

GELENCSÉR GÁBOR

Filmsziget

Szemző Tibor képzenei

„Nálam a kép is zene”¹ – mondja egy interjúban Szemző Tibor, míg filmekhez írt zenéit következetesen hangképeknek nevezi.² A filmjeiben a zeneiséget, (film)zenében a képiséget hangsúlyozó művész szinesztetikus pozíciója egyszerre teremt átjárást a különböző médiumok és műfajok között, s eredményez elszigetelődést a hagyományos művészeti kifejezőmódoktól (s nem utolsósorban azok képviselőitől). Mind az átjárásnak, mind az elszigetelődésnek kimutathatók a formai és motivikus következményei: előbbi a performanszban, utóbbi a sziget konkrét és metaforikus motívumában.

Szemző számára a performansz nem pusztán egy, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójához kötődő művészeti kifejezőmód, amelyet abban az időszakban maga is gyakorolt, hanem olyan teoretikus és praktikus alap, amely egész szemlélet- és előadásmódját meghatározza. A performansz egyrészt lehetőséget nyújt arra, hogy az „időben zajló, zeneként szervezett eseményekbe nem zenei elemeket”³, nevezetesen szöveget és képet vonjon be, másrészt a több elem együttes, bizonyos határokon belül esetleges jelenléte eleveniséget, kiszámíthatatlanságot, meglepetést visz az előadásba; olyan

A tanulmány az *Experimental Film: The Missing Frames* című, 2008-ban megjelenő tanulmánykötet számára készült (szerk.: Ben Meade, Andrews McMeel Publishing).

- 1 Bihari László: Van-e átjárás Hamvasból a rock'n'rollba? [interjú]. *Magyar Hírlap*, 1998. 12. 08.
- 2 Lásd pl.: Tillmann József: „A hangok, amikért tűzbe tudom tenni a kezem” [interjú]. *Magyar Narancs*, 1995. 05. 18.
- 3 Ürmös Attila: Szemző-sziget [interjú]. *Jump Magazin*, 1998/1.

mozzanatokot tehát, amelyeket Szemző a technikailag véglegesen rögzített munkáiban, így filmjeiben is igyekszik megőrizni. S ez a mozzanat művészetének meghatározó, immár a formán túlmutató vonására utal, a témán, a gondolaton keresztül megvalósuló esszenciális jelenlétre, az előadásra mint folyamatra, s végül az előadás által kijelölt, behatárolt, megformált időre. Azaz valami olyasmire, amely egyre kevésbé megragadható, s ezzel párhuzamosan egyre közelebb kerül a transzcendenshez. Bizonyára nem véletlen Szemző hangszerválasztása: a fuvola a láthatatlan-hallhatatlan lélegzést teszi láthatóvá és hallhatóvá; a lélegzés pedig, legalábbis a magyar nyelv tanúsága szerint, a lélekkel van összefüggésben...

A sziget egy társadalmilag motivált lélektani alaphelyzetből, a Kádár-kori bezártság és politikai elszigetelődés élményéből nő művészetében univerzalisztikus képpé, miközben nem veszíti el konkrét jelentését sem. A *Pillanatkép a szigetről* című első önálló zenei album mellett elsősorban a filmeknek köszönhető a motívum markáns jelenléte az életműben, legyen szó akár valódi szigetekről, mint Kuba és Japán,⁴ szigetszerűen leválasztott városrészekről, mint a budapesti VIII. kerület, avagy a szellem szigetlakóiról, mint egy önmagával dialógust folytató férfi és a magányos Kőrösi Csoma Sándor.

Az átjárás és elszigetelődés azonban nem csupán önmagában álló művészi gesztus és motívum, éppen ellenkezőleg: állandó feszültségben állnak egymással. Mozgás és mozdulatlanság, dialógus és monológ, közösségi lét és magány ellentétes, látszólag egymást kizáró szélsőséges pólusai formaalkotó elvként teszik leírhatóvá, láthatóvá a művek titkos energiapályáit, amely elv különös szemléletességgel van jelen a filmekben. Nem véletlen, hogy a Szemző művészetét legtalálóbban leíró paradoxonok jórészt filmes tevékenységére utalnak: „Az álló idő mozgóképe” – jellemzi a *Cuba* látványvilágát Tillmann József;⁵ „úton vagyunk, de gyakran állóképekben vagyunk úton” – magyarázza *Az élet vendége* mozgásképletét Forgách András.⁶

Ez a tanulmány Szemző Tibor négy rövidfilmjét (*Koponyaalapi törés*, Balázs Béla Stúdió, 1987, 20', videó; *Cuba*, Balázs Béla Stúdió, 1994, 32', 8/16 mm; *A túlpart*, Balázs Béla Stúdió/Duna Műhely, 1998, 20', 35 mm; *Ez van!*, Kép–Árnyék, 2005, 11', 8 mm), valamint első egészestés filmjét (*Az élet vendége – Csoma-legendárium*, Mediawave 2000, 2006, 78', 8/35 mm) elemzi. Nem a szerző érdeme, ha a filmek formanyelvi vizsgálatából rálátás nyílik az életmű zenei szegmensére is; ha a részletek képesek megvilágítani az egészet.

