

TOLNAI SZABOLCS

SZÉTHULLÓ
KISVILÁGOK
SODRÁBAN

STÖHR LÓRÁNT

TOLNAI SZABOLCS MEGHATÁROZÓ ÉLMÉNYE A DÉLSZLÁV
POLGÁRHÁBORÚ, AMELY A VAJDASÁG KULTURÁLIS ÉS ETNIKAI
SOKSZÍNŰSÉGÉT IS ELPUSZTÍTOTTA.

„**S**a világ kitér utadból” – írja Edmond Jabès. A mondat erős képbé sűríti a hátorzongató üresség megélését, amikor hirtelen elmosódnak a világ körvonalai, amikor nincs kibé s mibe kapaszkodni, a többi ember elzárkózik előlünk és hagy a magány mélységébe hullani. Jabès gondolatát az *Arccal a földnek* idézi mottóként, de a film írója-rendezője Tolnai Szabolcs összes műve fölé odairhatnánk ez szavakat. A szabadkai film- és színházrendező meghatározó témája ugyanis az emberi psziché eltorzulása és a kapcsolatok széthullása a mély, mindent átható politikai-társadalmi értékválság idején. Tolnai közvetlen, drámai ábrázolás helyett többnyire csak sejteti, s áttételesen, a hátszországban élők lelkében pusztító szorongás felől értelmezi a nagypolitika szörnyű történéseit. A diktatórikus politikai berendezkedések és háborúk idején a társadalom kohéziós erőinek meggyengülése és a közmorál folyamatos leromlása az emberi kapcsolatok szétforgácsolódásához és a szüntelen nyomás alatt álló lélek hasadásához, zavart viselkedéséhez, az elme kényszerképzetekhez, lidérces idegenségélményhez vezet – s éppen ez a tapasztalat Tolnai művészetének eredendő tárgya.

A téma a szerző meghatározó élményéből, a három nagyjátékfilmjének is háttérrel nyújtó délszláv polgárháborúból ered. Tolnai történeteinek állandó helyszíne a Vajdaság a maga sajátos multikulturalitásával: magyar, szerb, zsidó kultúra és nyelv keveredik a közösségben, családban, egyénben, s bár a filmek-

ben nem robbannak a nagypolitika által szított etnikai konfliktusok, a felfokozott indulatok és félelmek üledéke belepi az emberi lelkeket. A nemzetiségi alapon zajló tisztogatások apokalipszisét sem hagyja le vásznáról a szerző: a *Föveny-órában* a történet középpontjába állítja mind a zsidó apa folyamatos kiközösítését, megaláztatását és a vele szembeni brutális agressziót a negyvenes évek – a megszállt Vajdasággal megnövelt – Magyarországon, mind a szerb-magyar-zsidó-crnagorác családi örökséget magában hordozó fiú etnikai identitását firtató támadásokat a hetvenes évek Jugoszláviájában. „Ki kell állnod amellett, hogy a nyelv, amelyen álmodsz és írsz, a tiéd. Mert ha felharsannak a nacionalizmus trombitái, akkor világosan nyilatkozni kell, kinek az oldalán állsz” – mondja az íróvá lett fiú, s ezek a mondatok már a kilencvenes években kitörő polgárháború rossz előérzeteivel terhesek.

A politikai háttér sejtetése közeget ad a karakterek világvesztésének. Tolnai hősei olyan tétova útkeresők, az elszabadult kollektív démonokkal magukban viaskodó érzékeny lelkek, akik nem tudnak megbékélni az értékek elvesztésével és az elharapózó indulatokkal a társadalomban. Keresik a háborúban elveszében levő világukat, az otthont, a hazát, kutatják az eltűnt apák és fiúk nyomait, akiket meggyilkoltak a népi társadalmi katalizmaiban. A háború és az elnyomás elleni lázadásuk aktív ellenállás helyett belől, önmagukban zajlik, s legfeljebb csak gyermekien naív protesztakciókban

(a nagynéni házilag, háborúellenes plakátkampánya az *Arccal a földnek* című filmben) és művészi performanszokban (a *Minotaurusz* konceptualista művészeinek italozása) ölthet nyilvános formát.

