

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

IDŐBELI RÉTEGZETTSÉGEK,
AUDIOVIZUÁLIS, MULTIMEDIÁLIS TEREK

DLA- értekezés

Szemző Tibor

2017

Témavezető: Dr. habil, CSc. Peternák Miklós tanszékvezető egyetemi tanár
Konzulens: CSc. Tillmann József egyetemi tanár

TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK	3
BEVEZETÉS	4
CSALÁDI FILMEK, SORSIDŐK	5
TRACTATUS, KÍVÜL AZ IDŐN	9
A „VÁGÓASZTAL” MINT KOMPOZÍCIÓS ESZKÖZ	13
A HANGSTÚDIÓ, MINT KOMPOZÍCIÓS ESZKÖZ	18
SZTEREOFÓNIA, TÜKRÖZÉS, REPETÍCIÓ	21
IDŐÉRZÉKELÉS	25
VONATÚT	31
MESTERMUNKA	36
IRODALOMJEGYZÉK	41
KÉPJEGYZÉK	43

IDŐBELI RÉTEGZETTSÉGEK, AUDIOVIZUÁLIS, MULTIMEDIÁLIS TEREK

A zenben azt mondják: ha valami két perc után unalmas, próbáld meg négy percig. Ha még mindig unalmas, próbáld ki nyolcig, tizenhatig, harminckettőig és így tovább. A végén az ember rájön, hogy az a valami egyáltalán nem unalmas, sőt nagyon is érdekes.¹

John Cage

Dolgozatomban néhány idővel és térrel kapcsolatos megfigyelést igyekszem felvetni, pontosítani, olykor összefoglalni, vagy értelmezni – a teljesség igénye nélkül – , amelyek az elmúlt években foglalkoztattak. Különböző alkotásokat és jelenségeket veszek számba, amelyeket e vizsgálódások szempontjából fontosnak találtam – köztük olyanokat is, amelyeknek létrehozásában magam is részt vettem – , azzal a nem titkolt szándékkal, hogy megpróbáljak rámutatni az olykor távol eső dolgok közötti összefüggésekre. Munkám nem törekszik összegzésre, inkább alkotói tapasztalatok összegzése és átgondolása.

¹ John Cage: A csend, fordította: Erős László Antal, <https://terebess.hu/keletkultinfo/csend.html>
letöltés: 2017.05.01

CSALÁDI FILMEK, SORSIDŐK

Forgács Péter *Privát-Magyarország*² filmjei kapcsán kézenfekvő az idő-kérdés, az idő-értelmezés kérdésének felvetése. Ezek a filmek régebbi korok világaihoz nyúlnak vissza, ez az idő rétegzettsége szempontjából is jelentőséggel bír. E dolgozatok a szokásos dokumentumfilmek megközelítéstől gyökeresen eltérően közelítik meg a történelmi eseményeket, már csak azért is, mert nyersanyaguk a családi film, a privát szféra. Az ilyen személyes filmek olyannyira erős emlékeket idéznek föl, hogy – tapasztalataim szerint – képesek akár saját gyerekkori élményeinket is fölülírni. Forgács számos alkotást hozott létre a nyolcvanas évektől kezdődően. *Örvény* című dolgozata például látszólag ugyancsak családtörténet, egy család története, melynek háttérében, mintegy a történet "díszleteként" a legalattomosabb módon zajlik a holokauszt.