4 Vö. i. m.

5 Tillmann József: *Tropikus trisztessz [CUBA]. Élet és Irodalom*, 1999. 08. 13.

6 Forgách András: Személyes kozmoszok. Halász, Szemző, Szaladják – háromkirályok. *Filmvilág*, 2006/4.

Performansz-klip

Szemző Tibor médiumközi szemléletmódja a hetvenes évek magyar neoavangárd művészetében gyökerezik. Ez az attitűd a kortárs zenei élet mellett a filmművészetben nyilvánulhatott meg viszonylag szabadon. Sőt, a film egyfajta gyűjtőhelyévé vált a saját médiumuk határait feszegető, abból kilépni igyekvő alkotóknak. Mindezen törekvések a hetvenes évek közepétől egy különleges státusú műhelyre is szert tettek. A Balázs Béla Stúdió a Filmművészeti Főiskolát elvégző rendezők vitaklubjaként és alkotóműhelyként jött létre a hatvanas évek elején. Az ott készült kisjátékfilmekre és dokumentumfilmekre nem vonatkozott az ún. bemutatási kényszer, ami nagyfokú cenzurális szabadsággal járt, ugyanakkor az elszigetelődés, a filmek „láthatatlanná válásának” veszélyét is jelentette. A BBS maga is szigetté vált a magyar filmkultúrában, ennek minden előnyével és hátrányával együtt. A hetvenes évek közepétől, az 1968-as csalódást, majd az 1972–73-as gazdasági és politikai repressziót követően mindenesetre a Stúdió a másképp gondolkodó avangárd szellemű művészek egyre fontosabb bázisa lett. A folyamatot elősegítette a Stúdióon belüli erőviszonyok átalakulása: a főiskolát végzett, diplomás rendezők mellett a műhely megnyitotta kapuit a társművészetek alkotói, illetve mindazok előtt, akik filmtervükről meg tudták győzni a határozott idejű mandátumra demokratikusan választott vezetőséget. Az arculatváltás legfontosabb szervezője és nem utolsósorban alkotója Bódy Gábor volt, aki már a Filmművészeti Főiskola megkezdése előtt, majd azzal párhuzamosan is dolgozott a Stúdióban, legnagyobb nyeresége pedig (beleértve a magyar film történetét is) az író, költő, esszéista, képzőművész, performer Erdély Miklós lett. Erdély ugyanis nemcsak nem jutott volna filmkészítési lehetőséghez az állami stúdiókban, nem is akart „profí” körülmények között dolgozni, hiszen – ahogy egy interjúban sokak számára vonzó programként megfogalmazta – „(...) nekem ez nem a szakmám, ezért azt csinálhatom, hogy kipróbálom, mit lehet csinálni a filmben. A kétséges dolgokat. Tehát én mindig a nem biztosra megyek.”⁷ Erdély teljes filmes életműve a Balázs Béla Stúdióhoz kötődött. Rajta kívül rendszeres filmkészítési lehetőséghez a más művészeti ágból érkezők közül csak Maurer Dóra képzőművész jutott ebben a korszakban, valamint egy-egy filmet készített Dobai Péter író (*Archaikus torzó*, 1971) és (Bódy Gáborral közösen) Vidovszky László zeneszerző is (*Aldrin*, 1976). S forgathattak a BBS-ben (igaz, jobbára betiltott vagy leállított filmet) a radikális avangárd képviselői is, így Szentjóby Tamás (*Kentaur*, 1974), Najmányi László (*A császár üzenete*, 1975) és Hajas Tibor (*Öndívatbemutató*, 1976).

A nyolcvanas évek közepén, a hetvenes évek avangárd művészeinek emigrációját, illetve halálát követően újabb lendületet ka-

⁷ Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10). In Erdély M.: *A filmről*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995.

pott a film és a társművészetek együttműködése, még hozzá elsősorban a zenének köszönhetően. Az új érzékenységnek nevezett irányzat a szubjektum felszabadítását, az egyén közvetlen, ideológia- és „történetmentes” előtérbe állítását indítványozta, a lecsupaszítás legmegfelelőbbnek tűnő érzéki közege pedig a zene volt.⁸ Az irányzat legfontosabb filmjében, a *Kutya éji dalában* (Bódy Gábor, 1983) több alternatív zenekar szerepelt (Bizottság, Vágtázó Halottkémek), a BBS-ben az egyébként képzőművészekből álló Bizottság együttes főszereplésével önálló film készült (Wahorn András: *Jégkrémbalett*, 1984), s ugyanitt egészestés kísérleti filmet forgatott a többek között zenész-előadóként is ismert Müller Péter (*Ex-kódex*, 1983).

Szemző Tibor a nyolcvanas évek elejétől több szálon is kötődik a BBS körüli avantgárd csoporthoz, illetve magához a Stúdióhoz. Első filmzenéje Erdély Miklós *Vonatút* (1981) című strukturalista munkájához készül. Ugyanebben az évben kerül sor Hajas Tibor *A halál szexepilje*, 1988-ban pedig Erdély Miklós *Optimista előadás* című szövegére komponált művének bemutatójára. A 180-as Csoporttól történő eltávolodással párhuzamosan közeledik a különböző performerekhez, így például a filmekben is gyakran szereplő Szirtes Jánoshoz, néhányszor még a Bizottság együttesel is fellép, majd közös performansz-csoportot alakítanak (Új Modern Akrobatika). A 180-as Csoport turnéin kerül szoros alkotói kapcsolatba a koncerteken narrátorként közreműködő Forgács Péterrel, akinek *Privát Magyarország* című sorozatához kezdi el írni az egész zenei világot emblematikusan megfogalmazó „hangképeit” – a *Privát Magyarország* első darabjai pedig szintén a Balázs Béla Stúdióban készülnek. Szemző azonban már korábban, 1985-ben leforgatja a Stúdióban első filmjét, a *Koponyaalapi törést*, s későbbi filmes munkái szintén a BBS-ben, illetve a Stúdió akkori vezetőjének, Durst Györgynek a produceri segítségével jönnek létre.

A felsorolt (korántsem teljes) kötődések a neoavantgárd művészi körhöz tehát bizonyos filmes vonzódást és kapcsolatokat sejtetnek; a társművészetek, s különösen a performansz felé nyitott alkotók filmes érdeklődése és tevékenysége mintát jelenthetett Szemző számára. Benne volt a nyolcvanas évek levegőjében egy Szemző-film lehetősége, amely meg is valósult – ezzel azonban le is zárható Szemző és a neoavantgárd filmesek kapcsolatának taglalása. A társművészetek felől érkezőkkel szemben, akik valóban filmesként szeretnék kifejezni magukat, a zeneszerző már első filmjével igazolja később megfogalmazott sejtését: „Ami azt illeti, azt hiszem, a filmes kifejezőmód távol áll tőlem.”⁹ A filmes közeg tehát elsősorban az alkotói attitűd, a hasonló gondolkodásmód miatt volt fontos számára (amely egyben arra is utal, hogy Szemző a nyolcvanas évektől egyre kevésbé a zeneszerzői-zenészi társadalomban találja meg szel-

8 Lásd ehhez: Milarepaverzió. Az „új érzékenység” határai [kerekasztal-beszélgetés]. *Filmvilág*, 85/7.

9 Hétyné Ficsor Erika: Egy „végtelen” dallammal altatja kisfiát [interjú]. *Hajdú-Bihari Napló*, 1995. 08. 05.

lemi partnereit); formai-esztétikai szempontból viszont nem hatott rá sem az avantgárd film, sem a film mint művészi forma.