A művészet ugyan nem válik az aktív ellenállás terepévé, mégis a cselekvés reményét ajándékozza a cselekvésképtelenné vált hősök számára. A radikális semmittevés érvényes emberi és művészi gesztus egy felbomlóban levő világban. A művészetben keresett félig komolyan vett, félig önironikusan ábrázolt lázadáshoz a vajdasági neoavantgarde művészet performanszkultúrája nyújt matériát. (A rendező apja, Tolnai Ottó a vajdasági neoavantgarde irodalom egyik legjelentősebb költője, akivel közösen írták *A romlás virágai* című boldosan szabad, performansz jellegű kisfilm forgatókönyvét.) A *Nyári mozi főhőse*, Ernő úgy tud hazatérni a magyarországi száműzetésből a vajdasági elveszett hazába, hogy filmet akar forgatni otthon a barátaival. „Csak úgy elindulsz sörrel a kezében filmet csinálni?” – kérdezi a narrátor ironikusan barátját-főhőst, s Ernő valóban kezében egy üveg itallal vág neki a forgatás nagy kalandjának, hogy értelmet adjon az őt uraló zavarnak és szétesettségnek. Önmaguk fájdalmas történetét, a menekülést Pestre és a hazatérést szeretné Ernő filmre venni, de a teljes történetből Tolnai csak a visszatérés reménytelni mozzanatát mutatja meg, a távolban töltött ötéves semmittevés és szétcsúszás tapasztalata nem jelenik meg, a néző dolga odaképzelné a jelenbeli bolondozások háttérébe. Az *Arccal a földnek* című filmben a színház az utolsó menedék a világban dúló kaosz elől. A színházi társulat részének lenni az együvé tartozás védettségével ruhazza fel a polgárháború elől menekülő fiatalokat. A főhős a katonaságtól leszerelése után rögtön a színházban talál menedéket, ott keresi korábbi szerelmét, barátját, a kulisszák között leli meg az otthonosság közeget, nem pedig darabjaira hullott családjá körében. A színház művészetként viszont nélkülözi a megváltás erejét. Tolnai egyetlen előadás részleteibe enged betekinteni, melyben madártollakba öltözött ember tart profetikus beszédet a tóparton a gyér közönség számára, míg villámsújtottan a vízbe nem zuhan. A *Fövenyóra* írója számára az írás a traumák feldolgozásának, a múlt megértésének kitüntetett terepe, ugyanakkor a magát bohém közegként megélő jugoszláv



művészársadalom a főhőssel szemben irigy és gyanakvó kört alkot. Az összes hős – a *Nyári mozi* Ernőjét leszámítva – a művészkörökhöz vonzódva, azokban otthon remélve, mégis magányosan bolyong az idegenné lett világban.

Tolnai stílusát lehetetlen egy-egy jól meghatározott jelzővel leírni annál is inkább, mert a gazdasági-filmipari lehetőségek változása jelentősen hatott magukra a művekre. Másodéves főiskolás korában, egy magyar kulturális alapítvány támogatásával, rossz minőségű, olcsó fekete-fehér 16 mm-es nyersanyagra, többnyire önmagukat alakító barátaival, csupa amatőr szereplővel forgatta le a kilencvenes évek első vajdasági filmjét, a *Nyári mozi*t (1999, újravágott változat 2010). A koszos, szemcsés, s éppen ezért élményszerű, tapintható textúrával rendelkező debütáló alkotás után nagy ugrás a már MMK támogatásból megvalósult, színes 35 mm-es nyersanyagra elegánsan fényképezett *Arccal a földnek* (2001), majd újabb előrelépés a *Fövenyóra* (2007),

Danilo Kiš egyik főművének esztétizálóan szép fekete-fehér képsorokban megfogalmazott, jelentős színészekkel megelevenített adaptációja. A professzionalizálódás felé haladó pálya mégsem érkezett be a magyar art-house filmkultúra fősodrába, így a 2010 utáni durva filmpolitikai váltás és az új finanszírozási csatornák szükségessége Tolnait is mellőzötté tette. Hosszú kihagyás után saját finanszírozásban, nagyrészt saját operatőri munkában forgatta le a bontás alatt álló helyi műtrágyatárgyban a – magyarországi viszonyokra is reflektáló - korrupciós hatalmaskodást kifigurázó burleszkszerű kisfilmjét, *A romlás virágait* (2014). Magyar pénz nélkül, szerbiai forrásokból született meg az *Erdő* (2014) című nagyjátékfilm, majd annak részben saját pénzből újraforgalmazott kisjátékfilmes változata, a *Minotaurusz* (2015).

