

Buharov-karakterek viszont nem képesek egy szabályos, szépen csengő irodalmi nyelv használatára. Valuskával ellentétben Marika és az *Egyvezérszavas...* narrátorának gondolatai darabjaira hullanak, törmelékesen önismétlővé válnak. Ezt az értelmét veszített zagyaságot és közhelyszótárt mintha csak az értené, aki mondja, de rendszerét képtelen a világgal közölni, sőt még azt sem érti, hogy valójában értelmetlen az, amit mond. Mintha a *szervezői* én szólna ezekből a szereplőkből. A Buharovok nem veszik tudomásul, hogy filmnyelvükből nem állnak össze mondatok – ahogy Marika, ők is ismételtetik mindig más sorrendben a „filmszavakat”.

Nem kérdés hogy, miként Valuskát, úgy Mari-kát is mélyen tiszteli az a közösség, ami körülveszi. A tartalmi rend, illetve zagyaság ellenére a végeredmény azonos: Valuska oda jut, ahol az *Egyvezérszavas...* örült narrátora tart. István, vagy Tarr kocsmájának törzskö-zönsége pedig nem érti, hanem *érzi* a szöveget. Az *Őszi almanachtól* kezdődően a Tarr filmek szövevei a Buharovokhoz hasonlóan *lírai rendbe* szerveződnek.

A világ és a dolgok

Buharovék azt állítják, hogy a világban létező és meghatározó komponens a metafizika. Nem leírható egy nagy, szükségszerű, ám illuzórikus rend: a világ emberi aggyal nem strukturálható, noha újra és újra szembesülünk valamivel, ami erre a nagy struktúrára utal, talán ezért próbálják meg ezt oly sokan újra és újra megfogalmazni. A *Lassú tükörben* ez a „szembesítő” jelenség a *halál*. Megpróbálják értelmezni, de az értelmezés szándékával egyidőben egy metafizikai útvesztőbe vettetik. A világban ugyanis a dolgok – álom és valóság, képzelet és realitás, irónia és véres komolyság – egymástól elválaszthatatlanul össze vannak keveredve.

Végkövetkeztetés helyett:

a Buharovok logikája

A Buharovok filmjeiben az egyetlen logika az örület logikája. Az örült állapot egyben mindig *világteremtő* állapot is. Az örült elme pont attól válik véglegesen azzá, hogy bezárul, nem ismeri föl saját örületét, ahogy a Buharov-filmek is rendszerként mutatják fel filmjeik rendszertelenségét. A reflektálatlanság mellett az örület logikájának sajátja az össze nem tartozó dolgok illesztése, így a szeriális, illetve a diszharmonikus visszatérések is. Ezeket a szempontokat nem csak tartalmilag, hanem filmjeik formanyelvében is következetesen betartják.

Egy lassú tükörben sohasem láthatom meg *a saját időmet*.

Dékei Kriszta

„A tiszta szándék felindítása”

Igor & Ivan Buharov: *A fájdalom díszként való használata*

Tranzit Műhelyek, Pozsony

2011. október 1–30.

„szavak kínai falát
megmássza a halál”

(Domonkos István: *Kormányeltörésben*)