A privát idő és a történelmi idő egyidejűleg, egymást értelmezve vannak jelen. Ezek a filmek életmetszetek, családok, emberek és életeik időben gyűrűző rétegei, amelyek lineárisan zajlanak, elég széles spektrumban mozognak. "Szemző Tibor és Forgács Péter kettőse már hosszú ideje tárja elénk egy elmerült világ dokumentumait. A *Privát történelem* nagyon is publikus: alig van olyan esemény, kép, amiben ne ismerhetne bárki is magára, elődjeire, családi fényképeire, megíratlan emlékeire, történeteire. Ami igaz a képre, igaz a hangra is: a zene hol konkrétan, hol csak a távolból, de mindig az 'object trouvé' érzetét kelti, ahol az esztétikumot nem annyira az eredeti szándék, mint inkább a befogadó közönség és a befogadás feltételeit megteremtő alkotó együttes munkája teremti meg. Így lehetséges csupán, hogy igazi filmként láthassunk olyan intimitásokat, amelyek még szűk baráti körben is tolakodónak tűnhetnének, zenévé váljon olyasmi is, amit a nyomdapapírnak sem lenne szabad eltűnnie."³

² <http://www.forgacspeter.hu/magyar/filmek> letöltés: 2017.05.01

³ Vidovszky László: az "*Örvény Oratórium*" ajánló szövege (részlet), Pécs, 1999

A hangsáv jelentéséről és jelentőségéről a mainstream filmek esetében viszonylag kevés szó esik, a hang a film látható, vizuális felületének árnyékában akár látens rétegnek is tekinthető. Nemes-Jeles mozifilmje, a Saul fia⁴ elementáris erővel irányította rá a figyelmet a hangsáv, a hangkulissza filmbeli jelentőségére. Itt az alkotó tudatosan és tendenciózusan a képi gondolkodással összefüggésben rendkívüli jelentőséggel ruházza föl a hangkulisszát. A kép háttérét szándékosan homályban hagyja és ez lehetőséget nyújt számára, hogy ezt a homályos területet a hangkulisszában elementáris erővel jelenítse meg. Forgács filmjeiben sincs ez másként, a hangnak, és különösképpen a zenének a játékfilmek, vagy a dokumentumfilmek esetében megszokottól gyökeresen eltérő funkciója van. A zene elválaszthatatlan a képtől, nem illusztrál, hanem a szereplők „belső hangja”, egy szubjektív hang szólal meg és van jelen általa folyamatosan, ám szinte észrevétlenül.



Örvény oratórium - CD borító

Az 1996-ban készült Örvény és ennek 1999-ben megvalósult színpadi változata, az *Örvény Oratórium* egy látszólag rendkívül egyszerű alapötlet mentén

⁴ Oscar díjas mozifilm, 2015, rendező: Nemes Jeles László, fsz: Röhrig Géza

szerveződik. Miközben egy család sorsa és annak történeti-történelmi kontextusa kirajzolódik előttünk, a korszak szégyenletes, diszkriminatív, a német jogalkotás alapján honosított faji törvényeket énekesek előadásában halljuk, a film, illetve a színpadi előadás teljes ideje alatt, még hozzá a legbehízeltőbb modorban. "A magyar történelem egyik legirracionalisabb eltorzulása a lehető legirracionalisabb módon jelenik meg. Az egyik képtelenség (a zsidó-törvény) egy másik képtelenségnek lesz kiszolgáltatva (a megzenésítésnek). Paradox módon azonban ettől nem a képtelenség fokozódik, hanem váratlanul minden élesen pontos lesz."⁵ Több idősíkon zajlanak a események, több időt érzékelünk egyszerre: a zene idejét, az általa megjelenített abszurd jogi szövegek konzonáns zenei fogalmazásmódjából fakadó, a tartalom és a kifejezésmód interferenciája okán folyamatosan feszült és kifeszített zenei időt, a történelem idejét és a privát időt. Ezek viszonya, egyensúlya, illetve a köztük lévő feszültség, oldás és kötés itt dramaturgiai elemként működik.

