaira épül.

A Délibáb azonban mintha csavarna egyet a fenti képen, amennyiben itt a pusztát, a határvidék végtelen tere és horizontja zárja be a főhőst a modern rabszolgatelep világába. Ám talán épp ez a film és ez a szituáció mutatja meg, hogy Hajdu filmjei nem a szabad tér = szabadság, zárt tér = bezártság ősdi ellentétpárját feszegetik. A végtelen puszták közepén (vagy szélén?) lévő farmról menekülni reménytelen (túl a klasszikus vicc ide illő poénján: „Innen? Hová?”), és ez a csapdahelyzet a panoptikus tekintet foucaultii jellemzését visszhangozza: „A láthatóság csapda.” A végtelen térben eltűnni, menekülni, elbújni egyaránt lehetetlen és reménytelen.

A Délibáb alaphelyzete tulajdonképpen már a Bibliothèque Pascal visszatérő, központi motívumában, illetve az Off Hollywood egyik látszólag kevés figyelmet érdemlő jelenetében megelőlegeződött.

A Bibliothèque Pascal főhőse folyton egyre szűkebb terekbe kényszerül (ház a tengerparton, fülke

a vonaton, konténer a tenger alatt, cella Pascal birodalmában, fullasztó nylonzsák a cellában), a kiszolgáltatottság mind fenyegetőbb határhelyzeiteibe jut. Ezen terek és helyzetek egyike, a történet tulajdonképpeni fordulópontja, amikor apja eladja őt az emberkereskedőknek. Wiener Neustadt vasútállomásán, éjjel, apa és lánya előbb labirintusos terekben, folyosókon keresi a kiutat, majd egy üvegkalitkába menekülnek, ahonnan nincs tovább. A tér átlátható, csak épp nincs más kijárat, mint amit az emberkereskedők elfoglaltak. Látni és látva lenni, csapdába esni – ezek a motívumok, jóllehet nem ilyen fatális változatban, már Hajdu előző filmjében, az Off Hollywoodban felbukkantak. A filmrendező hősnő egy ártatlan reggeli interjúra készül, csak-hogy a stúdió üvegablakos, hangszigetelt cellájában egy inkompetens, ám agresszív riporter foglya lesz. Innen ugyan még ki tud szabadulni, ám a légszomj ettől kezdve végigkíséri a filmben. Nincs otthon

a premierre készülő rendező szerepében, nem érzi jól magát a bemutatót követő partin, a zárt terekben légszomj gyöttri, a köztes terekben (a mozi előtere, a parti helyszínéül szolgáló mulató galériája) csak téblábol, a levegős, külső helyszíneken, tereken pedig csak átrohan. Mindig mozgásban van, vagy épp folyton elmozdulna. Kint is, bent is elveszett.



Elveszve

A szabadteret tehát már csak azért sem lehet a szabadság tere, mert Hajdu filmjeinek hősei igen gyakran elvesznek a terekben. Brigi autója lerobban a pusztában, Dongó nem ismeri a járást az idegen nagyvárosban, a Bibliothèque Pascal hősei folyton labirintusos terekben bolyonganak. A Macerás ügyek és az Off Hollywood kivételével mindegyik Hajdu-film kulturálisan kevert terekben, határvidékeken, liminális pozíciókban, kontaktzó-

nákban játszódik. Nem véletlen, hogy a hősök olyan gyakran kerülnek idegen környezetbe, olyan helyre, amelynek nem ismerik a szabályait. Ezek a szabályok lehetnek végtelenül banálisak (az épület hány méteres körzetében tiltott a dohányzás Észak-Amerikában), de hűsbavágók is (az erőszak nyelve a Délibábon). A nyelvi kavargások szintén folyton előkerülő motívuma, a soknyelvű, hibrid, egymást értő vagy épp nem értő, saját nyelvet, esetleg halandzsá nyelvet beszélő szereplők és narrátorok motívuma csak erősíti az elvezettség, keveredés és köztesség tapasztalatainak történeteit. A Macerás ügyekben a kislány „fordít” és igyekszik közvetíteni a sem magukat, sem egymást nem értő kamasz szereplők között. A Tamara sztoriját halandzsá nyelven kommentálják a ríktó színre pingált állapotok. Dongó Kanadában nyelvtudását is fejleszti, nemcsak Kyle-t próbálja kimozdítani dacos pozíciójából: a srác első elismerő mondata sem az edzői képességeit, hanem az angoltudásának javulását dicséri. A Délibáb liminális terében nyelvek és kultúrák keverednek, ám a legnyilvánvalóbban mindez természetesen a Bibliothequ Pascal bábeli labirintus / könyvtár-világában mutatkozik meg. A történet fordulatai, fordítóeseményei szó szerint és képletesen is a fordítás legkülönbözőbb variációi. Nyelvek között (román/magyar a gyámügyi irodában; spanyol/angol Pascal cellájában), értelmezések között (való és kitálat), identitások között (mesehősök / irodalmi figurák / szerepek) és kultúrák között (beleértve a szóbeliség és az írásbeliség vitájának, hatalmi játszmájának a film történetén végighúzódo kettősségét).

