

A szabad gondolat perverzítése

Szabó Zoltán,

egyetemi hallgató, brit kultúra MA, Debreceni Egyetem

Gilles Deleuze, a kép nélküli gondolat filozófiáját hirdette,¹ viszont ebből rögtön adódik a kérdés, hogy beszélhetünk-e – és ha igen, milyen esetben – gondolat nélküli képről? Kézenfekvőnek tűnhet az absztrakt művészetben keresni a választ, hiszen a gondolat és az értelem hiányának vádja valószínűleg egyidős az első képpel, ami tudatosan elszakadt a figuratív reprezentáció elvétől.² Az avantgárd művészet a kezdetektől fogva egyébként is a szubtraktivitás szervezőelve mentén haladt előre. Amos Vogel meg is jegyzi 1974-es könyvében, hogy a valóságot már addigra sikerült teljesen eltávolítani a képből, az akkori kísérletek pedig már magának a képnek az eltávolítására irányultak – elég csak megtekinteni az általa is példaként felhozott *The Flicker*-t (Tony Conrad, 1965), hogy értsük, mire gondol.³ De vajon számúzhető-e a gondolat is hasonlómód a (film)képből? A dadaisták művészetellenes művészeti praxisa és anti-filmes filmjeik ugyan kimondottan igyekeztek maguk mögött hagyni a logika és az értelem minden nyomát, azonban ehhez hozzátartozik az is, hogy a pszichés apparátus filmes leképezése, a pszichikai folyamatok és az anyagi valóság közötti kapcsolatok, valamint ezek filmes mediálása nem foglalkoztatta őket – nem úgy, mint az őket követő és hatásukat egyértelműen magukon viselő szürrealistákat.

Beszédes már az a tény is, hogy Germaine Dulac proto-szürrealista filmjének (ami nem melleleg Antoine Artaud forgatókönyve alapján készült), *A kagyló és a lelkésznek* (*La coquille et le clergyman*, 1928) a bemutatását a Brit Filmcenzorok Testülete azzal az indokkal utasította el, miszerint a film olyannyira titokzatos, hogy szinte teljesen értelmetlen – azonban ha esetleg

¹ Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition* [1968]. Ford. Paul Patton. London és New York: Continuum, 2001: xvi-xvii.

² Az imént idézett Deleuze-kötet a művészetben bekövetkezett forradalommal (mely a reprezentációtól az absztrakció felé mozdította azt) állítja párhuzamba a kép nélküli gondolat – és egyszersmind a gondolat új képének – irányába való törekvést (276).

³ Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1976: 165

mégis jelent valamit, az minden kétséget kizáróan kifogásolható.⁴ Az értelmezés problematikája, a bevett interpretációs stratégiák szándékos aláásása, valamint a kényelmes, berögzült nézői attitűdök tudatos kimozdítása pedig Luis Buñuel *Andalúziai kutyájától* (*Un chien andalou*, 1929) kezdve a szürrealistának tartott filmek mindegyikének visszatérő eleme. Érdekes módon azonban a látszat ellenére itt mégsem a gondolat kiiktatásáról van szó, épp ellenkezőleg. A szürrealista mozgalom explicit célja épphogy megragadni és kifejezni a „tisztá gondolatot,” ahogy azt André Breton nevezte a *Szürrealista Manifesztumban*.⁵ Azt a gondolatot, amelynek nem az értelem diktál és túlmutat minden esztétikai és erkölcsi megfontoláson; a gondolatot, amely kicsúszik a racionalitás hegemoniája alól és elérhetetlen a tudatos „én” számára: ez lenne ugyebár a freudi tudatalatti, ami álmokban és nyelvbotlásokban érhető tetten, és aminek a „felfedezése” a szürrealisták legfőbb inspirációja. Érdeemes ennek kapcsán felidézni azt is, hogy Freud legismertebb követője, és a 20. század másik nagy hatású pszichoanalitikusa, a francia Jacques Lacan miként fordította ki Descartes jól ismert tézisé: „Ott gondolkodom, ahol nem vagyok, tehát ott vagyok, ahol nem gondolkodom.”⁶ Itt a gondolkodás a tudatalattira utal, aminek léte összeegyeztethetetlen a tudatos „én”-nel. A kettőt elválasztó rés, a közöttük lévő végtelen szakadék pedig nem más, mint maga a pszichoanalízis felismerte hasadt szubjektum.