Ami közös ezekben a sokféle esztétikai minőséget képviselő filmekben, hogy Tolnai fő témáját, az anómia, a lebomló

„Démonokkal viaskodó érzékeny lelkek”

(Fövenyóra – David Vojnić-Hajduk)

társadalmi keretek és széteső személyiségek ábrázolását erős, célirányos elbeszélés, drámai összezapások és nagyjelenetek helyett állóképszerű jelenetekre bizza,

lírai módon, a széthulló vagy eszmélődő személyiség szűrőjén keresztül megteremtett atmoszférikus filmszövetben idézi meg a társadalmi közhangulatot. A szerző elbeszélésmódja, a lassú tempó, a klasszikus plánozás és kamerakezelés, a leromlott (poszt)szocialista tárgykultúra távolról a hetvenes évek magyar közérzetfilmjeire emlékeztetnek. Akár a megállt idő kádári Magyarországnak elveszett generációi, úgy lézengenek Tolnai hősei az államszocializmus nagy kelet-európai összeomlását nacionalista hőzöngéssel túlélő Milosevics-diktatúra hosszúra nyúlt árnyékában. A neoavantgarde hatásokat magába szívó rendező ugyanakkor a társadalmi és lelki állapotok ábrázolását elmozdítja a hétköznapi valószerűségtől. Kettős művészi impulzus közti billegés jellemzi

Tolnai művészetét: egyrészt a játékos szituációteremtés, a lírai képalkotás és atmoszférateremtés, a szürreális-szorongató tudatállapotrajzok iránti vonzalom, másfelől a valószerű színészi játék, a kiegyensúlyozott komponálás, a realista környezet- és társadalomkép szükséglete. A kettős impulzust nem játssza ki egymás ellen, mint a némileg Tolnaival rokon Buharovok teszik, az eltérő minőségek egymás mellé rendeléséből teremtve szürrealizmusukat. A vajdasági rendezőnél az elemelés, a logikai bukfencek, az álomszerű mozzanatok megmaradnak egy idegen, többnyire szorongató világ betörésének, nem járják át hallucinogén anyagként az elbeszélés realisztikus alapszövetét. A *Nyári mozi* végén a három fiatalembert a szírének hangjai csábítják a tóba, valóra váltva a főhős filmszínopszisztát, ám ez az élmény legfeljebb részeg, hajnali látomásként aposztrofálódik. Az *Erdőben* a sűrű fák közt vezető végtelen zöld alagút visszatérő képe a bezártság és elveszettség szorongásos álma, míg a főhősnő sötétben ezüstösen ragyogó bőre már a fantasztikumba tett utazás. A *Fövenyóra* a szorongásképek egész arzenálját vonultatja fel, amilyen a metafizikai rettenetet megszólaltató spiritiszta szeánsz, a feltámadt halott katona vasúti utasokhoz intézett szózata. A szorongató belső képeket és a külvilág által keltett testi érzéseket Tolnai filmjeiben az elbeszélés lassú tempója erősíti fel. Az anyagi minőségek, zajok, szagok érzéki hatásai, mindenekelőtt tapintásérzetek legfőképpen a sűrű közelképekben, a tárgyakat lassú kameramozgásokban letapogató *Fövenyórán* fokozódnak fel és válnak a mű legfontosabb hatáselemévé. A felerősített zörejek, a „hangnagyközelik” és a disszonáns hanghatásokból építkező, éteri zene is a kielezett érzékelést húzza alá. A gyerekkori emlékeit felelevenítő író alakján keresztül a *Fövenyóra* abba az irodalmi és filmes vonulatba illeszkedik (Nádas Péter: *Egy családregény vége*, Tarkovszkij: *Tükör*), amelyben a világ anyagi-érzéki oldalának tapasztalata a gyerek-szereplők érzékelésmódjához kötődik.