Kevesen próbálkoztak azzal, hogy értelmezzék SZILÁGYI KORNÉL (IGOR, 1971) és HEVESI NÁNDOR (IVAN, 1974) sajátos univerzumát, s köztük sem én volnék az első, akinek beletörhet a bicskája. A művekre jellemző dadaista és szürrealista attitűd, a váratlan megoldások és a nettó ökörködés, a sejtetés, a zárt egészként létező műalkotás elutasítása ugyanis ellene megy annak, hogy bármilyen jelentést tulajdonítsunk nekik. Az eléggé lepattant, ámbár impozáns, volt ipari épületben megrendezett retrospektív pozsonyi kiállításukon csak néhol volt elkülöníthető a két alkotó munkássága és egyéni kézjegye – eszerint Szilágyi inkább a szellemesen meghökkenítő konceptualitást részesíti előnyben (ld. például a támadást meg-
hiúsító színváltoztatós sakkfiguráit: *Támadásmentesítő sakk*, 2005/2011), s bár Hevesi ebben is a társa (amint azt közös munkájuk, a helyszínre adaptált, politikusok „szagmintáit” választásra felkínáló „smellection automat” is bizonyítja), az ő hangja azért mégiscsak sokkal komorabb: rajzai és festményei néha egészen vészjóslóak. Mindenesetre úgy tűnik, hogy HECVI DÓRA, a kiállítás kurátora sem törekedett arra, hogy kielégítse a duó tagjainak „szétválasztására” irányuló kíváncsiságunkat: a látogatónak a művek azonosításához csupán a bejárat mellett elhelyezett kicsiny „térkép” áll a rendelkezésére. A kiállítás középpontjában szemlátomást a filmjeik állnak, a többi munka mintha csupán keretként szolgálja. Láthatóan Buharovék maguk is egyfajta mű- vagy látvány-egésznek tekintették a teret – erre utal, hogy a tárlókban vagy a falon elhelyezett dokumentumok, filmekből visszamaradt tárgyak valamint az installációk mind-mind visszautalnak vagy megidéznek más (kiállított) munkákat és filmeket. S hiába a rendszerezésre/szétválasztásra irányuló tiszta szándék, az interpretátor leginkább elveszítettnek érzi magát, akárcsak legutolsó filmjük (*Kormányeltörésben*, 2010) főszereplője.

„u minyá nyet filozófia, ja nye hocsu zsitty”

IGOR & IVAN BUHAROV 1994 óta dolgozik együtt, de filmjeikben gyakran „közreműködik” még VASILE CROAT (HORVÁTH ISTVÁN) és NYOLCZAS ISTVÁN is (1995-ben ők négyen alapították meg a 40 LABOR MULTIARTHIST csoportot). Független filmjeiket kezdetben Super 8-as filmre forgatták, minden alkalommal láthatóvá téve e (szinte a szemétből kiemelt) nyersanyag karcosságát, piszkos felületét. Buharovék minden részükben maguk jegyzik a képzőművészet és a mozgókép határvidékére pozicionált filmjeiket: ők készítik a forgatókönyvet (már ha van), az animációt, ők a rendezők, a szereplők, s maguk végzik az utómunkálatokat is (vágás). A – talán több részesre is tervezett – két 1995-ös rövidfilm, a *Vasárnap* (Voszkeszenje) és *Hétfő* (Ponygyelnyik) kétségkívül egyéni hangot üt meg. Ennek alapelemei a sokszor homályos, nehezen kivehető részletek, a kézikamera rezgésének felerősítése, a lebutított orosz nyelven elhangzó narráció, a talányos „történet”, álomtöredékekké összeálló képsorok. A filmek főszereplője egy torz arcú, (a plusz protézis miatt) lapátfogú fiatalember, akinek mintha egyetlen átlagos napját („normálnaja pagoda”) követné végig a kamera (vasárnap estére egyébként „hősünk” öngyilkos lesz). A három egységre bomló *Hétfőben* először

egy kövér, fűrdőruhás nőt látunk tajcsizás közben, majd a mozdulatsort megismétlő lapátfogút (ekkor közli velünk a narrátor a filozófia hiányára és az életuntaságra vonatkozó mondatokat), végül egy fiatal anyát mutat a kamera (hosszan kitartott felirat: a méh üres). E két filmben már jelen van a későbbiekben is felbukkanó „történet-fűzés” (a szürke mindennapokat megtörő, meghökkentő cselekedet) éppúgy, mint a víz, az úszás, illetve a szülés és a terhesség tematikája. A *Metroul* (1996) – melynek végén egy iskolás kislány képe borul vörösbe, s melynek vezérmotívuma a szenttelen férfihangon ismételtetett „szerelmes vagyok beléd, István” – alig-történetét, állóképeit kiválóan ellenpontozza a román szövegű 40 Labor szám, amely a későbbiek során átadja a helyét az általuk 1998-ban alapított Pop Ivan zenekar szerzeményeinek. (A szintén a nevükhöz kötődő, 2000-től működő CHAOS KEMPING elsősorban audiovizuális performanszokat, dj-zéssel kísért vetített képes előadásokat tart.)

