

A zuhanás leképezése

Mint a madárfiókák, olyanok Tolnai Szabolcs korai játékfilmjeinek fiatal szereplői – ülnek a fészekben, mely egy rozsdás szögön lóg, éppen ezért bármikor leeshet, nem biztonságos, talán soha nem is volt az, ülnek a ragacsos forróságban (*Nyári mozi*), a körülöttük széthulló, megváltozott világban (*Arccal a földnek*), és megpróbálják valahogy eltölteni az időt, és elviselni a létezést. A *semmi* és a *valami* köztes állapotai ezek, egyfajta kaotikus, értelmetlen és a megszokott otthonossal szemben tanácstalanságot, erős bizonytalanságot okozó idegen léthelyzetek, melyekkel kapcsolatban egyáltalán nem működnek a korábbi, az idősebb generáció által megmutatott utak és eltanult stratégiák.

A szereplők időtöltésében, a tévelygésben és lébecolásban mindemellett egy boldog múlt iránti keserű nosztalgia képződik meg, és ezzel együtt egy erős igény az értelmét veszített létezés értelemmel való megtöltése iránt. A járhatatlanná váló utak korábbi járhatósága és a fészek elvesztett stabilitásának felidézése mellett Tolnai Szabolcs több irányból képezi le a zuhanást, és egyszerre mutatja meg a fészekben várakozó fiókákat, a rozsdás szöveget, a levegőben lógó semmit és magának a zuhanásnak a különböző stádiumait. Mindemellett azonban a sors bizonytalansága és a dolgok, a fogalmak (a jelölt és a jelölő), az értelem és helyének ki-/elmozdulása, illetve üressé válása közben végig ott húzódik egy alig látható vékony kötéll, melyen – mint a létezés szakadécai között táncoló kötéltáncosok – kisebb-nagyobb kétségek között egyensúlyoznak a szereplők. Különösen a *Nyári mozi* esetében, ahol a közös együttlét, a filmkészítés és maga a művészet kínál egyfajta kiutat – a hasonlatnál maradva: tart vastagabb szálból font kötelet a még csupasz fiókáknak. A super 8 mm-es kamerával felvett film a régi, családi turistavideók hangulatát idézi, mintha önmaga sem akarna több lenni egy vajdasági nyaralásnál, ahol a poros puszták, néhány fából

álló erdő, szántóföldek és a tanyavilág mozdulatlan forrósága közé szorult fiatalok végül csak elszabadulnak és eljutnak, kiúsznak a tengerre, a sós Adriára. Látszólagos egyszerűsége és vidámsága ellenére azonban a már említett problémákat, a fészkek elhagyásának nem is annyira morális, mint inkább egzisztenciális kérdéseit (a „Leesik, nem esik?” kérdéshez kapcsolódóan a „Menni vagy maradni?” és ezzel együtt a hazatérés dilemmáját) veti fel, és a világbavetettséggel otthontalanságát, a sehol-se-létbe (vagy az egyszerre itt- és ott-létbe), a semmibe való belezuhanást tematizálja. A fekete-fehér, elsuhanó képek – a semmi közepén álló tanya (mely mozdulatlanságával – a szobabelsőben a kitömött madárral és hatalmas tojással – a zuhanás végső pontja, alfája és ómegája) a pusztaság és a szántóföld – elsődlegesen nem minimalizmusuk és csupaszságuk miatt tekinthetők a semmi terének (hiszen meztelenségük még otthonos sajátjuk, éppen ezért Ernő és barátai számára nagyon is sokat jelentenek: valamik), hanem a háborús körülményeknek, az ország széthullásának, illetve a szülőföld elhagyásának köszönhetően. Ezek a történések (a Tolnai-filmekben egyébként mindig embertelen, kaotikus és őrült történelem) üresítik ki a békebeli, stabil fészket, így maga a *haza* és annak fogalma többé nem esik egybe, hiszen előbbi már nem az, ami volt: otthonosnak tűnő tájai ellenére is *semmi*. A narrátor többször is felteszi azt a kérdést, hogy haza lehet-e térni a semmi középpontjába – ezt kísérli meg Ernő is, vagy korábban, a szegedi csempészést megunt Szasa, hogy a nagyon is sajátos bácskai tenger-puszták, tájak, ízek, beszélgetések, poénok és a kútban való rituális megfürdés után a pocsolyának tűnő tengerré váljon, ők pedig egyfajta naiv tisztasággal (először a szírének csábos énekét követve, majd testüket ölelve) mindent maguk mögött hagyva, kiúszanak a nyílt tengerre. „Vajon mi másról lehetne filmet csinálni, mint erről a simogató, langyos artézi vízről, mely olyan finom és lágy, mint a jamaicai nők kókusztejes bőre?”¹ Vagy mi másról szólhatna Tolnai filmje, mint a művészet erejéről az embertelenséggel, a veszteséggel, a honvágygal és értelmetlenséggel szemben? Ernő a káoszból próbál rendet teremteni, a körülötte levő káosszal és hiánnyal szemben jelen lévő semmi tereit próbálja dokumentálni. Filmet akar készíteni, de nem visz magával kamerát, csak beül Szasa mellé a kombiba, elautóznak Lajkó Félixhez, beszélnek a filmről, mérik a fényt, a terepet, de mindeközben filmjük szereplőivé válnak, ily módon – a metafikciónak köszönhetően – Ernő zűrzavara ellenére is létrejön a kész alkotás.