Mindebből következően a *Koponyaalapi törés*ben még nincs jelen Szemző sajátos képzenei szemléletmódja; ez a film jóval inkább dokumentum, pontosabban rekonstrukció, az azonos című, a 180-as Csoporttal bemutatott zenei performansz rekonstrukciója – Szemző meghatározása szerint – egy „videoantiklip”¹⁰ formájában. Érdemes mégis részletesen elemezni, hiszen a szerző számos jellegzetes, később más módon visszatérő formai megoldása felismerhető benne.

Az előadás a különféle zenei, gondolati és perszonális *töréspont* (lásd a mű címét) feszültségéből táplálkozik, ahogy különböző zenei stílusok, gondolatmenetek és személyiségek távolról közelednek egymáshoz, áthatják egymást, mintegy átfolynak egymásba, majd ismét eltávolodnak egymástól. Az eredeti előadás különféle rétegeit – zene, szöveg, szereplő/szituáció – a videováltozat ugyan nem módosítja, de néhány újabb réteggel, illetve szemponttal gazdagítja.

Zenei szinten különféle, gyökeresen különböző hagyományú és státusú (vagyis eltérő ízlést, értéket reprezentáló) dallamok találkozása zajlik: egy cigányzenekar által előadott magyarnótáé és Szemző saját szerzeményéé. A szöveg (Pável Havlicšek) abszurd-dadaista folyamként zúdít egymásra hol tudományos, hol filozófiai, hol történelmi, hol politikai konnotációjú, de alapvetően összefüggéstelen mondatokat. S végül a szereplő, a szöveget előadó férfi identitása is kettéhasad, amikor egy étteremben, vacsora közben, a tévéképernyőn megjelenő egykori (?) önmagával keveredik vitába. (Ezt a hatást erősíti fel a civil szereplő, Hont Pál alkati adottsága is, amely a produkció legkényesebb, ugyanakkor legfontosabb eleme, s amellyel szemben megtorpan az elemző, értelmező igyekezet.) A *töréspontok* sora a videováltozatban a dokumentarista alapozású közeggel egészül ki: az előbb közvetlenül a kamerába beszélő, majd a tévéképernyővel párbeszédet folytató férfi körül, a direkt narratív szituációról tudomást sem véve, a maga természetességében zajlik az élet az éttermi enteriőrben (ennek része a cigányzenekar is). A valószerűvé tett, naturalista közeg tehát az egyetlen lényeges különbség a már eleve stilizált koncertszerű előadáshoz képest, amely díszletben kénytelen megjeleníteni a szituációt. Szemző nem írja át az előadás koncepcióját, csupán „folytatja”, méghozzá a mozgókép eredendő filmnyelvi naturalizmusára támaszkodva. A videováltozat így pusztán reprodukálja az eredeti szándékot: az esztétikai folyamattá avatott műfaji határátlépés gesztusát, a tudatos megnyílását a tudattalanra (vagy inkább tudat nélkülire), a szöveg – a későbbi hangképekben és képzenekekben oly jellegzetessé váló – zeneivé stilizálását, s így racionális értelmének (és értelmezhetőségének) ellehetetlenítését.

Az előadás performansz-jellege viszont szükségszerűen áldozatul esik a dokumentálásnak. Bizonyára ennek a felismerésnek köszönhetően Szemző a későbbiekben nem rögzíti előadásait (ezzel

10 I. m.

szemben előadásain legtöbbször mozgóképeket vetít), hanem filmjeiben új nyelvi eszközöket keres a „koponyaalapi törésvonalak” nyomon követéséhez.

Naplófilmek

Szemző sajátos filmformáját, „képzenéjét” kézműves eszközökkel létrehozott egyszemélyes „privátfilmjeiben”, „mozgófényképeszeti naplóiban”¹¹ találja meg. Eddig elkészült három rövidfilmje (*Cuba, A túlpart, Ez van!*), s az ezeket továbbfejlesztő, továbbíró egészestés film (*Az élet vendége – Csoma-legendárium*) lényegében ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik, hatásuk is hasonló, mindez mégsem tűnik önismétlésnek, jóval inkább a megtalált forma újabb és újabb variációjának, egy-egy elemnek, epizódnak a szerző végtelen filmjéből.

A *Cubával* kezdődő rövidfilmekkel Szemző végképp leválik az (ekkor már amúgy sem létező) neoavantgárd csoportról, és filmesként is teljesen önálló útra tér. Saját filmjeit legfeljebb Forgács Péter *Privát Magyarország*-sorozatával hozhatjuk összefüggésbe, amelynek végső megformálása sokat köszönhet Szemző „hangképeinek”. A Forgács által felkutatott amatőr filmtetekercsek ugyanakkor nagy hatással vannak Szemző művészi (tehát nem pusztán filmes!) látásmódjára. A két világháború között, illetve az ötvenes-hatvanas években készült családi mozik esetlegessége, az azokban megfogalmazódó (vagy az azokból kiolvasható) indirekt jelentés ideális, megközelítendő, de talán soha el nem érhető célként lebeg a szeme előtt. Zenészként is fontos számára az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság, az „irányított véletlenszerűség”;¹² ezért is vonzódik a performanszokhoz. Egy interjúban Szemző arról beszél, hogy zeneszerzői munkájában az improvizációnál is nagyobb a véletlen szerepe, s mindennek megvilágítására éppen a privátfilmek példáját hozza fel. „Talán a legfontosabb nem is az improvizáció, hanem a véletlen. A véletlen, ami az én munkámban kiemelt jelentőséggel bír. E tekintetben is fennáll az analógia a privát filmekkel, hiszen eléggé véletlenszerű az, hogy egy filmkészítő mikor ragad kamerát. Aztán, hogy azon a filmen végül mi lesz, az még inkább véletlen.”¹³ A családi amatőrtekercsek nem a tudatos jelentésközvetítés, hanem a megörökítés szándékával készülnek; az egyes képkockák csupán öntudatlanul közvetíthetik a kívülállók számára a filmet készítő – talán önmaga előtt sem bevallott – lelkiállapotát, célját. Az amatőr filmek képeiről ez a rejtőzködő szemlélet hívható elő. A rejtőzködés, a szemlélet mintegy véletlenszerű megjelenése a konkrét képek közötti láthatatlan időrésben, a dokumentálás tényének lenyomata