•
Az első nagyjátékfilm, a *Nyári mozi* a fiatalos életvidámságot és a felszabadultságot szegezi a szülőházát, a Vajdaságot beárnyékoló délszláv polgárháború embernyomorító kísértetével szembe. Az erőszakos besorozások elől magyarországi emigrációba menekülő vajdasági fiatalemberek köztes léte, a lakozás



a „sem itt, sem ott”-ban, a várakozásban telik. Leszik, nem vagy nem esik? – kérdezi a film narrátora, a főhős barátja, aki csak

hangjával jelenik meg az elbeszélésben. Az öt éves őrijtó várakozásból tör ki Ernő, a film főhőse, elindul a közösbudapesti albérletből, megindul Vajdaság felé. S bár a narrátor féltelme nem ül el, hogy Ernővel együtt örökké tartó mozgásban maradjon, maga Tolnai a filmkészítéssel mégis hazatért. Az otthon újrafelvállalásának gesztusává érett az utazás. A film hősei pár nap erejéig újraélik kamaszkorukat, amihez rációt és sorvezetőt a filmezéshez történő helyszínelés és anyaggyűjtés biztosít. A lézengés, a nyári lazulás, a sörözések, a fürdőzés a tóban és az állatok itatására szolgáló kútban, a film tervezgetése túl azon, hogy regresszió a kamaszkorba, egyúttal az újakezdéshez szükséges erőgyűjtés átmeneti, áldott ideje.

Az *Arccal a földnek* a délszláv polgárháború idején ad lírai-groteszk betekintést a kínos félmúlt és a kilátástalan jövő elől elmenekülő a vajdasági társadalom életébe. A katonaságtól visszaérkező főhősnek senki sem örül, sem a rokonok, sem a barátok, sem a hajdani szerelmek. Nincs hova hazaérkezni, mert nincs otthon, még annyi sem maradt belőle, mint a *Nyári mozi*-ban. A szülői ház idegenné lett: az apamegvetéssel fogadja fiát, amiért örültnek tette magát szabadult a háború poklából. Az idősödő cukorbeteg férfi halálra vártan tömi magába a fagyaltot, az inzulininjekció beadása után azonnal cigarettára gyújt. A szülők egész nemzedéke az

„Nincs hova hazaérkezni”

(Arccal a földnek – Nyitrai Illés)

önpusztításba menekül a szorongató külvilág elől. A megözvegyült vagy megkeseredett házasságban élő apák és anyák groteszk karneválban ropják haláltáncukat a helyi lokálban. Az egyetlen, aki örül a hazaérkező Kornélnak, és aki szembenéz a háború és az etnikai elnyomás rettenetével, az a boldog-kedves nagynéni, akit viszont saját gyűlöletébe belecsavarodott férje őrijt meg viselkedésével és kerget a halálba (a *Minotaurusz* története előlegeződik meg itt). Tóth Zsolt operatőr betörő fénypázmákkal varázslatossá tett, lírai-lebegő képekkel festi meg a szobabelsőket, finom kameramozgásokkal rajzolja meg a fiatalok sétáit, a bizonytalan együttlétet. Az *Arccal a földnek* emblematikus képe mégsem valamelyik lírai kompozíció, hanem az, amelyen az apró nagynéni egy hatalmas Krisztus-festmény mögött dőcögve, annak takarásában találkozik a félmeztelenül harcokcsiján pihenő szerb katonával. Tolnai groteszk iránti érzéke ebben a filmben mutatkozik meg a legértelmezesebben, amelyben az erények leértékelődnek, az emberek kivetkőznek önmagukból. Míg az idősebbek számára elveszett a múltjuk és kicsúszott lábuk alól a jelen, a fiatalok még reménykedhetnek a jövőben, miközben önmagukat keresik a tétova szerelemben, a színházban, s – mindenféle csalódásért kárpotlasként – a sivár, lealjasító alkalmi szexben. A nyári napok derűje hamis illúziót kelt, mert otthonosan boldognak lenni nem, csak menekülni lehet e groteszk világból. A záróképen a főhős elbiciklizik a mezőn, elszőkik a megaláztatások elől – ha volna hova.