Az 1996-ban készült *Good bye Mama* egyfajta „köztes” filmnek tekinthető. A „korai” munkákhoz kapcsolja a fekete-fehér Super 8-as film rossz minősége, az életlen vagy szándékoltan beremegtetett beállítások alkalmazása, s maga a sugárzásmérő szerkezet mozgását követő „történet” is, amelynek végső



IGOR ÉS IVAN
BUHAROV
Hotel Tubu, 2002

pontján a főszereplő, miután búcsúüzenetét (Daszvidánia Mama) felpingálja a falra, bekapcsolja az atomreaktort. Itt jelenik meg először a Buharov-filmek charme-ját megadó idősszorongó (nagy-mama, alias Pallagi Jánosné), aki a legnagyobb nyugalommal szenved vagy végzi el a totálisan értelmetlennek tűnő cselekedeteket, s itt váltja fel először az eltorzított emberi arcot a maszkolás, ebben az esetben egy speciális, két „orrnyílással” rendelkező gázálarc.

„az ideák a létből kijönnek”

A szürreális maszkok, az arcot fedő, sokszor többretegű álarcok, az egész testet borító jelmezek szerepeltetése a 2000-es évek közepéig/végéig szinte állandó elem filmjeikben. A talányos *Hotel Tubu* (2002) című munkában – ahol a narrátor hosszasan értekezik arról, hogy „az ideák a létből kijönnek, de van olyan is, hogy az idea nem jön le” – a szereplők folyamatosan átalakulnak: az alumíniummal borított emberből vadász, majd a vadászból csinos orángután jelmezt futkározó alak válik, melynek maszkja mögött egy újabb álca, (talán) egy a szado-mazo kultúrában használt, a légzést megnehezítő fekete bőr arcvédő tárul fel. További visszatérő elem a giccses nippek (itt egy porcelán mackó) szereplőként való alkalmazása, s a kitömött (fácán, a későbbi filmekben róka és menyét) vagy halott állatok (béka) bevonása a jelentekbe. Második nagyjátékfilmjük, a Madaras József, illetve a Vörös Október Ruhagyár zakóiban feszítő négy férfi nagy alakítását hozó *A másik ember iránti féltés diadalának* (2000) hangulata – hasonlóan más munkáikhoz – a hetvenes évek tárgyi világát idézi; a feelinget erősíti a Forte-filmre hajazó alapanyag színvilága, az álmotívumok és pornófilm-bevágások, illetve a szürreális szereplők kavargása.

E mű ellenpontja a 2004-es, tiszta animációra épülő (bár néhány pillanatilag a hajókázó szereplők is felbukkannak egy gyógyfürdő medencéjében, pár punnyadó nyugdíjas között, miközben áhítatos orgonamuzsika szól) *Vajon a gyilkos kimegy a temetőbe?* című rövidfilm. A horrorisztikus elemekkel tarkított munkában ugyanakkora szerep jut a nippeknek (meztelen porcelánbaba), az apró állatkákat (kutyát, pókot, dinoszauruszt) formázó gyerekjátékoknak, a „megelevenedő” nőcis magazin képeknek, a kollázsok és a festményeknek. Itt is találkozhatunk álarcokkal – kicsiny fiúbábra és mackóra applikált maszkokkal –, s hangsúlyossá válik a (teljesen értelmetlen) mese motívuma.

„egy hatalmas semmisítő erőt fogunk aktivizálni, kérek mindenki a tiszta szándék felindítására”

Az *Egyvezérszavas védelemben* (*Oneheadword protection*, 2006) több mesetípus (*Piroska és a*