11 Szemző egy interjúban a *Cubát* „mozgófényképeszeti naplónak” nevezi (Hétyné Ficsor Erika, i. m.).

12 Kiss András Zoltán – Pap Dávid Tamás: Hangképek [interjú]. www.magyar.film.hu

13 Tillmann József: Átitatom magam velük. Beszélgetés Szemző Tiborral filmekről és zenéről. *Jelenkor*, 2004/3.

(a dokumentált tények lenyomata helyett, illetve mellett), a múlt és a múltó idő tettenérése – ezek azok a „jelentések”, amelyeket Szemző az általa forgatott „privátfilmekben” igyekszik megközelíteni.

Mielőtt rátérnék a filmek formai megoldásaira, s ha már korábban jeleztem Szemző kapcsolatát a Balázs Béla Stúdióban tevékenykedő avantgárd művészekhez, hadd utaljak egy másik, kevésbé kézenfekvő, ám mégis felvethető filmes párhuzamra. A privátfilmek kvázi naplójellege mellett ugyanis létezik a filmnaplókészítésnek egy jóval közvetlenebb előzménye. Az avantgárd filmkészítők vissza-visszatérő igényeként jelentkezik a teljes azonosulás a filmmeléssel, a személyes létezés közvetlen filmre írása, az élet és a művészet közötti határ lebontása. Amerikai minták nyomán a naplófilmkészítést Magyarországon Szirtes András gyakorolta legkitartóbban, akinek filmes életműve egészen a kilencvenes évek elejéig szintén a Balázs Béla Stúdióhoz kötődött. Szirtes a folyamatosan forgatott anyagaiból időről időre összeállításokat készít (végső terve, egy 48 részből álló 24 órás film, még nem valósulhatott meg), az egyes részek pedig legtöbbször (történet híján) egyfajta zenei szerkesztési elv mentén állnak össze a végtelen időből kimetszett, zárt alakzatokká. A nyolcvanas évektől készülő naplók mellett Szirtes naplószerű, fiktív elemeket is tartalmazó, külföldön forgatott „úti filmjei” szintén összefüggésbe hozhatók Szemző rövidfilmjeivel – mindez azonban jóval inkább az alkotói magatartás, a filmzés mint „civil” tevékenység rokonsága miatt kerülhet szóba; Szirtes és Szemző filmjei formai-gondolati szempontból igen távol állnak egymástól.

Szemző tehát művészi értelemben is magányos utakon jár, amikor távoli földrészek, Kubában és Japánban, vagy távolivá tett vidéken, egy budapesti kerületben forgatja „mozgófényképészeti naplóit”. Hogyan alkotja meg a privátfilmekben megfigyelt indirekt jelentést, hogyan éri tetten a látható képek mögött a láthatatlanul jelenlévő időt? Az alábbiakban e törekvés formai eszközeit próbálom leírni.

A filmek alapgesztusa – s ez egy zeneszerző esetében igazán érthető szándék – a fotografikus képek valóságosságának áttetszővé tétele, a konkrét, fogalmi jelentés átfordítása egyfajta érzékibb, fogalom előtti vagy fogalom utáni, mondhatni, zenei közegbe. Mind ezen célok megközelítésének – s nem megvalósításának; Szemző a filmjeivel, akárcsak Kőrösi Csoma Sándor, úton van; ezért tekinthetők az egyes filmek ugyanazon téma variációinak –, szóval céljai megközelítésének két nyilvánvaló eszközén gyorsan túlléphetünk. Az egyik maga a képektől elválaszthatatlan zene – amely gyakran idézi vagy felhasználja, beleszöve a saját kompozíciókba, az adott zenekultúra motívumait –, a másik pedig a narráció nélkülsége: Szemző nem mesél történeteket. A további eszközök már jóval rejtőzködőbbek, miközben használatuk igen következetes. Ha egyetlen szóval kéne jellemezni őket, akkor a bevezetőben jelzett feszültségre utalnék: az egymással paradox viszonyban álló magatartások, motívumok között jelenlévő feszültségre, a köztük zajló

állandó átjárásra. Szinte valamennyi formai elem, illetve Szemző filmkészítői alapállása beleillik ebbe a képletbe. Vegyük őket sorra!

A Kubában és Japánban, de akár Budapesten készített képek – s talán ez is magától értetődő – nem a távoli vagy közeli világok reprezentáns anizát rögzítik, hanem rejtőzködő, hétköznapi arcukat tárják elénk. Szemző a hétköznapit, az esetleget keresi, ahhoz azonban, hogy ezt meglássa, idegen környezetben kell mozognia. Ha filmet készít – írja róla találóan Forgách András – „disszidál egy másik világba”.¹⁴ S ha már elég otthonosan érzi magát, ha már megszokott, hétköznapi a helyszín – ahogy ezt egy Japánban folytatott beszélgetés során megjegyzi –, nem tud forgatni.¹⁵ A távolról jött idegen kamerája tehát a hétköznapit keresi az egzotikus helyszíneken.

