

## 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 elveszett 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, elszuhanó 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 pocsolóknak 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?”<sup>1</sup> Vagy mi másról szólhatna Tolnai filmje, mint a művészet erejéről az embertelenséggel, a veszteséggel, a honvágygal és értelmetlenséggel szemben? Ernő a káoszról 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 elmene-kül a semmiből, a zuhanás végső állapotából kiúszik a sós vizekre. Noha az *Arccal a földnek* sokkal pesszimistább gondolataival és hangulati egysé-gével 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 ál-lapotok 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* él-ményével hatja át a filmet, illetve a *road movie* metafikciós, az üres és értelem nélküli valóságból a művészet erejével kiutat nyújtó költőisége – a *filmezés magánútjai*.<sup>2</sup> Olyan alkotások, melyek erőteljes, teremtett világa elsődlege-sen azt mutatja meg, hogy a rozsdás szögön lógó fészekben a madárfiókák elől, *útjukból* hogyan tér ki a világ.<sup>3</sup> Ám a forróság, a mozdulatlanság és kaotikusság ellenére mégis csak valamilyen értelmet nyer a létezés. A két le-képezés végső eredménye: annak reménye, hogy a fészek leesése előtt meg-tollasodnak a fiókák, kirepülnek, mielőtt végképp a semmibe zuhannának, oda, ahol a túlélés inkább kín, és ahol a halál maga a kegyelem.

<sup>2</sup> Mint ahogy azt a *Nyári mozi* Ernst Hernbeck-mottójában is olvashatjuk.

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

# Húskonstrukció szimulakrumok

Szöllősi Gézával Sirbik Attila beszélget

„...klasszikus pop-art, idáig jutottunk!”  
(Szöllősi Géza)

Szöllősi Géza (1977) provokatív művészete egyedülálló hangot üt meg a kortárs magyar képzőművészet testkánonában, ugyanakkor könnyedén beilleszthető a nemzetközi szcéna fősodrába, ahol már az idősebb generációk képviselői (Joel-Peter Witkin, ORLAN, Cindy Sherman, Gottfried Helnwein, Andres Serrano stb.) megteremtették a rossz közérzet és horror kultúrájának posztmodern hagyományát a testábrázolásban. Szöllősi, a *Roham Magazin* művészeti szerkesztője, a nagy sikerű *Taxidermia* és *Ópium* című filmek látványvilágához is nagyban hozzájárult. Számtalan műfajban képviselteti magát, de legkarakteresebb vállalkozása a 2003-ban elkezdett *Hús-projekt*, melyben nyers állati húsból varr össze emberi nemi szervek és portrék preparátumait szimuláló szobrokat. Többek között részt vett a prágai Galerie Rudolfinum *Decadence Now!* című nagyszabású kiállításán a fent említett világsztárok között. A projekt eredeti tervei szerint Szöllősi hússzobrai Prága mellett a brnói House of Art páros kiállításán is szerepeltek volna Witkin fotóival, de Brno városának vezetősége váratlan politikai döntésével felülbírálta a kurátorok koncepcióját, és visszavonta Szöllősi műveit a rendezvényről. Ezután a frissen elkészült kiállítási anyag a budapesti Roham Galériában került bemutatásra, amely független intézményként nincs kitéve a cenzúra meg-megújuló (adott esetben a politikai korrektség álcáját viselő) erőinek.

*Sokban különböznek a magyarországi és a nyugati befogadók? Vannak egyáltalán érezhető különbségek?*

– Erre jó példa a téli, prágai *Decadence Now* kiállítás (a Rudolfinumban, ez az ottani Műcsarnok), amely tavaly a látogatók számának tekintetében csúcstot döntött mint kortárs kiállítás. Itthon több okból nem rendeznek kiállításokat a dekadencia témakörében. Talán persze nem is a nézők mi-

att, nem is az érdeklődés hiánya miatt van ez így. De szerencsére vannak független kiállítótérek is Magyarországon.