A felügyelet és ellenőrzés terei

A korábban már idézett foucault gondolat a láthatóság csapdahelyzetéről, felügyelet és ellenőrzés technikáiról, illetve tér és hatalom összefüggéseiről a legplasztikusabban talán a Fehér tenyérben mutatkozik meg. Az időben a nyolcvanas és a kétezres évek között, térben pedig Magyarország, Debrecen és Észak-Amerika között mozgó cselekményű film edzőtermeinek, tornacsarnokainak, cirkuszi sátrainak forgatagából most csak kettőt érdemes kiemelni. Az egyik a nyolcvanas évek debreceni tornaterme, amelyben Puma bácsi szadisztikus edzései zajlanak, a másik pedig a kanadai edzőterem, ahol Dongó kinti karrierje kezdődik. Mindkét helyszínen szigorú szabályok szervezik, hogy ki mit láthat és mikor, hogyan léphet be a térbe. A kopottas debreceni hodály egy hatalmas függőnnyel van kettéválasztva. Gombnyomásra mozdul a függöny, hogy a padlót zajosan végigseperve egybenyissa vagy kettészelve a teret. Egybenyitva akkor látjuk, amikor Puma demonstratív módon, a másik térfélen gyakorló lányok számára is láthatóan akarja megbüntetni, karddal elnászpángolni valamelyik engedetlen vagy ügyetlen tanítványát. Mászor az edzés is, az egzecírozta-tás is a lefüggőnyözött térfélen zajlik. Alapesetben idegenek és szülők számára tilos a belépés a térbe. Kivételt az jelent, amikor az egyik megfenyített gyerek panaszára a szülők mégis megjelennek és



összegyűlnek az ajtóban. Puma ekkor fogcsigorgató kedvességgel szülőbarát és elnéző edzést tart (bár a jelenet elején még néhány szülő szeme láttára regulázta az egyik gyereket). A debreceni tornaterem tehát a szülői tekintet elől elzárt térként jelenik meg. A szülőknek nem nagyon lehet kétségük afelől, hogy milyen módszerekkel trenírozza gyermekeiket Puma (még ha a gyerekek, így Dongó rejtegetik is sebeiket). Mégis inkább becsukják a szemüket, vagy elfogadják azt a demo-verziót, a számukra megkomponált bemutató előadást, amelyben az edző jószágos, elnéző módszerekkel él.

A kanadai edzőterem ezzel szemben a panoptikus tekintet terékként jelenik meg. Itt a teremben zajló eseményeket a szülők egy kétirányú tükör mögül figyelhetik meg. (Pedig nem is kihallgatáson, hanem szertornaedzésen vagyunk.) Ők mindent látnak, de őket nem látják a teremben lévők, vagy legalábbis sosem tudhatják, hogy figyel-e őket valaki a tükör mögül. Dongó az első edzésen reflexből megüti egyik tanítványát, ezért eltiltják attól, hogy a gyerekekkel foglalkozzon. A jelenetben nem csak az az érdekes, hogy a szocialista fegyelmezés és a „nyugati” módszerek különbségét mutatja. Dongó ugyanis nem pusztán annak nincs tudtában, hogy Kanadában nem veréssel trenírozzák a tanítványokat, hanem azt sem tudja, hogy az edzőterem magánya nem a kívülről elől elzárt, láthatatlan tér, mert a szülők végig láthatják, megfigyelhetik, hogy mi zajlik az edzésen. A Fehér tenyér két edzés helyzete tehát a láthatóság két, markánsan eltérő paradigmáját mutatja meg, mely paradigmák tér, láthatóság, hatalom, felügyelet és tudás eltérő rendszereire utalnak. A debreceni edzőteremben történtek, az erőszak elfogadása, a hazugságba és álságba való belenyugvás, a kimondatlan, hallgatólagos konszenzus természetesen a késő-kádári Magyarország társadalmi allegóriájaként avagy a szocialista tábor látvány-rezsimjeként is olvastatja magát. A kanadai panoptikus tér pedig egy olyan világot vagy látvány-rezsimet ír le, amelyben nem megengedett minden módszer, az edzés nem zárt rendszer, amelybe jobb bele sem látni, mert amúgy is csak az eredmény (az előadás, a produkció, a versenyeken a teljesítmény) számít.