A *road movie* könnyedebb, humorosabb hangvételéhez képest az *Arccal a földnek* erőteljes iróniát, groteszk képeket alkalmaz, ahol a pusztulás a ködös felvételeken, lefüggönyözött ablakok mögül kinéző tekintetekben

vagy az égzörgésben és a felhőszakadásban, a zuhogó, mindent elmosni akaró eső pusztításának folyamataiban és eredményeiben jelenik meg. De akárcsak a *Nyári moziban*, úgy Kornél hazatérésében, a kilencvenes évek kaotikus Szabadkáján zajló élet történetében a valóság esztétizálódik. Mint ahogy már korábban írtam, Ernő barátaival az általa kitalált film szereplőjévé válik, és a fikció, a művészet erejének köszönhetően elmenekül a semmiből, a zuhanás végső állapotából kiúszik a sós vizekre. Noha az *Arccal a földnek* sokkal pesszimistább gondolataival és hangulati egységgel szinte folyamatosan a zuhanás utolsó stádiumait és a színházi kellékes tanácstalanságát mutatja meg, mégis, a művészetten keresztül (meg)élhető világ, a porcelánon mint időgépen át közvetítendő, megszólaló történelem és jövő szintén egyfajta elzárkózó menekülést és ezzel együtt a valóságból, a képből való elmozdulást jelenti. Hiszen Kornél a katonaságból hazatérve hiába érzékeli a változásokat (pl. Zsuzsa, a szerelme elhidegült tőle, apjával nem értik meg egymást, Lenke nagynénje az örület határára került), idegenségérzete egyre jobban elhatalmasodik rajta, a korábbi, otthonos állapotok csak nem akarnak visszatérni, és egyre világosabbá válik számára: egy másik történetben maradt, ezért nem tehet mást, mint kilép a képből. (Ernőék esetében ezt a mozgást a már említett ki-úszás, Kornél esetében pedig a ki-biciklizés jeleníti meg.) Azáltal, hogy a *road movie*-hoz képest a háborús kontextust sokkal explicitebben megjelenítő) sikertelen hazatérés-történetként is interpretálható film realitás-Szabadkájának képeit folyamatosan áthatja egyfajta nyomasztó álomszerűség, egyrészt a szereplők kóválygása és ébrenlétének hiánya tematizálódik, másrészt pedig a nézőt a túlvilágosság és a *kísérteties* irányába viszi el, ily módon sokkal erőteljesebb nyomatókat kapnak a főszereplő és környezetének létélményei.

Tolnai korai filmjei – az *Arccal a földnek* gondolati és hangulati egysége, a groteszk, a látomás és realitás szerves egymásba épülése, mely a *kísérteties* élményével hatja át a filmet, illetve a *road movie* metafikciós, az üres és értelem nélküli valóságból a művészet erejével kiutat nyújtó költőisége – a *filmezés magánútjai*.² Olyan alkotások, melyek erőteljes, teremtett világa elsődlegesen azt mutatja meg, hogy a rozsdás szögön lógó fészekben a madárfiókák elől, *útjukból* hogyan tér ki a világ.³ Ám a forróság, a mozdulatlanság és kaotikusság ellenére mégis csak valamilyen értelmet nyer a létezés. A két leképezés végső eredménye: annak reménye, hogy a fészek leesése előtt megtollasodnak a fiókák, kirepülnek, mielőtt végképp a semmibe zuhannának, oda, ahol a túlélés inkább kín, és ahol a halál maga a kegyelem.

² Mint ahogy azt a *Nyári mozi* Ernst Hernbeck-mottójában is olvashatjuk.

³ Edmond Jabés-től származó idézet, mely az *Arccal a földnek* a mottójául szolgál.