"Az Örvény folytatása, az osztálySORSjegy. A Pető-család megmaradt tagjai a háború után éppúgy nem beszélnek a velük történt borzalmakról, ahogyan viszont a háború előtt nem menekültek előre és nem hitték, hogy ilyesmi megeshet velük."⁶ Sorsuk, a történet és így az osztálySORSjegy is gyökeresen más világban zajlik mint az Örvény, gyökeresen más időket idéz. A forrásként használt filmek készítője Pető György volt, aki az Operett Színház brácsa-szólamvezetőjeként a zenekari árokból filmezi például a Honthy Hannát éljenző Hruscsovot és a Mikojant⁷ Moszkvában, a Csárdáskirálynő előadásán. Pető, aki az 1930-as években vette az első 9,5 mm-es Pathé kameráját és nemzeti érzelmeitől hajtva képes volt 1938 novemberében Kassára utazni, hogy ott a fehér lován belovagló Horthyt lefilmezze. A 70-es években készült utolsó filmjein, Operett Színház athéni turnéja kapcsán a tengert filmezi. Megvan tehát végül a tenger ideje is, a tágasság ideje, egyben a rendkívüli

⁵ Földényi F. László: Történelmi terápia filmen, In: Metropolis, 1999/2, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/foldenyi.htm> letöltés: 2017.05.01

⁶ Földényi F. László: Történelmi terápia filmen, In: Metropolis, 1999/2, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/foldenyi.htm> letöltés: 2017.05.01

⁷ Nyikita Szergejevics Hruscsov, Anasztasz Ivanovics Mikojan, szovjet kommunista politikusok

távlatokat, végtelenséget, szabadságot jelképező térbeli dimenzió.

Szót kell még ejteni a Forgács filmek kapcsán egy technikai tényezőről is, amely e filmek nyersanyagának karakteréből fakad, ugyanakkor döntően meghatározza e filmek térkezelését. A *Privát-Magyarország* filmek kapcsán fogalmazta meg Grunwalsky Ferenc⁸, hogy a keskenyfilm valójában olyan síkfilm, amelynek nincs mélységbeli dimenziója. A síkfilmnek ez a hasonlíthatatlan karaktere lehetőséget teremt arra, hogy a tér hiányzó mélységbeli dimenziója a zene révén jöjjön létre. A síkfilm eképpen különösen gazdag lehetőséget nyit meg az atmoszférikus zene számára, amely új térbeli dimenziók irányába tágítja a lehetőségeket és túllépve a dokumentumfilmek szokásos illusztratív-hangulati funkcióján a történetek és szereplők belső világának árnyalt megteremtéséhez is nagyban hozzájárul.

⁸ Grunwalsky Ferenc (Budapest, 1943), operatőr, rendező
https://hu.wikipedia.org/wiki/Grunwalsky_Ferenc letöltés: 2017.05.01

TRACTATUS, KÍVÜL AZ IDŐN

Egy érdekes pillanatban, az ún. rendszerváltást követő évek elején, Ludwig Wittgenstein szövegeitől inspirálva a Magyar Televízió számára Forgács Péterrel közösen készítettük a hét rövid epizódból álló filmet *Wittgenstein Tractatus* (1992) címmel. A témaválasztásban Forgách Andrásnak⁹ is szerepe volt, a Wittgenstein munkáiból válogatott szöveg egy részének fordítása is tőle származik. Az audio-vizuális mű kiinduló pontjául egy különös, monoton, folyamatosan ismétlődő, ám ismétlődésében is mindig megújuló személyes hangú zenei anyag szolgált: egy altatódal.



Tractatus - az utolsó magyar PVC

Az itt megjelenő zenei időkezelés a meditáció idejéhez hasonló, leginkább "időtlen idő"-ként definiálható. Olyan, mintha az általa létrejött állapot az időből történő kilépést, az idő múlásának felfüggesztését célozná. Variációs forma, amolyan passacaglia-féleség, nem tudni honnan indul, merre tart. Erre a zenei felületre, mintegy kifeszített idősíkra épülnek rá a narratív elemek, és ebbe a zenei anyagba integrálódtak Ludwig Wittgenstein gondolatai¹⁰. A narratív elem másként

⁹ Író, műfordító, rendező, dramaturg, szül: Budapest, 1952

¹⁰ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus* és *Vermischte Bemerkungen*

viszonyul az időhöz, másként kezeli azt mint a zene, kétségkívül más jellegű, jóllehet ezek a beszélt szövegek is zenei értékkel bírnak. A narratív anyag létrehozása során fontos szempont volt, hogy a narráció ne alkalmazkodjon a zene idejéhez, hanem, mintegy ellenpontozza azt.