A hétköznapok életképeiből másfajta paradox jelentés is származik. Szemző ezekkel a képekkel elkerüli, hogy közvetlen történelmi vagy társadalmi információkat közöljön a felkeresett országokról – miközben a képeken mégiscsak felsejlik egy ilyesfajta jelentésmező lehetősége is. A *Cuba* vezérmotívumaként felbukkanó öreg amerikai autók érzékletesen közvetítik az ország sajátos politikai és gazdasági helyzetét, ám ezen túl a régi formák mára megkopott pazarló, túlbujánzó, hivalkodó szépsége a nosztalgia érzetét is felkelti, amelyet nyilván kevésbé osztanak az ott élők. S innen már csak egy lépés, hogy a létező Kubát a *Cubában* az elmúlt idők metaforájának lássuk. Mindezek a jelentések nem zárják ki egymást, jóval inkább egymásra íródnak, minduntalan átbuknak egymásba, az idő képét rajzolva elénk.

Hasonló hatása van *A túlpart* visszatérő elemének, a népviseletbe öltözött gyerekek portréjának. Ezekben a képekben tradíció és modernitás szakadásának éppen a japán kultúrában oly meghatározó drámai feszültsége összegződik egyetlen motívumban, mindenféle fogalmi meghatározottság nélkül.

A fogalmiság „dekonstrukciójának” fontos eszköze a filmek szöveghasználata. *Az élet vendégében* kiteljesedő megoldás fontos eleme már a *Cubának* és *A túlpartnak* is, méghozzá hasonló szerepben. Az idegen nyelvű szövegek ugyanis nem fogalmiságukban vannak jelen, nem narrátorszövegek, hanem „zenei szólamokként” integrálódnak a zenei felületbe¹⁶ (ezért értelemszerűen nem kell feliratozni őket). Az idegen – és sokszor alig hallhatóan kántált, mormogott – szövegek tehát miközben rendelkeznek saját fogalmi jelentésükkel, ezt a befogadók többsége előtt nem tárják fel; amit feltárnak – a szöveg zeneisége –, az viszont túl van a fogalmin.

A filmek képi világában rejlő feszültségnek szintén létezik egy jól látható, s egy talán kevésbé nyilvánvaló összetevője. Előbbi a 8

14 Forgách András: Szem, szemez, szemző. A filmet szerző zenész. <http://www.c3.hu/~gordianknot/szemzo/hindex.htm>

15 Szemző Tibor – Balogh B. Márton: Összeérés, átjárás. Tokiói beszélgetések. *Balkon*, 1998/1.

16 Szónyei Tamás: A megvilágosodott. Beszélgetés Szemző Tiborral. *Filmvilág*, 2004/7.

vagy 16 mm-es felvevők felnagyított vagy elektronikusan átírt képi faktúrájának jellegzetesen „derengő” karaktere: a kontúrok elmosódnak, a felület „foltos” lesz, a színek, tónusok határai elbizonytalanodnak, a kép néha fehéren kiég, felizzik. A filmes matériában rejülő hatást már-már feleslegesen erősítik fel az egymásra exponált képek, maszkolások; nem is él gyakran ezekkel a jellegzetesen experimentális eszközökkel a szerző. Valami áttetsző lebegés járja át ily módon a képeket; mintha régmúlt időkből, hosszú úton érkeznének a vászonra (mindez szintén az archív privátfilmek élményének a lenyomata). Látjuk, felismerjük a tárgyakat, de láthatóvá válik az a megfoghatatlan derengés is, amely körbeöleli őket.

A „lebegés” megteremtésének másik eszköze az amatőr filmesek jellegzetes műszaki korlátjából fakad. Az amatőrök könnyű, kis kamerájukkal legtöbbször kézből filmeznek. Ez rendkívül mozgékonyra teszi őket, ugyanakkor a fixnek szánt képeket is áthatja az állandó, finom mozgás, remegés. Szemző ez utóbbi adottságból építi fel szigorú és következetes kompozíciós elvét: döntő részben állóképeket vesz fel, ezeket azonban kézből fényképezi, így minden egyes beállítás apró, bizonytalan, *váratlan* mozgásokból komponálódik. Ezeknek a mozgásoknak tehát nincs informatív funkciója (ezt szolgálná a svenk vagy a kocszítás), annál nagyobb a feszültségfokozó hatása (állókép vs. mozgás, fotó vs. film), amely ráadásul tisztán formai-kompozíciós eszközökkel jön létre. Nem véletlen, hogy amikor Szemző *Az élet vendégében* kiadja a kamerát a kezéből, operatőrétől, Szaladják „Taikyo” Istvántól olyan képeket kér, amilyenek a *Cuba* és *A túlpart* című filmjeit is meghatározták: „fotográfiaszerű felvételeket. Vagyis hogy a kamera mindig kézben legyen, de ne mozogjon se mélység-, se oldalirányban. Se zoom, se svenk.”¹⁷ A kamerahasználat mögött azonban – szó szerint – ott van egy másik fontos tényező is, nevezetesen a felvételeket készítő, a „mozgófényképeszeti naplót” író ember, akinek mozgása, lélegzete ily módon is megjelenik a képeken. A kamera Szemző kezében hangszerré válik: készített is egy kameraszert (8mm-phone). „Miközben filmezek, tulajdonképpen zenét produkálok” – határozta meg sajátos operatőri státusát.¹⁸

Film és zene – mondani sem kell – szintén feszültséget képez műveiben, méghozzá a két művészi forma alapvető struktúrájában. Szemző többször elmondta magáról, hogy érzéketlen a harmónia iránt. A harmónia helyett irányokban hall: „mélységben és magasságban, közelségben és távolságban”.¹⁹ Zenei kompozíciói tehát az időstruktúrákat térben formálják meg, hangjai mintegy behatolnak a térbe, majd fokozatosan kilépnek belőle. Mindezzel szemben filmjei láthatólag arra törekednek, hogy a narrációt, sőt a konkrét, azonosítható, térbeli dimenziókat felszámolva elbeszélés nélküli időfolyamatokat, illetve magát az időt jelenítsék meg. Ebből fakad a

17 I. m.

18 Szőnyei Tamás: Sűrített idő. Beszélgetés Szemző Tiborral. *Filmvilág*, 2001/3.

19 Marton László Távolodó: „A túlsó part – mintha ébredne a város” [interjú]. *Magyar Narancs*, 1999/3.

filmek állóképszerűsége, a klasszikus „montázselv” (téridő-szervező, ritmikus, intellektuális) kiiktatása, illetve az egyes beállítások, motívumok szekvenciális elrendezése. A látvány derengő-lebegő anyagtalansága, a látható és a láthatatlan közötti mezsgyén mozgó „átmenet” képei mindenestre filmjeiben a mélység és magasság, a közelség és távolság időbeli dimenzióit járják be.