farkas, Jancsi és Juliska) és motívum (csutkababa, vő. váltott gyermek) keveredik össze, s a szereplők – köztük a nyalka huszárok – gyakran túlméretezett bábarcot viselnek. Míg ebben az esetben a maszkolás egyfajta kiemelésre, a fiktitás hangsúlyozására szolgál, a korábbi művekben – s a 2008-as *A szülés fokozataiban*, ahol a két szereplő egy egészen különös, orvosi, leginkább a kínzás képét előhívó maszkot visel – az egyéni arc elvesztése egyfajta elidegenedettséget sugall. Az inkább gyakorló elmebetegnek tűnő narrátor – valamiféle furcsa médium vagy „semmitítő erőt” aktivizáló távgyógyító lehet – szövege pedig hol kapcsolódik a mágikus cselekedeteket ismételtető szereplők tevékenységéhez, hol meg nem. Buharovék egyik védjegye – még tovább fokozva ezzel műveik abszurditását – a nyelv és a jelentés kiforgatása, nem létező szókapcsolatok, mondatnailag helytelen elemek használata. Mindemellett számos szimbolikus motívumot is használnak, s e tény egyszerre könnyíti és nehezíti meg az értelmezést. *A szülés fokozatai* című munkában például a szülés „misztériuma” és a megtisztító zuhanyozás vagy a halál, a Béla élt 5 évet feliratú kis koporsó eltemetése viszonylag könnyen dekódolható, de e felfejtett jelentést szinte azonnal dadaista lepelbe burkolja a narratori szöveg (melyben a nők bolhát, sünt, továbbá majmot szülnék) és maga az eltemetett lény (deformált és szutykos, alig felismerhető gyerekjáték).

Már-már egyértelmű olvasattal bír azonban a 2010-ben készült rajzos animáció, a *Jancsika és a libuskák*. A *Vajon a gyilkos kimegy a temetőbe?* című munkához hasonlóan keretes szerkezetet használó, Paizs Miklós tolmácsolásában előadott gyagya mese valójában ironikus politikai „állásfoglalás”. Jancsi, aki „szerette a magyar népet, a hazáját és a libát terelgetni” egyre újabb és újabb kalandokba keveredik: „a gazdasszony a székyelhimnuszt dalolta neki, mindig mikor részeg volt”, majd „a kozmosz munkásai agyrezgéssel felvették vele a kapcsolatot”. A Parlamentbe is ellátogató hősünk végül „kis pogácsákat szaggatott az ollójával a magyar zászlóból” – a pogácsák száma pontosan 56, Jancsi ollója pedig nem más, mint hatalmas, ágaskodó hímtagja.

„mi meghalni mindnyájan
úgyis téves csatatéren”

Az utóbbi két évben készült filmjeikre a letisztultság, az izmosodó profizmus jellemző. A narrátor nélküli, csak zenével operáló *Molytej* (*Mothmilk*, 2009) például egy kerek történetet mesél el egy kisfiú szemszögéből: főszereplője pedig a szexuálisan túlfűtött, nudista strandra ellógó, napozáskor önmagát meztelen nők fényképeivel körberakó apuka. Az andalító zene dacára, számos filmes utalás segítségével, kísér-

IGOR ÉS IVAN
BUHAROV
Jancsika és a
libuskák, 2010



IGOR ÉS IVAN
BUHAROV
Molytej, 2009



teties hangulatot felépítő mű egy átlagosnak tűnő család története, a meghökentető fordulatok pedig – eddigi műveiktől eltérően – simán rakódnak egymásra, a 705-ös Zastavával nyaralni induló család képétől zökkenők nélkül jutunk el a kisfiú meztelen testekkel zsúfolt álmképéig.

Legutolsó, *Kormányeltörésben* (*Rudderless*, 2010) című fekete-fehér filmjük is egy gyötrelmes álom-vízió, amely Domonkos István vajdasági költő a 70-es évek vége felé írt, azonos című és sajnálatosan kevésbé ismert versén alapul. A kopogó ritmusú, ismétlődő töredékekre eső és elszemélytelenített költemény Buharovék számára kiváló kiindulópont egy vizuális asszociációs lánc megalkotására. A vergődő, önmagát, otthonát, lelki békéjét kereső férfi eleve vesztesre ítélte „utazása” ugyan aktualizálódik is – egyes jelenetekben, például a Lánchídon vonuló huszársereg esetében felismerhető a mai magyar valóság –, de a szaggatott, komor hangvételi képsorok (amelyből mintegy feloldásként emelkedik ki az a szurreális jelenet, melyben a szállásadónő légyecsapóval veri össze a főszereplőt) egyetemes elveszettséget és kilátástalanságot sugallnak. A *Kormányeltörésben* nem illusztráció, hanem tiszta szándékú, önálló és megrázó, a művészekről szokatlanul komoly és igen erőteljes mű – s ha nem is fel-, de igen-igen megindító.