Tolnai a *Fövenyóra* című filmet Danilo Kiš családi ciklusából (*Kert, hamu, Korai bánat, Fövenyóra*) és egyéb írásaiból adaptálta, amelyekben az író Auschwitzban elpusztított apja emlékével vet számot. A múltat az „az eltűnt apa nyomában” rekonstruáló Kiš a hetvenes évek Jugoszláviájából indul visszafelé a negyvenes évekbe, a regényciklus és a film főhőse, Andreas Sam gyerekkorába, az 1942-es az újvidéki „hideg napok” idejére. A több ezer zsidó és szerb áldozatot követelő téboly, amelyet egyetlen lidérces éjszakai otthonlét elevenít fel, menekülésre készíti a családfőt. A cselekmény nagyobbik része Kerkabarabáson játszódik, a nagyapai házban, az istállóból kialakított nyomorúságos és bűdös szobában, ahová szívtelen nővére száműzte az Újvidékről elmenekült családot. A korábban munkaszolgálatot is megjárta, megszenvedett apa kálváriája folytatódik a magyar parasztok és csendőrök, majd egy budapesti vonatút során az úri népek és hivatalnokok között. A film a fiú emléke és látomása apjáról, a büszke, bolond, részeges zsidóról, aki beleőrül abba, hogy képtelen megvédeni családját a történelem pusztításával szemben.

Pohárnok Gergely a negyvenes éveket hol erős, drámai kontrasztokban, mély sötétekben megelevenítő, hol a részleteket kiemelő, élesre fényképezett, elegáns kameramozgásokkal a tárgyakat letapogató fekete-fehér képei az elbeszélőnek tárgyához fűződő lírai viszonyát segítenek megteremteni, ezzel szemben a hetvenes évekbeli Jugoszlávia dokumentarista szürkeséggel, kopottasan jelenik meg a vásznon. Míg Kiš a *Fövenyórában* szikáran, analitikusan és ironikus távolságtartással értelmezi az apa- és múltkeresés történetét, Tolnai inkább a ciklus korábbi műveinek stílusát követve a fiú dolgokra rácsodálkozó tekintetén át idézi fel a múltat és az apa alakját. A gyerekkora való emlékezés részletekben gazdag közelképekben fogalmazódik meg: az esőben ázó bordázott fatörzs, a földre koppanó, szétbomló gesztenyék, a recés ajtóüveg vizuális talánnyá változtatott közelképeiben. A közelhajolás a létezőkhöz a filmet záró jelenetben nyer új jelentést: a látomásaival küzdő író a pszichológusnál a Rorschach-teszt ábrába olvassa bele vágyait, szorongásait, így a saját halál megfogaitásának pillanatát is, amit Tolnai a befejező képhez, a falon végigfutó réshez társít. Mintha a fal

előtt ülő kisfiú a hasadáson át rálátna a halálra, pontosabban ez a hasadás volna maga a halál: talán épp akkor érti meg, hogy apja nem jön vissza soha többé, s hogy a dolgok széthullanak, a pillanatok leperognak, mint a homokszemek a fövenyórán. A lírai filmszövegből élesen merednek ki a Halál nagyjelenetei: a feláradt halotté Lars Rudolph megrázó alakításában, a halott apa szellemének feltűnése és „elszivárgása” a lefolyón egy abbáziai hotelben, a pokol apát üldöző kutyáinak sejtelmes suhanása. A képek és hangok líraian felfokozott élménye valósággá teszi Kiš regénybeli apafigurájának szavait: „...az ördögi élesen látás e pillanataiban a halál az én szememben elnyeri azt a súlyát és jelentőségét, amely *in sich* a tulajdona”.