A *Cuba* és *A túlpart* mellett a harmadik rövidfilm, az *Ez van!* látszólag eltérő elemekből építkezik, hiszen nem távoli országban, hanem Budapesten forgatja, továbbá fontos szerephez jut benne az ezúttal nem zenei elemként alkalmazott szöveg. Ám ahogy már eddig is jeleztem, az *Ez van!* hasonló szövéssű munka, mint a *Cuba* és *A túlpart*, vagyis a film éppen eltérő anyagával bizonyítja a szerző szemléletének, stílusának motívumokon, témákon áthatoló erőteljességét.

Az *Ez van!* ugyanis nem csupán magán viseli a másik két rövidfilm korábban felvázolt jellegzetes formai vonásait, hanem – legalábbis a magyar néző számára – ismerős képanyagával és szövegével fel is erősíti azt. Hiába ismerjük fel ugyanis a VIII. kerület néhány utcával határolt szűk negyedét, hiába sorjáznak a képeken profán, mindenféle patinától mentes városi terek (aluljáró, metró, mozgólépcső, tömegközlekedési csomópont), továbbá hiába értjük az elhangzó szöveget, Ottlik Géza mondatait, ugyanaz a „lebegő rácso-dálkozás” határozza meg a képeket, mint amikor távoli egzotikus tájakon bolyongunk Szemző kamerájával. Hiszen ott sem az idegeniséget, hanem az ismerős hétköznapiakat vesszük szemügyre, az odalátogató idegen kíváncsi, csodálkozó tekintetével. Nos, az *Ez van!*-ban ugyanez a hatás születik meg: úgy tekintünk ezekre az utcákra, házakra – én például több intézményben is tanítok nap mint nap azon a környéken –, mintha még sohasem jártunk volna ott.

Mindebben – a film valódi újdonságaként – fontos segítőtársa, útikalauza Szemzőnek Ottlik Géza, akinek szövegét ezúttal tehát nem csupán zenei szólamként használja (azért abban is), hanem fogalmi jelentésében. Az már más, ám egyáltalán nem lényegtelen kérdés, hogy az Ottlik-szöveg éppen a világ fogalmi megragadhatatlanságáról szól, amikor hiábavalóan próbálja leltárba venni a környéket, s rögzíteni megfigyelői pozícióját.

Ottlik a 20. századi magyar próza egyik legnagyobb alakja. Igen kis terjedelmű, ám annál koncentráltabb, jószerivel egyetlen főműre korlátozódó (*Iskola a határon*) életművének szinte ismeretlen darabjára talált rá Szemző, amelyet ráadásul az író egy rádiós jegyzet formájában maga mond el. Egyfajta hommage-nak is tekinthető tehát a film, de nem lehet nem észrevenni, mennyire pontosan illeszkedik az író látásmódja Szemző művészetéhez. Akár valamennyi filmjéhez odaírhatná alcímként: *Ez van!*

Jelenlétfilmezés

Az élet vendége miközben folytatja Szemző rövidfilmjeinek naplójellegét, tökéletesen alkalmazkodik az egészestés formához. Amíg ugyanis a rövidforma könnyen elkerülhetővé teszi a képek elrendezésének narratív logikáját, az egy óránál hosszabb terjedelem esetében szinte kényszerítő erővel lép fel az elbeszélés szükségszerűsége. Mindez nem valamiféle elméleti törvényszerűségeken alapul, jóval inkább a filmtörténeti konvenció, a befogadói elvárások rutinjából következő gyakorlati kérdés. Szemző úgy alkalmazkodik mindehhez, hogy nem adja fel sajátos, rövidfilmekben kiforrott stílusát. *Az élet vendége*nek van főhőse és van története – hogyan sikerül a szerzőnek mégis megőriznie korábbi látásmódját?

Mindenekelőtt a főhős kiválasztásával. Körösi Csoma Sándor személyében Szemző olyan történelmi alakot talál, aki több szempontból is beleillik művészi világába. Csoma Sándor (1784–1842), az erdélyi születésű tudós, 1819-ben gyalogosan indul el a magyarok ázsiai rokonainak felkutatására. A magyarok őseit ugyan nem találja meg, ezzel szemben megalapítja a tibetológia tudományát: 1827 és 1830 között a himalájai Kanamban, egy tibeti buddhista kolostorban elkészíti a tibeti–angol szótárt és tibeti grammatikát, ily módon a nyugati világba az ő közvetítésével jut el a tibeti buddhizmus eszméje. E munka befejezése után Kalkuttában marad, a Brit Ázsiai Társaság könyvtárosaaként irodalmi tanulmányokat folytat. Majd – talán még mindig a magyarok keresésére – ismét útnak indul, de csak az indiai–kínai határig jut el. A Himalájában hal meg 58 éves korában. A legendás visszavonultságban élő, cellájából ki sem mozduló, látogatókat azonban szívesen fogadó tudós emlékét csak művei őrzik meg; személyiségéről szinte semmit nem tudunk. A buddhisták bódhiszattvaként, megvilágosodottként tisztelik az erdélyi vándort, aki utazóládájában a Bibliát hozta magával hazájából.