Tagolt terek

Ha a zárt terek a fullasztó mivoltuk, a nyitott terek az ellenőrizhetőségük miatt veszedelmesek, akkor felmerülhet a kérdés, hogy van-e kiút. Hol a helye, hol a szabadsága a hősöknek? Hol találják meg önmagukat? Erre kérdésre az egyszerű válasz az, hogy egyfelől a színpadon és a porondon. Másfelől, kicsit bonyolultabban pedig az, hogy Hajdu Szabolcs filmjeinek hősei az átalakított, tagolt, furcsa terekben



vannak igazán otthon. Olyan helyeken, mint amilyen a Macerás ügyek amatőrtársulata által létrehozott színpad mögötti tér, melyet függönyök és fátalak tagolnak. Szabad tér, de nem átlátható. Pontosabban, a fátalakon átlátszanak az alakok, a testek és tárgyak formái, de semmi sem pontosan beazonosítható. Vannak is, és nincsenek is. Mint Brigi árnyékos figurája a panelház lépcsőfordulójának masszív, opálos ablaka mögött. De ilyen furcsa struktúrát képeznek a Tamara művész-tanyájának egymásba nyíló nagy terei. Vagy a Bibliotheque Pascalban az a ponyvával fedett terasz, ahol az apa és Mona beszélget. Ezek a sem kint-sem bent, liminális terek nem feltétlenül jelentenek menedéket. Elbújni sem annyira könnyű bennük. Sőt, mint láttuk, az Off Hollywood hősnéje ezekben a terekben sem lel nyugalmat. Általában azért mégis legalább pillanatnyi pihenőt és mozgásteret teremtenek a szereplőknek.

Hajdu Szabolcs filmjei tehát tele vannak ilyen furcsán tagolt, nem szokványos, nem hétköznapi, heterotop terekkel, amelyek egyrészt egymásba nyílnak, átjárhatók, másrészt mégis lehatárolnak, körülírnak egy-egy területet. A lehetőség azonban mindig adott, hogy átjárjunk, vagy legalább átlássunk az egyik térből a másikba. A függönyökön és falakon kukucskáló lyukak vannak, a nyílászárók gyakran hiányoznak a szobákból. Folyton át lehet kandikálni, szabad (csak úgy) nézelődni. Szabad a pálya, és a filmek hősei élnek is ezzel a lehetőséggel. Mert nemcsak szereplések történetei és terei, hanem – ezzel szoros összefüggésben – nézők és tekintetek

Szerepbe helyezve

Hajdu Szabolcs filmjeinek hősei tehát szinte mindig szerepelnek. Tekintetek keresztútjában élnek. Előadják, megmutatják magukat, akarva-akaratlanul. Vannak közöttük, akik totális hatást próbálnak elérni, el akarják söpörni, magukkal akarják ragadni közönségüket (de legalábbis egy, kitüntetett nézőt), mint Imi a *Macerás ügyek-*



történetei és terei szervezik Hajdu Szabolcs filmjeit. Imi leskelődik Brigi után, Tibi Imi követi, Zsolti szintén Brigi után koslat, a kislány pedig mindent lát, megfigyel és be is számol a történetekről a *Macerás ügyek*-ben. A *Tamara tanyája*, az *Off Hollywood* mozija és éjszakai lokálja szintén remek megfigyelőhely. A *Bibliothèque Pascal* és a *Fehér tenyér* pedig végképp a panoptikus terek és tekintetek filmje.