Harmadik réteggént, e kettőtől elválaszthatatlanul és folyamatos kölcsönhatásban működik a képi idő, a mozgókép ideje, mintegy a dolgozat időbeli sokszólamúságának ernyőjeként, amely a rétegeket, különböző idősíkokat összefogja, értelmezi, közös nevezőre hozza.

A hét tételes filmet követően előbb koncert pódiumon, majd a Forgács-film részleteinek vetítésével gazdagodva multimedialis koncertként teljesedett ki a mű zenei anyaga, a *Tractatus*¹¹-ban, ahol árnyalt és gazdag időbeli többszólamúság kibontására nyílt lehetőség. A *Tractatus*-ban tűnik föl először a többnyelvűség, a többnyelvű közelítés, különböző beszédhangokon megjelenő nyelvek polifóniája, amely azóta – közel 25 éve – munkáim elengedhetetlen része. A beszélt szöveg tartalmi vonatkozásai érthetőek, de legalábbis azonnal felfoghatóak a befogadó számára, hiszen azt saját anyanyelvén (is) hallja azokat. Ugyanakkor, miután a szöveg az általa ismert nyelvek mellett egyéb nyelveken is elhangzik, egyszerre tudja és mégsem tudja, hogy mit hall, mert az idegennyelvű szövegek tartalmát ismeri ugyan, de az egyes szavak jelentésével nincsen tisztában. Ilyenformán az idegennyelvű szövegek, idegennyelvű emberi hangok egyértelműen zenei szólamokként kelnek életre, ebben a nyelvi szövetben aligha lehet nem zenének hallani a narrátorok anyanyelvén megszólaló citátumokat. Emellett a hatásmechanizmus egy fontos eleme, hogy a megszólaló emberi hangok személyességük révén különböző emberi világokat, különböző sorsokat jelenítenek meg. A vetített képek talált filmekből komponált asszociatív szekvenciák, térbeli dimenzióik tágasak, virtuális tereik az emlékezet terei is egyben, élet-terek, sors-

¹¹ Tractatus CD, Leo Records – CD LR 227, Bahia Music – CDB 021, 1995
<https://www.discogs.com/Tibor-Szemző-Tractatus/release/321706> letöltés: 2017.05.01

terek, személyes terek, tágas belső terek. Mindezt a tér és időbeli sokféleséget, amely megjelenésében mégis egyszerű és homogén, a wittgensteini gondolatok és a végsőkig leegyszerűsített előadásmód hozzák közös nevezőre.

Keletkezésük idején, a 90-es években, hangképekként definiáltam a Forgács-filmekhez komponált zenéket. Olyan időbeli felületek ezek, amelyek mozgóképekkel együtt, kölcsönhatásban működnek oda és vissza, párhuzamosan futó, egymással kölcsönhatásban álló rétegekként. Statikus zenefolyamokról van szó, mikrotörténések alakítják a maguk mikrovilágát, ugyanakkor formai vonatkozásban nyitottak. A *multitrack*, azaz többsávós technika alkalmazása elengedhetetlen eleme e kompozíciós módszer gyakorlatának. Lehetővé teszi, hogy az egyes hangsávokon külön-külön rögzítsünk hangokat és hangszereket, ily módon időben függetlenül őket egymástól. A felvételek akkoriban analóg úton készültek, szalagos magnetofonokkal. A különböző sávok különböző magatartásformákat és különböző időket, különböző időbeli rétegeket képviseltek, amelyek azonban egzakta időbeli viszonyban álltak egymással, úgy mint a kettő viszonya az öthöz, vagy a háromnak a négyhez és így tovább, persze ennél sokkal komplexebb viszonylatok, viszonylatrendszerek és idő-felületek is létrejöttek.