A rövid életrajzi vázlatból is kiderül, mennyire Szemző világába illő hős Csoma Sándor. Titokzatos vándor; nyelvtudósként, fordítóként, szótáríróként közvetítő; cellája viszont szigetként magasodik a Himalájában a világ fölé. A transzcendencia iránti vonzódása miatt nyilvánvalóan fontos Szemző számára a Csomát befogadó buddhizmus, helyként (Tibet, India) és szellemként egyaránt. Am mindezeknél fontosabb a tudós életének különös „sikertelensége”, ami miatt nem foglalhatja el a magyar közgondolkodásban az őt megillető helyet. Csoma ugyanis nem éri el célját, nem találja meg a magyarok ázsiai rokonait – megalapítja viszont a tibetológiát. Tudományos karrierje pontosan példázza a cél- és fejlődéselvű pragmatizmussal szembeni másfajta út lehetőségét, amely szintén célhoz ér, de olyan célhoz, amely mindvégig rejtve van, még a felé igyekvő ember számára is. Szemző kompozíciós elvéhez közelítve: az „irányított véletlenszerűség” jelöli ki Csoma pályafutását. Másra készül, mint amit végül megvalósít, ugyanakkor kevesen volnának képesek a szándékuk ellenére útjukba akadó feladat ilyen színvonalú megoldására. Őt ugyanis korábbi képzettsége, kimagasló nyelvtehetsége

(13 nyelvet ismert útjának elején, s még hetet sajátított el vándorlása közben) talán jobban predesztinálta a nyelvi-irodalmi tevékenységre, mint elődeink felkutatására. A céltévesztés elfogadása és a „véletlenül” elé álló helyzettel való azonosulás, a feladás és az alkalmazkodás, a személyen túli és a személyes dialektikája – úgy gondolom, ez Kőrösi Csoma Sándor életének azon titkosabb, rejtettebb szegmense, amely miatt Szemző számára oly fontos figurává válik.

S persze lényeges szempont az is, hogy ennek a titkosatos, „esetleges” életnek a bemutatására, beleértve Csoma tevékenységének helyszínét is, kitűnően alkalmas a Szemző-féle „mozgófényképezési napló”. A naplófilmzés rövidfilmekben kialakított közvetlenségét, hétköznapiságát, esetlegességét ugyanakkor Szemző az új film anyagából következően eltávolítja önmagától. Mindennek a nyilvánvaló közvetlen technikai szemponton túl jelképes gesztusa, hogy kiadja a kezéből a kamerát, ám – mint láttuk – operátore számára ugyanazokat a képalkotási korlátokat fogalmazza meg, mint önmaga számára. A megőrző/eltávolító gesztus következménye a naplófilmzés átalakulása „jelenlétfilmzéssé”, miközben a naplófilmzés alapstátusa érintetlen marad. (S valóban, Szaladják „Taikyo” István kompozíciói gyakran keltik azt a benyomást, mintha a felvételeket Csoma Sándor készítette volna cellája ablakából, valamikor a 19. század első felében.) Szemző *Az élet vendége* Tibetben rögzített képeire utalva a jelenléti filmzést úgy írja le, mint „amely nem értelmez, amely nem beállított képeket készít, de nem is dokumentál – inkább megemeli, szinte szakralizálja akár a leghétköznapibb pillanatot”.²⁰

Az *élet vendége* tibeti képei tehát Szemző korábbi rövidfilmjeinek világát idézik (a Csoma-film története egyébként így is kezdődött: Szemző egy korábbi tibeti útján szokásához híven felvételeket készített, azzal a szándékkal, hogy ezek a képek később, évek múlva, ahogy ez korábbi naplófilmjei esetében is történt, összerendeződnek egy zenei forma mentén, s film lesz belőlük). A tibeti képek összességükben nem is tesznek ki többet egy rövidfilm anyagánál, s ez szintén a szerző arányérzékét dicséri. Amikor ugyanis egy egészestés film terve merült fel, akkor nem próbálta bővíteni, nyújtani, s ezáltal túlterhelni a „naplófilm” anyagot, hanem más materiát keresett hozzá. Volt ráadásul még egy feladata az egészestés formából következően: az elbeszélés, azaz egy történet elmondása. A rövidfilmek világát idéző felvételektől ugyanis továbbra is idegen a narráció, nem beszélve arról, hogy Csoma alakjának Tibetben nem története van, jóval inkább „hiánya” – s e hiány megmutatására éppen a rövidfilmes naplóforma történetnélkülisége, látható és láthatatlan határán közlekedő derengése, esetlegessége a legalkalmasabb. Szemző tehát jó érzékkel filmjének nem erre a rétegére írja rá a történetet, hanem létrehoz egy újabb, ráadásul mindettől látványosan eltérő vizuális réteget: az eredeti helyszíneket pásztázó „doku-

20 Csepécz Szilvia: Létszintek. A jelek identitása [interjú]. *Szörös Kő*, 2005/1.

mentumképek" helyett Csoma Sándor „kitalált” élettörténetét animált naiv festmények illusztrálják.

A filmnek ebben a – Szemző művészetében új – rétegében a korábbi munkák zenei-képi világát idéző stílusegység valósul meg. Csoma Sándor ismeretlen, titkos, nem létező élettörténete hogyan is jelenhetne meg másképp, mint legendák formájában? Sári László, a tibeti irodalom és költészet avatott ismerője a székely legendák góbbé stílusában írta meg Csoma Sándor vándorútjának egyes epizódjait (lásd *Az élet vendége* alcímét: *Csoma-legendárium*). Sári mesei stilizáltságú szövegét a népi mesemondók naiv-bölcs hangján szólaltatja meg a narrátor (a magyar változatban Törőcsik Mari, az angolban Susannah York). A legendák szövegét Roskó Gábor festőművész naiv-mesei festményei illusztrálják, amelyeket Papp Károly Kása animátor mozgat meg a sokunk gyerekkorát idéző mese-diafilmek modorában. *Az élet vendége* festményfilm-es-narrációs rétege nem pusztán a tibeti „naplófilm” vizuális és narratív ellenpontja, nem pusztán újabb variáció a „szakrális”, transzcendentális, valóságfeletti gondolatiság megjelenítésére, hanem pontosan illeszkedik Csoma Sándor legendás személyiségéhez is. A mű egésze szempontjából pedig egyfajta átfogó ritmust, változatosságot visz az alkotásba, amely az „egészestés” befogadói figyelem ébrentartása, kondicionálása miatt különösen fontos eleme a hatásnak.