A halál szorongató érzéséből született a negyedik nagyjátékfilm, *Az erdő is*, amelyben egy házaspár keresi eltűnt drogfüggő fiukat előbb egy szerzetesek által vezetett elvonókúrán, aztán egy kábítószerrel kereskedő maffiózónál, végül az anya egy kísérteties séta végén az erdőben leli fel túldrogozott fia holttestét. *Az erdőt* átszövik a házaspár életét tönkretévő szorongás képsorai: a villódzó lámpafény, álmatlanság. A kissé szétartó, a hosszához képest sok motívumot mozgató *Erdő* helyett párdarabjáról, a *Minotauruszról* érdemes hosszabban beszélni. Szokatlan kísérletként ugyanis Tolnai elkészítette az *Erdő* további jelenetekkel kiegészített és újravágottnak változtatott, a közel ötvenperces *Minotauruszt*, amely, miközben nagyban emlékeztet a nagyjátékfilm történetére, gyökeresen átértelmezi a karakterek motivációit és az eseményeket. Judita Šalgo (Salgó Judit) azonos című novellájának szoros adaptációja a társadalmat átszövő rossz közérzet, az elszabaduló indulatok és a tágasabb közösségből a szeretetkapcsolatokba beszivárgó kegyetlenkedés története. „Rászokott a gyűlöletre és időbe fog telni, amíg leszokik róla” – mondja a novella középkorú női főhőse-narrátora, s e mondat alanyába nemcsak az önmagától undorodó, a növekvő sikertelenség miatt súlyosan frusztrált, a feleségével szemben durva pszichikai agresszióval élő férj alakját, hanem az egész jugoszláv társadalmat beleérthetjük. Házasságának rémületes széthullása és a fiuk elvesztése a kilencvenes évek végi Jugoszlávia háborús légkörébe ágyazódik. A fiú – szemben az *Erdő* drogos válto-

zatával – katonaként szolgál a jugoszláv hadseregben a koszovói háború idején, a laktanyai csínytevés után hetekre eltűnik a szülei elől, ami felerősíti a szülőknél a saját egzisztenciális lecsúszásuk miatt eluralkodó szorongást. A férj szörnyeteggé válásában súlyos szerepet kap a posztoszocialista idők munkanélkülisége és gazdasági-kulturális széthullása, az éveken át zajló délszláv polgárháború nyomán a társadalmi légkör megmérgeződése. A könnyűzenész férfi kiment a divatból, a feleség alól kiszervezik a napilap kulturális rovatát és általában a kultúrát. A tempó lassúsága, a rosszul világitott terek, a kopott színek komor erővel jelenítik meg a házastársi válság és a társadalmi közállapot bűzlő posványát. A narrátor-főszereplő, Erdélyi G. Hermina arcát a megaláztatottság és a magány keverése facsarja el, csak a paralizáns költővel folytatott beszélgetés és a déli képeslaptájak utópikus világa oldja fel a vonásait összerántó fájdalmat. A szorongató légkör elől ezt a két menekülési utat veti fel az elbeszélés. A konceptualista művészek kis csoportja minden nap egy üveg üdítő közös, ráérős elfogyasztásával tiltakozik a háború ellen. A jelentős vajdasági avantgarde-ot továbbvivő maroknyi művész kívülálló, a transcendencia bolondos kutatója. A másik kiutat a fogyasztói kultúra kínálja fel, menekülést a luxusnyaralásba, a napsütés, tengerpart, elegáns szállodai szobák, vonzóan üres pihenőterek ragyogó magazinfotóiba, amelyeknek a világból való kivonulást halálként megéneklő, fennköltén lassú Gustav Mahler-dallal kísért (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*) montázsával ér véget a kisfilm. Az osztrák zeneszerző romantikus eszménye az ironikus montázs értelmezése szerint a tömegkultúra jóvoltából megvehető ideállá változott, ami az életet átható tisztító gyűlölettel szemben az otthonosság és a béke ígéretével kecsegtet. *Minotaurusz*, a kétes utazási vállalkozás neve, a főhősnő képzeletében megjelenő szállodai folyosók és apartmanok a vonzó álmainak mélyén lakozó szörnyeteg, ott él a reklámpar jóvoltából vonzóvá tett kollektív képzeletünk takarásában.

Hazatalálás a hazátlanságba és elmenekülés az otthontalanságból, groteszk realizmus és lebegő költőiség között ingázik Tolnai Szabolcs a vajdasági magyarok lokális élményeit világtapasztalattá tágasító életműve. Leesik vagy nem esik? Mindörökre függőben marad. •