Későbbi munkáimban – majd utóbb saját filmjeimben – ezeket a hangképeket nagyobb formákká igyekeztem szervezni, részben az adott történet és dramaturgia, illetve a zenei-akusztikus elemek és képi megoldások révén. Ez olykor úgy történt, hogy egyetlen nagyobb ívű darabot hoztam létre (*Symultan, Túlsó part*), máskor pedig úgy, hogy az egymást követő rövidebb-hosszabb tételekből építettem föl nagyobb egységet. Az *Élet Vendége – Csoma-legendáriumban*¹² ezek a korábban *statikus időbeli felületek* sokkal árnyaltabb, önmagukon belül is strukturáltabb kompozíciókká szerveződtek. Tételen belüli hangnemi váltások ugyan itt sincsenek – mivel a harmónia továbbra sem formaalkotó elem –,

¹² Díjnyertes "játékfilm" (37. Magyar Filmszemle: Rendezői Látványdíj, Locarno Nemzetközi Filmfesztivál 2006: Kritikusok Díja, Mediawave Fesztivál 2007: Legjobb kísérleti film, Bali Nemzetközi Filmfesztivál 2008: A zsűri első díja) csomafilm.szemzo.hu letöltés: 2017.05.01

ugyanakkor az egyes tételeknek van határozott iránya és az egyes tételek nagyobb formává szerveződnek. Ezeknek az építőköveknek egy nagy szerkezetben megvan a maguk funkciója, egy komplex forma részeként működik a zenei idő. A zenei időn belül persze létezik további rétegzettség, de a rétegzettség már egy sokkal szélesebb spektrumba tágul. Továbbá vannak még animált és forgatott képek, és van egy gazdag, sokszínű narratíva, s mindez együttesen – szándékom szerint mégiscsak zenei rendező elvek alapján – rendeződik egységgé.

A „VÁGÓASZTAL” MINT KOMPOZÍCIÓS ESZKÖZ

Az úgynevezett snittfilmek – a filmszakmában használatos hagyományos elnevezésük ez – a vágóasztalon jönnek létre. Olyan filmkészítési technika ez, amelyekben a történetet nem a történetmesélés megszokott szabályai szerint forgatják, szerkesztik és vágják, hanem különböző, esetleg nem összetartozó filmsnittekből áll össze. Esetünkben azonban – és itt elsősorban saját mozgóképes tapasztalataimról beszélek – másról van szó, jöllehet technikai értelemben a vágási eljárás a snittfilméhez hasonlatos. Az eljárás meghatározó eleme, hogy már a forgatás során kötött szabályok szerint kerül rögzítésre a képanyag: a kamera soha sem mozog, fix, sem oldalirányú, sem pedig mélységbeli változás nem történik. A kamera előtt zajló események olykor statikusak, máskor mozgalmassak, ami a snittekben közös: a szemlélődő jelleg, illetve a szemlélődés viszonylag hosszú időn keresztül zajló volta. Differenciált időmetszetek jönnek létre, amelyek azután később a vágóasztalon állnak össze rendszerré. Esetünkben a dolog mindig a hangokkal kezdődik, amely önmagában is összetett rétegződést mutat. A kiindulópontul szolgáló beszélt szövegeket olykor számos, akár tucatnyi narrátorral kell fölvenni, mindaddig, amíg az így létrejött „szólamok” zeneileg megfelelőnek nem bizonyulnak, hiszen egy beszélt „szólam” valamennyi beszélő hangján más jelentést hordoz, valamennyi mögött más-más világ tárul föl. Ezek az élő és hangzó sormetszetek szolgálnak kiindulópontul a zenei kompozíció létrehozásához, ezek mentén épült föl a zenei kompozíció, egy erősen rétegzett hangvilág, egy hangfolyam. Erre a komplex lineáris folyamatra fűzzük föl a történetet, majd ezt követően kezdődik a képek kiválasztása és a vágás. Ez rendszerint ugyancsak hosszabb folyamat, „puzzle-metódus”, ha úgy tetszik, a hanganyaghoz illeszkedő, vagy éppenséggel azt ellenpontoszó képeknek a zenei időfolyamra történő ráépítése, felfüggesztése. (A hagyományos játékfilmekkel épp ellentétesen, hisz ott általában egy történet leforgatott képeihez illesztnek zenét, amely többnyire illusztratív és érzelmileg hangolja a nézőt.) Esetünkben a zene rendszerint a kutatást követően, a forgatás előtt vagy után, viszonylag korai alkotási stádiumban