Az élet vendége formai-hangulati egységét mindezen túl vagy felett Szemző zenei kompozíciója teremti meg, amelynek egy igen fontos és gyakori eleme – Csoma alakjának köszönhetően – szintén magától értetődő természetességgel válik az alkotás szerves részévé. Korábban utaltam rá, hogy Szemző kompozícióiban milyen nagy szerepe van a szövegek „zenei szólamként” történő felhasználásának. A szövegek „zeneivé tételének” egyik lehetősége, ha megfosztjuk őket jelentésüktől, s ezzel párhuzamosan előtérbe állítjuk a modalitásukat, dallamukat, ritmusukat, illetve a szövegmondók sajátos karakterjegyeit. A technikája pedig mindennek az idegen nyelvű szövegek használata (fordítás vagy felirat nélkül), továbbá a szövegmondás torzítása, elfedése, egymásra csúsztatása. Nos, ez a Szemző művészetében oly fontos „meditációs” eszköz, amely a fogalmiból kaput nyit a fogalmin túlira, *Az élet vendége*ben egészen közvetlen motivációra talál: hiszen mi volna indokoltabb a hűs nyelven beszélő Csoma Sándorról szóló filmben, mint a soknyelvűség! A legendáriumot kísérő naiv-közvetlen narráció mellett így a film tibeti képei alatt egy újabb, többrétegű narrációt is hallunk, amelynek domináns szólamát a közvetlen jelentést megfogalmazó, ám a fogalmiságon túli gondolatokra utaló buddhista bölcsességek képviselik, míg „felhangját” e szöveg 14 nyelven elhangzó fordítása szólaltatja meg. A Szemző-filmek „polinyelvűsége” még sohasem volt ennyire gazdag – és ennyire indokolt.

Szemző nemcsak a fogalmi nyelv mögött keresi a szakralist, hanem a konkrét képek mögött is. A rövidfilmek kapcsán már érintettem azokat a formai eszközöket, amelyek segítségével leg-

alábbis lehetőséget igyekeznek adni arra, hogy a képeken – váratlanul, szándékolatlanul – megjelenjen valami olyasmi, amit semmiféle eltökélt művészi szándékkal létrehozni, „megcsinálni” nem lehet. A szakrális mozzanatok mozgóképi megjelenítése kapcsán *Az élet vendége* rendelkezik egy nézetem szerint önmagán túlmutató tanulsággal, amely általában is megfontolandó a ma különösen gyakori „spirituális filmszeánszok” gyártói számára. A szakrális megidézésekor ugyanis össze szokott keveredni az alkotás két eleme: témája és formája. Az előbbi beépítése a film világába még nem vezet szükségszerűen a szakrális megidezéséhez – szomorú példája ennek a Jézus-filmek döntő többsége. Mindezzel szemben bizonyos stílus-eszközök használatának következtében a profán téma is válhat szakrálissá, ahogy ezt például Robert Bresson nem szakrális tematikájú filmjei bizonyítják. Szemző *Az élet vendége* készítésekor szembesült ezzel a rendkívül fontos művészi tapasztalattal. Méghozzá azért ebben a filmben, mivel most valóban szakrális helyszíneken volt alkalma forgatni, buddhista kolostorokban, szerzetesek között, az éghez közel, a Himalájában. Itt kellett rádöbbennie arra a tapasztalatra, amelyet egy interjújában így fogalmazott meg: „Rengeteg képet rögzítettünk, és meglepő módon olykor a legprofánabb pillanatok szakralizálódtak, máskor viszont olyan képek, melyeket szakrális helyeken forgattunk, mintha kevésbé lennének érdekesek.”²¹

E tapasztalatnak természetesen nyoma maradt a filmben is, sőt a tibeti képek legfontosabb jellemzője a szakrális helyszínek és helyzetek hétköznapi megközelítése, „lefelé stilizálása”, mi több – főképp az európai szem számára – profanizálása. A legemlékezetesebb példája e törekvésnek a látatánc jelenete, ahogy egyetlen mozdulatlan képkivágásban, esetlegesnek tűnő kompozícióban fiatal, vidám szerzetesek perdülnek újra és újra elénk, végtelen körforrásban.

Ebben a jelenetben még szakrális és profán egyszerre van jelen, pontosabban a szakrális profanizálása zajlik. Egy másik képsor viszont már a jóval radikálisabb ellentétes utat járja, méghozzá a szó szoros értelmében. Keskeny hegyi úton találkozik össze néhány teherautó. Tolatnak, araszolnak, kerülgetik egymást a nagytestű monstrumok, közöttük eltörpülnek a hadonászó segítők. A háttérben a Himalája fenséges vonulatai. A képsornak semmi köze Csoma élettörténetéhez, illetve korához. De éppen a jelenet „feleslegessége”, „szervetlensége”, szemben kitartottságával, hosszúságával szóltat meg valami nehezen leírható tartalmat ember és természet, erő és erőtlenség, kicsinység és nagyság viszonylatában, mindezt – hogy azért mégiscsak felfedezhető legyen valamiféle távoli, ám lényeges kapcsolat Csomához – az út motívumára „komponálva”.

De még egy lényeges mozzanat kíséri ezt a különös képsort. Szemző saját zenéje vagy a helyszínen gyűjtött eredeti motívumok helyett itt az európai zenekultúra nagy szakrális muzsikája szól: Joseph Haydn *Krisztus utolsó hét szava a keresztfán* című művének

21 Hungler Tímea: El a kerek egészig [interjú]. *Magyar Narancs*, 2004. 04. 01.

vonósnégyes-változata. Ezzel válik teljessé a jelenet paradoxonokból táplálkozó feszültsége.

Látvány és zene ilyesfajta találkozási ponttal egyúttal emlékeztet a szerző színesztetikus művészi pozíciójára is, amelyet egyik elemzője találóan így fogalmazott meg: „A filmet vezényli: Szemző Tibor.”²²

²² Végső Zoltán: Helyére került. *Élet és Irodalom*, 2004. 12. 10.