*Szerinted csak mostanában vált túlságosan fontos az emberi hús, vagy mindig is fontos volt, csak másként vettünk róla tudomást?*

– Egyfelől egy felfokozottan testmániás, a tömegmédiuumok által is pumpált szexközponitú felfogás létezik, amely (hús)tárgyként tekint az emberre, másfelől még mindig a kereszténységben gyökeredző, álszemérmes, testiszonnyal és büntudattal küzdő világban élünk. Az utóbbi miatt a társadalmunk elfordul onnan, ahol megérzi a halál szagát. Amilyen kultusza van a test imádatának mind a sport, a táplálék, a divat és a pornográfia tekintetében, olyannyira a tabuk körébe sorolódik ezeknek az ellentéte. Hogy miért? Hermann Nitsch szerint a hús tényével való szembenézés az emberi lét alapvető konfliktusainak egyike, s mióta a hússal való közvetlen foglalatokodás tabuvá vált, épp tabu mivolta miatt, különösen intenzíven reagálunk rá érzékszerveinkkel.

*Számodra a hús abból a szempontból fontos, hogy megmutathass általa valamit, azon túl, vagy önmagukban álló asszociatív terekként funkcionálnak a befogadó számára?*

– A hatást, amit a szobraim kiváltak, nem én okozom, egyszerűen a hús „csinálja”. Leginkább Duchamp-féle átalakított ready made-eknek tekinthetőek, ahol az eredeti tárgy „viszi a hátán a boltot”. Györffy László művész barátom megfogalmazásában: „A húskonstrukciók rendkívüli intenzitása abban rejlik, hogy megtévesztésig hű szimulakrumok, amelyek tulajdonképpen utánzott eredetijük anyagából készülnek, és paradox módon csak annyira taszítóak, amennyire emberiek.” Magyarul, ha szobraim viszolygást váltanak ki, akkor az a valóságra vonatkozik.

*Alkotásaid önmagukban hordozzák a romlandóság, a hátborzongatóan szép és a borzalmasan esztétikus magyarázható összefonódásait. Mi az, ami téged a húshoz, a bőrhöz... mint formálható anyaghoz vonz?*

– A szív- és az agyművész közül az utóbbi vagyok. A projektjeimet kigondolom, nem a belső énem megtestesülései. Nem hiszem, hogy az átlagosnál jobban vonzana a hús és annak jelentéskörnyezete. Valójában annyira profán az, ahogy egy ilyen szobor készül, mint egy kéjgyilkosság vagy egy pacalpörkölt. Fogásokat keresek a kultúránkon, aztán csellel (ez a művészet) láthatóvá, kézzelfoghatóvá teszem az ellentmondásokat.

*Hússzobraid mennyiben tekinthetők csupán fikciónak? Illetve ehhez kapcsolódva, mennyiben célozzák meg a valóságot, mint effektív hatást?*

– A világot modellek által próbáljuk megérteni, a művészet is csak egy modell. Ha festményt nézünk, nem az ásványi anyagok elrendeződésé-

vel foglalkozunk, hanem formákat, színeket, figurákat, történetet látunk. Vagyis a kép modell aspektusával foglalkozunk. A kortárs művészetnek minimum a konceptualizmus óta, reflektálnia illik modell szerepére, függetlenül attól, éppen mi a témája. Nem látom értelmét ásványi anyagok növényi szövetekre való illesztgetésére (festészet), ha éppen nem pontosan erről a gesztusról van szó (pl. akciófestészet).

*Nem beszéltünk még arról, hogyan készülnek hús-szobraid? Mitől ennyire élethűek? „A megtévesztésig hű szimulakrumok.”*

– Technikailag a klasszikus pop-art metódust követem (klasszikus pop-art, idáig jutottunk!). Amikor Pécssett jártam a Művészeti Karra, feladatunk volt egy helyi művészre kihegyezett előadást tartani, illetve dolgozatot írni róla. Schaár Erzsébetet választottam, akkor kezdtem el foglalkozni a maszk mint művészeti eszköz mibenlétével. Schaár gipszmaszkos figuráiból kiindulva, feltérképeztem a gipszlevételt használó művészetet, illetve mindent, ami ebből adódik: például a hiperrealista Duane Hansont, „a gipszes” George Segalt és az újabbak közül a „vérmáskos” Marc Quinnt. Bár a gipszminta használatának évezredes hagyománya van, mégis Rodin idejében főbenjáró bűn volt. Nem véletlen, hogy a pop idejében bukkant fel szégyentelenül az explicit használata. A kérdésre a válasz: a gipsz megold helyettem minden, számomra szükséges szobrászati problémát.