ben, amikor kopaszra borotvált fejjel, hófehér vászoningben megy az iskolába. És akadnak, akik egyszerűen csak szeretnének látva lenni, kilépni a takarásból. Akarnak egy kis teret a színpadon, mint Szilveszter, az amatőr társulat untermannja ugyanebben a filmben, aki kérve kéri Brigi, hogy a nagy előadáson egyetlen jelenettördék erejéig hagyja őt is kibontakozni. Igen tanulságos, hogy a láthatatlan statiszták,

a cirkuszi embergúla legalján álló tartóemberek, ha kapnak is szereplési lehetőséget, az nem a reflektorfényes színpadon, hanem váratlanul, valamilyen banális hétköznapi helyszínen éri őket. Kádár Kelemen, az örök statisza az *Off Hollywood*-ban hiába utazik el Budapestre, annak a filmnek a premierjére, amelyben egyetlen apró jelenete lenne. Az ő részét kivágták, és még csak nem is szóltak neki erről. De még mielőtt mindezt megtudná, Kelemen egy pesti pincekocsmában mégis szerepelhet. Igaz, hogy közönsége egyetlen ember, egy gyakorló alkoholista. Ő azonban, miután kipróbált valamilyen produkciót a színészből, teljesen a látottak hatása alá kerül. A katarzis, avagy a totális hatás nem a színpadon történik meg, hanem egy kocsmai asztalnál, egy feles és két sör mellett. De megtörténik, és ez minden valószínűség szerint fontosabb a környezet milyenségénél.

Előadások és főpróbák

Egy ennyire performatív világban, ahol minden előadás és minden tér színpadi tér vagy porond, különösen hangsúlyos, hogy mi is az adott produkció státusza. Átlagos előadás, premier, próba, főpróba, edzés, meghallgatás – a filmekben mindegyikre van példa. Hajdu filmjeinek világa nem csak díszbemutatók sorozata, sőt, éppen a várva-várt nagy produkciók, a csillogó premierek rendre kudarcba fulladnak. A *Macerás ügyek* tóparti előadása Brigi szerelmes csatangolása miatt elmarad. Másnap Jancsó órákon át hiába várja a lányt a pusztai gépállomáson egy meghallgatásra. Az *Off Hollywood* premierje csúfos kudarc, a rendező számára mindenképp. A *Bibliothèque Pascal* elején, a városi főtéren tartandó produkciót elmossa az eső és a féltékenységi dráma. Teljesítmény és kényszer, produkció és produkáltatás, megfelelési vágy és autonómia dinamikáját a legárnyaltabban és a legösszetettebb módon azonban a *Fehér tenyér* mutatja meg.

A film párhuzamos montázsokra épülő, érzelmi csúcspontja az a szekvencia, amelyben a gyerek és a felnőtt Dongót látjuk reflektorfényben, produkcióra készülve, majd előadva azt.

A tornacsarnok mint cirkuszi tér és a cirkusz mint akrobatikus mutatványt bemutató légtornászok otthona, erős komplementerei egymásnak. A cirkuszi attrakció a magasban, a levegőben szerveződik, a tornamutatvány a földön. Az átmeneteket és variációkat pontosan mutatja a film végén a Cirque du Soleil készülő előadásának tere: az előadók biztonságos kötélen lógnak, a produkciót egy hatalmas, függőleges fal előtt mutatják be – míg a kelet-európai Auróra cirkusz nagy mutatványa védőháló nélkül, a cirkusz üres és végtelen légtérben zajlott. Ami a látvány-paradigmákat illeti: a hagyományos cirkuszi tér centripetális-centrifugális erőtere, a porondon megvilágított mutatványosok és az őket körbefogó nézőtérben ülő megfigyelők helyzete akár a Foucault által elemzett benthami panoptikum





inverzének is vehető. A „klasszikus” panoptikum centrifugális erőterében a középütt, központi helyen található őr vagy megfigyelő felügyelő tekintete tartja folyamatos kontroll alatt a körben elhelyezett cellák rabjait (akiket folyton szemmel lehet tartani, de ők nem láthatják, hogy ki nézi őket, és azt asem tudhatják, hogy nézi-e őket valaki egyáltalán egy adott pillanatban). A cirkusz centripetális látványrendjében a porondon a produkciót felmutató mutatványosra szegeződik minden tekintet és minden reflektor, ő azonban nem láthat a körben, sötétben ülő nézők arcát. A börtön és a cirkusz, a felügyelet és a szórakoztatás természetesen radikálisan eltérő kontextusok, a Fehér tenyér érdekessége mégis,

hogy Kelet és Nyugat, 1980-as évek és 2000-es évek, cirkusz és szertorna világait, felügyelő-trenírozó és szórakoztató-mutatványos látványparadigmáit és rezsimeit párok és ellenpontok, sőt komplementerek szoros és izgalmas hálózatába kapcsolja.