André Bazin tudvalevően azt vallotta, hogy a film egy realista médium; Ady Kyrou viszont azt állította, hogy a mozi lényegében szürrealista. A két állítás csak első látásra tűnik összeegyeztethetlenné, hiszen Kyrou megállapítása elsősorban a filmnézés aktusára, az elsötétített teremben átélt, közösségi élményre vonatkozik.⁷ A filmnézés és az álmok közötti párhuzam, a mozivásznon megjelenő képek, mint Deleuze és Guattari által leírt vágy-gép produktumai pedig olyan dolgok, amelyek tökéletessé tették a filmet a szürrealisták számára a tudatalatti megragadására. Ugyanakkor hiába vették kiindulópontként Freudot és teóriáit, a fentebb említett filmkészítők hamar elszakadtak tőle azzal, hogy ők a tudatalattit vagy az álmokat egy pillanatra sem akarták racionalizálni és a jelentésüket megfejteni. Az értelem és ésszerűség markából kicsusszanó gondolat számukra kibúvót jelentett a burzsoá értékrend uralma alól – nem megbénította, hanem felszabadította őket. Ugyanakkor Michael Richardson arra hívja fel a figyelmet, hogy a szürrealizmus nem írható

⁴ Robertson, James C. *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action 1913-1972*. London: Routledge, 1993: 39.

⁵ Breton, André. „*Manifesto of Surrealism*.” *Manifestoes of Surrealism*. Ford. Richard Seaver és Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969: pp. 26.

⁶ Lacan, Jacques. „*The Instance of the Letter in the Freudian Unconscious*.” *Écrits*. Ford. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company, 2007: 430.

⁷ Richardson, Micheal. *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg, 2006.: 6.

le sem egy előre determinált stílusként, sem pedig rögzített elemek vagy elvek összességéeként, hanem éppoly megfoghatatlan, mint maga a tudatalatti. Ahogy mondja, a szürrealizmus lényege az elemek közötti, dinamikusan változó kapcsolatok összességében rejlik, a dolgok közötti folytonos feszültségben, valamint a köztük lévő, látszólagos ellentmondások feloldódásában – nem végcél, hanem kiindulópont, ami ugyanakkor sohasem itt van, hanem mindig máshol.⁸

Ennek a csaknem 100 éves filmművészeti hagyománynak az örökségét tartják életben Magyarországon a Buharov testvérek. A két filmes, akik valójában se nem Buharovok, se nem testvérek (az Igor Buharov és Ivan Buharov álnevek Szilágyi Kornélt és Hevesi Nándort takarják) már több mint 20 éve készítik sajátos zagyva, punkos lendületű és játékos, ugyanakkor erősen nézőpróbáló és megosztó munkáikat. Számos rövidfilm, videómunka és installáció után a 2016-os *Az itt élő lelkek nagy része* szám szerint a negyedik nagyjátékfilmjük, azonban mind a kritika, mind pedig az általános nézői fogadtatás látszólag még mindig nem tud elszakadni az értelmezés (pontosabban az értelmezhetetlenség) problémájától és továbbra is elsősorban akörül forog. Az egyik tábor utálja, mert szerintük a film nem jelent semmit, a másik pedig imádja, annak ellenére, hogy bevallottan fogalmuk sincs mit jelent az, amit látnak. Köztes állapot nemigen létezik. Véleményem szerint az első tábor áll közelebb az igazsághoz, csak ebből mégis rossz konklúziókat vonnak le. Itt lenne az ideje, hogy erre a hermeneutikai holtpontra ne valamiféle áthidalhatatlan akadályként tekintünk (hiszen teljesen egyértelmű, hogy az), hanem meglássuk benne a filmek legtermékenyebb tulajdonságát.

Az értelmezés, a műalkotásokra irányuló értelmezési kényszer ellen már Susan Sontag is elég meggyőzően érvelt, azonban azt sem szabad elfelejteni, hogy bizonyos alkotások szinte kínálják magukat ilyen-olyan elméleti keretek számára és vezetnek gyakran azok produktív alkalmazásához. Erre elég felhozni példaként Alfred Hitchcockot. Slavoj Žižek (aki egyébként *Az itt élő lelkek*ben is cameozik egyet egy sms formájában), említi valahol a maga humoros-provokatív stílusában, hogy San Francisco csakis azért épült fel, hogy Hitchcock leforgathassa a *Vertigo*-t (1958). Ugyanakkor ezt a gondolatmenetet továbbfonva és hasonlóan erős túlzásokba esve nem mondhatnánk-e azt, hogy Hitchcock pedig csak azért csinálta a *Vertigo*-t (és úgy általánosságban a komplett életművét), hogy azokon keresztül aztán tökéletesen lehessen illusztrálni és magyarázni a freudi-lacani pszichoanalízist? Legalábbis mintha erről árulkodna a pont Žižek által szerkesztett egyik tanulmánykötet címe és a benne foglalt írások is: *Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock*.