*Véleményed szerint munkáid – a hús-szobrokra, hús projektetre gondolkod elsősorban – mennyire sokkolóak? Illetve célod-e az egyáltalán, hogy általuk valamiféle sokkhatást válts ki a nézőben, befogadóban? Ugyanakkor, ha ehhez hozzáteszük azt a közhelyesült igazságot (vajon tényleg az-e), hogy már mindent láttunk, hogy már minden lehetséges, minden elérhető, és hogy már nem reagálunk semmire, akkor a befogadónak teljes apátiával kellene szemlélniük a műveidet, de még sincs így. Akkor ezek szerint nem igaz a megállapítás, vagy a munkáidban mégiscsak van valami elemi módon hátborzongató, ami felülírja a fentieket?*

– Miért van az, ha a művészet éppen a szex-erőszak-halálról beszél, akkor az probléma, de este hétkor a *Helyszínelők*ben ugyanez meg nem az? A *Helyszínelők* egyébként úgy tűnik, a mainstream által már meg is emésztett nekrofil erotikára épül. Mindig van egy kliprészlet, amikor a kamera érdeklődően körbejár egy legtöbb esetben szép, de jól láthatóan halott testet, amit ilyen értelemben igenis esztétizál. Szóval, ha a mainstream médiába ez már belefér, mivel nincsen olyan tabu, amit a popkultúra ne tudna áthágni, értelmetlenné válnak ezek a szavak: tabu, sokkolás stb... Egy vicces példa: Megkeresett a magyar *FHM* magazin. Ez egy olyan újság, amit kézbe véve, férfiak maszturbálnak meztelen nőkre és drága

autókra. Van egy, a „művészetnek” szánt féloldaluk is, pl. a szarral festő művész, a világ legnagyobb sütőtökfaragója és hasonlók. Kértek képeket a munkáimról a rovatukba. Elutasítottam a felkérést, gondolván, nekem az újságuk semmilyen értelemben sem megjelenési felületem. Valahonnan mégis szereztek reprotkat, majd megjelent a cikk. Egy újság, amiben a csúcspontot egy vagina kikandikálása jelenti, nem merete lehozni a női szobraimat, csak a „faszszopósat”, azt is azzal az elánnal, hogy kinyilvá-níthassák saját homofóbiájukat.

*Munkáidnak mennyiben célja, illetve mennyiben következménye a tabu mint olyan feltárása, illetve az arról folytatható diskurzus motorizálása? Mennyire érdekel téged a mulandóság, vagy épp a halál, a halálhoz való viszony kérdése?*

– Kellemetlen dolog, de nem gondoltam arra, amikor először készítettem hússzobrot, hogy halottakat teremtek. Egyszerűen szerettem volna az arisztotelészi mimézist és a tudományos modell-definíciót ötvözni. A modell minimum egy tulajdonságában megegyezik a modellálttal (természet), végtelen tulajdonságegyezésnél elérjük Istent. Ennyire nem voltam nagyratörő. Egyszerűen az állati hús jobban hasonlít az emberire, mint a kő, fa, fém. Még ebben az összefércelt formájában is megdöbbenően emberi. Csak halott. Tehát a portréim valójában nem élő emberek modelljei, hanem halott formájuké. Mikor ez kiderült, ebbe az irányba vitte tovább a projektet. A *Szerelmeim* című sorozat csonkított női medencéket formáz. Ők a szerelmeim, akik elhagytak, de maradt utánuk valami – a fotóhoz hasonlatos – emlék, esetünkben ők maguk, vagyis egy darab belőlük, és természetesen nem véletlen, melyik darab.

*Mennyiben foglalkoztattak ezek a kérdések a filmes projektek során?*

– Valamiért minden filmben meghal minimum egy ember, de ez a drámai hatás nem érdekel engem. Csak ha már erről van szó, akkor a korpusz. A *Kedvenceim* című sorozatom is erről szól (kitömött állatok). Tudom, hogy borzasztóan fog hangzani, de például láttam még az élő tehenet, aminek a fejbőréért mentem a vágóhídra. Csak az érdekelt, milyen kedves tárgyát fogok belőle készíteni. (Semmilyen vonatkozásban nem ezért halt meg az állat, a fejbőrt kidobják...)

*És tényleg, egyáltalán hogyan kerültél kapcsolatba a filmmel, hogy alakult ez?*

– Pálfi Gyuri ismerte a munkáimat. Nem volt veszítenivalója, ha egy művészeti egyetemista is még ott sündörög...