De vissza a film említett nagymontázsához, hiszen itt futnak össze a szálak, a különböző térben és időben előadott produkciók. A szertorna világbajnokságon Dongó ugrást mutat be, az Auróra vándorcirkuszban szaltót: az egyik esetben nekifutásból, a földről elrugaszkodva, a másik esetben a levegőből, a trapézról ugorva. Ahogy tehát arról már az előző bekezdésben is szó volt, föld és levegő, vízszint és magasság, szertorna és

légtorna, versenysport és cirkuszi attrakció kerül egymást kiegészítő párba, illetve fedésbe a jelenetben. A gyerek Dongó védőháló nélkül bemutatott produkciója nem sikerül, a fiú lezuhan. A felnőtt Dongó produkciója félig sikerül, mert nem áll bele az ugrásba. Ám ez talán csak a külső megfigyelő tapasztalata. A világbajnoki döntőben bemutatott ugrás sikertelen, de csak abban az értelemben, hogy nem győztes ugrás, nem tökéletes kivitelezése a gyakorlatnak. Mi van azonban akkor, ha ez az elvárás hamis? Ha a teljesítményt, az önzonosságot nem győzelemben, nem a hibátlan produkcióban mérik? A felnőtt Dongónak a világbajnoki döntőben számtalan 'ellenfele' akad. Nemcsak a tanítványa-

riválisa, Kyle vagy a többi tornász. Ez az ugrás nem csak a gyermekként elrontott cikuzsi mutatványt idézi fel, hanem a gyerek Dongó edzőtermi éveit is, és talán legfőképp azt a korábban már elemzett jelenetet, amikor a debreceni tornateremben Puma bácsi a szülőknél produkáltatta a gyerekeket. Akkor és ott Dongó nem produkált. Nem teljesítette a gyakorlatot. Sem verést, sem dícséretet nem kapott érte. És ne feledjük a világbajnokság előtti tévéinterjút sem, amelyben Dongó, szemben Kyle sikerorientált kinyilatkoztatásával („Győzni akarok”), a saját hitvallását így fogalmazta meg: „Nem akarok győzni, de utálok veszíteni”. A film főhőse ebben a nagyjelentben talán nem produkál, pontosabban fogalmazva, nem hagyja magát. Szembemegy az elvárásokkal. Csak azért sem azt vagy nem úgy mutatja be, amit várnak tőle. Ami miatt a közönség összegyűlt. Amiért az érmekeket, az elismeréseket osztják. (Nem véletlen, hogy nem sokkal később a film azt is megmutatja, Dongó miként tűnik el a reflektorfényben: amikor a verseny után a riportertől kérdezi Kyle, hogy hol lehet Dongó. Elment valamerre. Eltűnt a labirintusos belső terekben, felszívódott a folyosók és köztes terek védőzónájában.)

A Fehér tenyér nagyjelenetének tanulsága (ha beleolvassuk a zárlat kiszámítottan profi és biztonságos látványcirkuszi miliőjének hangulatát is) talán nem is szlogenekben, hanem egy képben, egy helyben, egy nyomban ragadható meg legpontosabban. Abban a nyomban, amit a tornász világbajnokságon, az ugrásgyakorlat végén hátralépő Dongó lába hagyott a matracon. Egy forri test súlya, az ugrás ereje és a hátralépés nyoma. Ha a produkciót övező külső elvárásokat vesszük, akkor ez a nyom a hiba, a sikertelenség dokumentuma. De vehetjük úgy is, hogy Dongó teljesítette a gyakorlatot, beleállt az ugrásba, majd hátralépett – és ez a fél lépés, melynek nyomát a film képben és történetben megmutatja, a felnőtt férfi választásának, identitásának, ömegaságának a jele.

Hogy ki vagyok én, arról az árulkodik, hogy mit csinállok, mit mondok el, mit mutatok meg magamról és magamból. Ez gyakran az elbeszélés, a mese, az élettörténet, a fikció tere – amit oly sokan elemeztek a Bibliotheque Pascalban. De legalább ennyire fontos és érdekes az akciók, cselekedetek, történetek tere is. Az a tér, amelyben az én színrevitele megtörténik. Hajdu Szabolcs filmjei ilyen, különleges terekben játszódnak, hősei ilyen különleges tereket járnak be. Ez a játéktérük. És ez az életterük. Ahol nézik és megfigyelik őket, és ahol ők is visszaneznek. Ahol az én színrevitelének tere és tétje van. ■