⁸ ibid. 3.

A helyzet azonban egészen más az olyan filmeknél, mint amilyeneket Buharovék csinálnak. Azok ugyanis nemcsak, hogy nem kínálják fel magukat semmiféle értelmezői stratégia számára, de mintha aktívan ellehetetlenítenének mindenfajta erőfeszítést, amelyek valamiféle előzetes jelentésmezőbe kényszerítenék a filmeket. A totalizáló interpretáció, valami mindent átfogó olvasat rájuk erőltetése nem csupán eleve bukásra van ítélve, de már magát a próbálkozást sem lehet másként jellemezni, mint – a fentebb már említett Sontag kifejezését kölcsönvéve – az „intellektus bosszúja”-ként.⁹ Nem elég, hogy sértetten visszarakjuk a zsebünkbe a filmekbe beletört interpretatív bicskánkat, és beletörődünk abba, hogy a filmet nem lehet soha kibogozni, a benne rejtett jelentést pedig felszínre hozni. Ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy filmjeik valóban nem szólnak semmiről. Legfeljebb sejtetnek, utalgatnak valamire, ezzel viszik a nézőt egy olyan tévútra, ami minden esetben csakis zsákutcában végződhet. A *Duck Soup* (1933) egyik klasszikus sorát felidézve akár úgy is mondhatnánk, hogy a Buharov-filmeknek látszólag semmi értelmük, azonban ez ne tévesszen meg senkit – tényleg semmi értelmük.¹⁰ Tehát nem csupán el kell felejtenünk azt a kérdést, hogy miről is szólnak a Buharov-filmek (hiszen velük kapcsolatban ennek a kérdésnek, ha lehet, még maguknál a filmeknél is kevesebb értelme van), hanem el kell fogadnunk, hogy nem szólnak semmiről. Erre a tételre zsákutca helyett kiindulópontként kell tekinteni. Ez az a buharovi axióma, ami alapján elindulhatunk és feltehetjük az igazán lényeges kérdést: mégis mit érnek el ezzel?

Hogy erre a kérdésre választ találjunk, érdemes visszakanyarodni a fentebb említett brit cenzorokhoz, akik tudtukon kívül (tudatlanul? Tudat alatt?) egy olyan formuláját kínálták a szubverzív filmezésnek, ami igazán csak mostanra vált aktuálissá és hasznossá. Ne értse a néző, hogy mit lát, de kavargja fel. Hozzon kényelmetlen helyzetbe, de ne tudjuk, hogy mivel is teszi ezt. Létezhet-e ennél radikálisabb gesztus manapság? Buharovék filmjeiben nem nagyon találni ahhoz hasonló jelenetet, mint ami például Nemes Gyula hasonszórú *Zerojában* (2015) nagy port kavart. Ők tudják nagyon jól, hogy '68 után ellenzéki filmesnek lenni már nem ugyanazt jelenti, mint előtte. A globálkapitalizmus magába építette a '60-as évek általános forradalmi szellemiségének sarkalatos pontjait – azok pedig felvizeződve, élüket veszítve, a bennük rejlő szubverzív potenciált kioltva váltak annak a gazdasági-politikai berendezkedésnek a részeivé, ami ellen elvileg felszólalának. A lázadás is ugyanolyan árucikké silányult, mint minden más. Elveszték azok az egységes politikai elvek, amik korábban az avantgárd filmet hajtották. A különböző sokktaktikák, vagy a

⁹ Sontag, Susan. „Az értelmezés ellen.” Ford. Rakovszky Zsuzsa. Holmi, 10. évf., 3. sz. (1998. március) 419.