*Egészen pontosan milyen szereped volt a Taxidermia és az Ópium című filmek elkészítésében? Ha jól tudom, a Taxidermia látványvilágát egy egész*

*csapat alakította, míg az Ópium látványvilágáért főként te vagy felelős. Mennyiben kaptál szabad kezet a rendezőtől, Szász Jánostól, illetve mennyiben határozta meg a látványvilág létrejöttét maga a csáthi világ, mennyire merültél el a csáthi világban?*

– A *Taxidermia* dízlettervezője Asztalos Adrienn, CGI trükközője Kigle Béla, speciális maszkmestere pedig Pohárnok Iván volt. Én a végén „concept and design artist” kreditet kaptam. Gyakorlati értelemben megkaptam a forgatókönyvet, és azt ötletelhettem, amit akartam, az, hogy ebből mi valósult meg, más kérdés. A film egy hálátlan műfaj. Visszatekintve egy kicsit túl lett tupírozva a szerepem, de a művészetemből kiindulva valamiért én lettem érdekes a csapatból a médiának. A blogomon egyébként megtekinthető a filmhez készült egész anyag (gezaszollosi.blogspot.com). Az *Ópiumba* úgy kerültem bele, hogy már gyakorlatilag kész volt a Lázár Tibor által jegyzett dízletterv. Ő a legprofesszionálisabb tervező Magyarországon. De Szász János bevallottan elbizonytalanodott, miután megnézte a *Taxidermiát* a 2006-os szemlén. Nem dízlettervezőre volt szüksége, hanem valamire, amit látott a *Taxidermiában*, valamire, ami ki-mozdítja a filmet a reális ábrázolásmódból. Az hamar kiderült, hogy Lázárral tudunk együtt dolgozni, mert én nem dízleteket (ami főleg építészet) tervezek, hanem tárgyegyütteseket, enteriőröket, ezeknek megvannak a film valóságában a szimbolikus kapcsolatrendszerük. Majd a dízlettervező elhelyezi az általa kitalált terekbe, és a rendező használja, vagy sem. Érthető módon az emberek ezekre az „érdekes” tárgyakra emlékeznek, nem a terekre. A jó dízlet az, ami nem látszik. Érdekes mód Csáthtal keveset foglalkoztam, mert leginkább ellenfele, Moravcsik professzor volt az én emberem, hiszen az ő intézetében járunk! Ha belegondolsz, Brenner-Csáthhoz a drogos táskáján kívül nem tartozik semmi, de minden, ami körülveszi, az Moravcsiké, sőt belőle sugárzik. A folyamat: Gizella naplót ír, honnan van annyi papír? Az intézetből. Mit csinálnak a papírral, papírból ilyen helyeken? Betéglapot. Miért van belőle sok? Mert nagy, egész alakos női test alapminta van rajta, amire lemérik a betegek eltéréseit az átlagostól. Ehhez egész szettük van! A pincében hatalmas tekercesekben áll a szűz papíradatlap. Amikor Gizella nem kap papírt, Brenner oda viszi le, és méteres darabokra ír tovább. A végén persze ebből sem látszik minden, de ott volt, bár a forgatókönyvben nem. Így volt ez a „vízbemártó” géppel, a zootrópokkal, a rengeteg frenológiai gyűjteménnyel stb. A környezetben szereplő tárgyak mind Moravcsik valóságát tágították ki, ő egy 19. századi ember, aki bár jóhiszemű, de egy letűnt pozitivistá tudós (a 20. századból nézve prenáci), aki kétségbeesetten próbálja a tapasztalati tudomány által megoldani a másik síkon jelentkező problémákat. Szempontomból nézve



egy nagy performance-akcionista művész, akinek az intézete a porond, és a benne lévő emberek a játékosai. Szóval ez nem díszlettervezés, hanem visual concept volt.

*Általában egy-egy helyi szinten provokatívnak tartott műalkotás-sorozat, egy-egy provokatívnak kikiáltott alkotó, ha nemzetközi hírnévre tesz szert, akkor annak köszönhetően szinte egy szempillantás alatt szalonképessé válik. Mit gondolsz erről?*

– Röviden, a Limes 2000 éve áll, és csak nem akar keletebbre menni.

*Mi a kedvenc tárgyad?*

– Most ellentmondásba keveredem magammal, de az emberek jobban érdekelnek.