¹⁰ „Uraim, Chicolini úgy beszél és néz ki, mint egy idióta, de ez ne tévesszen meg senkit: ő tényleg egy idióta” – mondja Groucho Marx karaktere.

nézőnek való kiszólás a negyedik fal áttörésével pedig éppen az ellenkezőjét éri el annak, amit látszólag ígér. Az ilyen és ehhez hasonló, kényelmes nézői pozícióból kiköszöntő mozzanatok ma már tényleg csupán kibúvókat jelenthetnek; lacani zsargonnal élve éppen a valóságba kínálnak menekülőutat a (fikcióban potenciálisan előtörő) Valós elől.

A Buharov-filmek illuzórikus mivolta pedig nem abban rejlik, hogy elhítetik a nézővel, hogy amit lát, az a valóság. Epp ellenkezőleg, pont azzal vezetnek meg minket, hogy elhítetik, hogy amit látunk, az minden, csak nem az – így duplázzák meg az illúziót. A látszat úgy csal, hogy az igazat mutatja, akárcsak Zeuxisz és Parrhasziosz esetében. A jól ismert történet szerint a két ógörög festő versenyre kelt, hogy eldöntsék, melyikük tud élethűbb képet készíteni. Zeuxisz egy olyan tökéletesen megfestett szőlőfürtöt mutatott be, amire még a madarak is rászálltak, hogy megpróbálják felcsipegetni a szőlőszemeket. Ezen felbuzdulva és a saját győzelmét biztosra véve pedig elkezdte sürgetni Parrhaszioszt, hogy húzza el a saját képét takaró függönyt és fedje fel a művét. Mivel ezt nem tette meg, Zeuxisz maga ment oda, hogy elhúzza a függönyt, amikor is rögtön rájött a saját tévedésére: míg Zeuxisz a madarakat csapta be a megtévesztően élethű festményével, addig Parrhasziosz magát Zeuxiszt vezette meg, hiszen maga a függöny volt a festmény. Buharovéknál ugyanezt a funkciót tölti be a filmek egyik rendszeresen visszatérő eleme, a maszkok. Már a korai kisfilmjeikben is használtak különféle maszkokat a kisszámú szereplőgárda látszólagos felduzzasztására (egy-egy színész akár több szerepet is el tud játszani különböző maszkokban), a legfontosabb maszk azonban pont az, amelyikről nem is tudjuk, hogy az: maga a filmkép.

Ezt a buharovi „ars cinematicát” az *Itt élő lelkek nagy része* pedig minden eddigénél egyértelműbben fejezi ki – teszi persze mindezt úgy, hogy közben a korábbiaknál is jobban próbál tévútra csalni azzal, hogy látszólag elég sok kapaszkodót ad a film megfejtéséhez. A saját mércéjükkel mérve mintha elég sok nyomot hagynának valamiféle történet rekonstruálásához és egy többé-kevésbé stabil konklúzió levonásához. Van egy premisszánk gróf Batthyány Ervin visszatéréséről, aki ismét megkísérli anarchista elképzeléseinek gyakorlati kivitelezését, hallhatunk párbeszédet a szabad oktatásról, látunk jeleneteket rendszerszintű korrupcióról és a demokratikus választások hasztalanságáról, mindezt központozva olyan tipikus buharovizmusokkal, mint a buddhista tanokra való utalások, a kőbe zárt szent sperma, vagy a Hajdú Szabolcs alakította szereplő endoszkópos nyomozása. Ugyanakkor a jelenetfüzerek térben és időben való elhelyezése, a köztük lévő kauzális kapcsolat megfejtése többnyire ugyanolyan lehetetlen vállalkozás, mint a korábbi munkáikban – az önmagukban is teljességgel értelmezhetetlen képsorokról ne is beszéljünk. De mindez valahol irreleváns is. Alkotói intencióra és műalkotáson kívüli tényezőkre hivatkozni a szerzőt hidegvérrel meggyilkoló Roland Barthes óta

nem ildomos, a hermeneutikai nekrofília vádját megkockáztatva azonban mégis érdemes talán megjegyezni, hogy az általa alakított gróf Batthyány Ervinre vonatkozó, valamint az alakítás kulisszatitkait firtató kérdésekre Szabó Domokos annyit tudott mondani, hogy igazából csak a filmet követő kritikákból értesült róla, hogy kit is alakított.

A forgatás maga is gyakran a szürrealizmusból ismerős automatizmus jegyében zajlott. Talált tárgyak épültek be a történetekbe, a film helyszínei pedig nemcsak háttérül szolgáltak az eseményeknek, de erőteljesen befolyásolták, alakították azokat. Az eredmény amolyan kontrollált káosz, ahol az improvizált, széttartó töredékek csupán a vágás során öltöttek valamiféle formát. A film vége előtt nem sokkal hallható, kamerába mondott monológ a megvalósulatlan politikai célokról is mintha nem csak a diegetikus világon belül lenne értelmezendő, hanem a rendezőpáros a maga játékos módján pont a saját módszertanukra és a – valószínűsíthetően addigra már kellően frusztrált – néző értelmezői impotenciájára is reflektálna: „Semmi eredményt nem értünk el. Úgy érzem, hogy minden ellenkezőleg alakul, mint ahogy azt elképzeltük. Semmiféle logikai kapcsolat nincsen a dolgainkban, és az embernek van egy olyan érzése, hogy elege van... elege van mindenkiből, hiszen nem járhatunk sikerrel.” Egy korábbi jelenetben is megjelenik egy hasonlóan önreflexív mozzanat. „Szabad ötletem van. Most íródik” – mondja egy magát metrofilnak valló karakter, mielőtt rátérne Baudelaire, Csehov és József Attila szabad ötleteinek kapcsán a költészet perverzítésére. Nem éppen ez – a pillanatban születő, improvizatív-asszociatív, megkötésektől mentes – gondolat áll a Buharov-életmű magjában?

Egy egyetemi kurzus keretein belül volt szerencsém hallani, amint az előadó a felvilágosodás legfőbb eszméjeként hozta fel a gondolatszabadságot; aztán persze rögtön kijavította magát, hogy természetesen a gondolat kifejezésének szabadságát érti rajta, hiszen a gondolat mindig is szabad. Ugyanakkor tényleg így lenne? Mennyiben szabad valójában a gondolat? És itt nem kell elmennünk orwelli disztópiákig, gondolatrendőrségig, de még csak a freudi tudatalattiig sem. A kulturális kondicionálás, a történelmi jelenbe való beágyazottság, az egyéni társadalmi-gazdasági pozíció és persze maga a nyelv mind-mind olyan tényezők, amelyek a priori meghatározzák a lehetséges gondolati keretet és sémákat, valamint azt a transzcendens horizontot, ami élesen elválasztja az elgondolható az el-nem-gondolhatótól. Buharovék pedig éppen ennek a felbomlasztásán, kibővítésén dolgoznak. Az *Itt élő lelkek nagy része* anarchiája sem a filmben taglalt politikai praxisban áll, hanem maga a gondolat anarchiájában – a preskriptív, centralizált gondolat helyett a diffúz gondolkodásban, amely folyamatosan tolja önmagát a saját határain kívülre, a mindaddig-el-nem-gondolt felé. Ez pedig olyasmi, amit narrativizálni nem lehet, az a fajta tartalom, amit csakis a forma torzulásán keresztül lehet átadni – közvetlenül sehogy, csakis kerülőutakon.

„Adj neki álarcot és az igazat fogja mondani” – ez a kiírás látható rögtön a film második percében. Álarcot hordanak a Buharov-filmek is, de csupán azt a rejtik el ezzel, hogy valójában nem rejtegetnek semmit se. A néző pedig úgy próbálja lerántani ezt a maszkot a filmről, mint ahogy Zeuxisz igyekszik lerántani Parrhasziosz leplét, hogy meglássa, mi is van mögötte. Ezzel pedig mindkettő ugyanúgy téveszti szem elől azt, amit valójában látni kellene. Egy korábbi Buharov rövidfilmről, a *Kormányeltörésbenről* (2010) szóló írásában Stóhr Lóránt is kitér az effajta szerepjátszásra, a performativitás és a szubjektivitás kapcsolatára. A kisfilm alapjául szolgáló Domonkos István verssel összevetve a következőt állapítja meg gondolatmenete végén: „A szubjektum kérdésében tehát határozott elmozdulás tapasztalható: már nem az autentikus én keresése, tételezése az igazi dilemma, ami csak szerepeken keresztül történhet meg, hanem az, hogy egyáltalán van-e én, van-e valami magja, állandója a személyes tapasztalásnak, vagy az én lassan feloldódik a vele megeső történetekben.”¹¹ Tehát amíg a neoavangárd modernista felfogásában a látszat mögül kibukkan az esszencia, addig a posztmodernben eltűnik (vagy ott se volt) a lényeg és csak a látszat marad; az előbbi feltételez valami lényegit a látszat mögött, az utóbbi pedig megkérdőjelezi annak a meglétét. Az *Itt élő lelkek nagy része* viszont mintha egy lépéssel még tovább menne látszat és esszencia kapcsolatát tekintve és egy hegeli csavarral (hiszen a freudi tudatalatti mellett mégiscsak a hegeli dialektika volt a szürrealisták legfőbb referenciapontja) magát a látszatot teszi meg lényeginek – a látszat mint megjelenés pedig nem a megtévesztés eszköze, nem valamiféle lényegtelen valami, hanem éppenséggel pont a „lényeg lényegi mozzanata.”¹² Ami megtévesztő, az maga a mélység illúziója, miszerint igazából a látszat leple mögött rejlik valamiféle lényegi tartalom, miközben ott csupán a semmi van, egy tátongó lyuk. A látszat *qua* látszat felismerése, a látszat mögé nézés pedig annyit tesz, hogy meglátjuk azt az ott lévő irt, ami nem más, mint a néző maga. Buharovéknál minden a felszínen történik. Ez viszont a 16mm-re forgatott *Itt élő lelkek nagy részében* sokkal nehezebben érhető tetten Rév Marcell dinamikus kameramunkája mögött, mint a korábbi filmek vállaltan amatőr, Super8-as felvételein – azokon a nyersanyag még jóval inkább felhívja magára a figyelmet azzal, hogy magán hordozza a saját anyagiséga nyomait a tökéletlen, karcos, gyakran „mocsokolt” filmképen. Többé már nincs meg a Super8-as képek álomfátylas, lebegős érzete, de a maszk performatív funkciója és az illúzió leleplezésének valódi kihívása a Buharovok hatásmechanizmusában minden korábbin erősebben jelen van. A látszat mögötti igazság náluk nem érhető el közvetlenül, az csakis kerülőúton érkezhethet –

¹¹ Stóhr Lóránt. „A neoavangárd film.” *Húsz éven át: A neoavangárd pedagógiai hagyománya*: 97.

¹² Hegel, G. W. F. 2004. *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004: 54.

botladozva, meg-megakadva. A felszín mögötti lényeg itt nem előfeltétel (mint a neoavantgárdban, ahol performatív gesztusokon keresztül tör fel) és nem is tűnik el (mint a posztmodernben), hanem retroaktív illúzióként jeleníti meg önmagát. Az álarcon keresztüli „önelmásítás” maga a kiindulópont, hiszen egy dolog csakis ezen a folyamaton át válhat azzá, ami: ebben áll a dialektikus paradoxon. A csapda, amibe tehát nem szabad beleesni, az maga a látszat és az esszencia közti távolság feltételezése, hiszen a kettő náluk egy és ugyanaz. Ők maguk sem véletlenül filmeznek álnév alatt.

Végezetül pedig érdemes pár szó erejéig kitérni a debreceni Dolly Rambo zenekarra is, amely az „Osztályuralom” című dal performanszával zárják a filmet és tökéletes komplementerei Buharovék látásmódjának. Valamilyen szinten ők is ugyanazt csinálják zenében, mint a rendezőpáros filmen, hasonlóan megosztó és heves fejkvargatást előidéző módon. A kettejük közötti lényeges különbség csupán annyi, hogy míg a rendezőpáros tudatosan hágja át a szabályokat és dobja ki az ablakon a bevett konvenciókat, addig a Dolly Rambo nem is tud a létezésükről se – a néző-hallgatónak pedig mindkét esetben el kell felejtienie, hogy valaha is megtanulta őket. Ami az előbbinél egy szándékos hatás, az az utóbbinál egy naiv ösztönösség terméke. Ahogy azonban Buharovék is egy jelentős múltú tradíció részeként filmeznek és viszik tovább annak hagyományait, úgy az sem teljesen újdonság, amit a Dolly Rambo csinál, sőt. Ezt a fajta periféria szorult, nyers, klasszikus művészeti irányzatokat nem követő, konvencionális értelemben képzetlen zenészek műveit nevezte Irwin Chusid „outsider music”-nak és tette széles(ebb) körben ismertté az olyan zenekarokat és előadókat, mint a The Shaggs, Daniel Johnston vagy Jandek.¹³ Mind az „outsider music” kapcsán általánosságban, mind pedig a Dolly Rambo recepciójában gyakran megjelenik még az együttes állítólagos kedvelői között is az „olyan rossz, hogy már jó” minősítés. Ami különös, mivel a Dolly Rambo autentikussága éppen az effajta cinizmusnak és ironikus távolságtartásnak a teljes hiányában, valamint a naivitásból gyökerező öntudatlanságban rejlik. Ugyanígy a Buharovok sem teszik idézőjelek közé az általuk filmre rögzített világot, valamint a benne lévő bizarr alakokat, hogy aztán kényelmes távolságból, lekezelően tekinthessenek le rájuk – tudják nagyon jól, hogy ők is nyakig benne vannak ebben az egészben.

Ez a buharovi film-álarc lényege, a szürrealista montázspoétika és a hétköznapi tárgyak váratlan kombinációjának művészete. Nem egy új nézőpontot kínálnak (mit kínálnak, inkább szorgalmaznak) a világra, hanem egy olyat, amelyet mintha valamikor útközben elvesztettünk volna – vagy talán már mindig is elveszett volt, és paradox módon pont ez nyitja meg az egyetlen

¹³ Chusid, Irwin: *Songs in the Key of Z: The Curious Universe of Outsider Music*. Chicago: A Cappella Books, 2000.

lehetőségét annak, hogy valóban vissza is térjünk (előretérjünk?) hozzá. Az ő filmjeik nem az interpretatív horizont bővítését kívánják meg, hanem éppenséggel pont a bevett értelmezői eszköztár elfelejtését sürgetik. Ennek a kulcsa a gyermeki naivitásban leledző látásmód, a szabad(abb) gondolat és a világra való újbóli rácsodálkozás képességének visszaszerzése az önmagukban ismert és teljesen átlagos elemek közti reifikálódott logikai kapcsok felbontásával. Ebben a dinamikában és a másság tapasztalatában rejlik a szürrealizmus lényege is. Nem valamiféle rögzített elvben vagy attitűdben, nem is egy meghatározott stílusban, hanem a Breton által említett „vad szem” visszanyerésében, amely már nem őrködik a jelek szokványos cseréje fölött.¹⁴ Persze maguk a Buharovok mindig huncutmód kitérnek a konkrét válaszok elől, ha a filmjeikről kérdezik őket. Talán azért, mert éppenséggel nekik sincsenek válaszaik. Hegel az esztétikai előadásai egyikében azt állítja, hogy az egyiptomiak titkai már maguk az egyiptomiak számára is titkok voltak – a műalkotásaik szimbólumai, és az azokban rejlő talányok nem csupán az utókor számára megfejthetetlenek, hanem a megoldással már azok sem rendelkeztek, akik készítették őket. Ugyanez valószínűleg elmondható a Buharovokról és a filmjeikről is, de éppen ezért működnek. Végző soron talán ennek az írásnak sincs több értelme, mint a tárgyául szolgáló filmnek. Ez viszont legyen az én titkom.

Felhasznált irodalom

- Breton, André. „*Manifesto of Surrealism.*” *Manifestoes of Surrealism*. Ford. Richard Seaver és Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969: 1–47.
- „*Surrealism and Painting.*” *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, szerk. Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1968: 402–409.
- Chusid, Irwin: *Songs in the Key of Z: The Curious Universe of Outsider Music*. Chicago: A Cappella Books, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition* [1968]. Ford. Paul Patton. London és New York: Continuum, 2001.
- Hegel, G. W. F. 2004. *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.
- Lacan, Jacques. „The Instance of the Letter in the Freudian Unconscious.” *Écrits*. Ford. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company, 2007: 412–441.

¹⁴ Breton, André. „*Surrealism and Painting.*” *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, szerkesztette Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1968: 402.

- Richardson, Micheal. *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg, 2006.
- Robertson, James C. *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action 1913–1972*. London: Routledge, 1993.
- Sontag, Susan. „Az értelmezés ellen.” Ford. Rakovszky Zsuzsa. *Holmi*, 10. évf., 3. sz. (1998 március): 416–424.
- Stóhr Lóránt. „A neoavantgárd film.” *Húsz éven át: A neoavantgárd pedagógiai hagyománya*. 72–118. Web: <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/szikepart4.pdf>
- Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1976. Web: https://monoskop.org/images/8/87/Vogel_Amos_Film_as_a_Subversive_Art.pdf