készül el, a háttér-információk, a képanyag és az élményanyag ismeretében. Ugyanakkor a vágóasztalon történő komplex munka során, ahol a zenei anyag, a beszélt hangok és a képanyag rendszerbe szervezése, a különböző időbeli rétegek harmonizálása történik, gyakran vissza kell nyúlni a zenei kompozícióhoz is, korrekciókat kell végrehajtani mindaddig, amíg az anyagban létre nem jön az a bizonyos megkérdőjelezhetetlen egyensúly.

A vágás hosszadalmas folyamata során különféle idő-, és életmetszetekkel dolgozunk, ezeket kell konzisztens rendszerbe állítani. Ez is úgy megy végbe, mint bármely más alkotói folyamat, olykor produktívan, a dolgok szinte maguktól történnek meg, máskor hosszabb időre, sok-sok elvetélt próbálkozásra van szükség.¹³ Pontosan lehet hallani például, amikor bizonyos szavak vagy szövegrészek az egészhez képest nem megfelelő helyen vannak, vagy egy hangszeres gesztus nem a megfelelő pillanatban történik – például egy ütemmel később kell megjelennie, vagy a film egy árnyalattal gyorsabb a kelleténél, és le kell lassítani. Ebben a tekintetben kétségtelen áttörést hozott a technológia. Hogy jó vagy rossz irányba, az nézőpont kérdése, de egész biztosan megváltoztatta a gondolkodást. Ahogy korábbi dolgozataim, a *Cuba* vagy *A túlsó part* készítése idején, az analóg-időkben a vágószobákban szegeken lógtak a celluloid slejfnik, ollóval kaszabolta őket a vágó, és minden egyes vágásnak megvolt a szükséges ideje, ma mindez pillanatok műve, az alkotás ideje is gyökeresen átalakult; a megváltozott technológia az alkotói eljárásokra is visszahat. (Az ún. analóg időkben mindannyiszor végig kellett élni az anyag saját, eredeti idejét...)

„A technológia tomboló vihara söpör ma végig [a világon], aminek eredménye a film végső demokratizálása lesz. De minél hozzáférhetőbbé válik a média, annál fontosabb az avantgarde.”¹⁴ Azáltal, hogy a technológia mindenki számára hozzáférhetővé válik, bárki készíthet filmet vagy zenét, egy kicsit

¹³ Olykor több száz snittet kell kipróbálni egy adott helyen, a megfelelő megoldáshoz. Hortobágyi László egy alkalommal a sokszavas kompozíciós technika kapcsán ezt így fogalmazta meg: *az energiák megfelelő egyensúlyba kerülnek...*

¹⁴ Richard Kelly: *The Name of this Book is Dogme95*, Faber&Faber, London, 2000. 226. lap

visszakanyarodni látszunk a középkor anonimitása felé. Persze azoktól a mesterektől – noha a nevüket nem ismerjük – nem vitatható el a tudás. A technológia hozzáférhetősége folytán kitágul azoknak a köre, akik ezzel élni tudnak. Ez már nem kiváltság. Vannak ugyan fokozatok, de láttunk már dilettánsokat, akik elképesztő dolgokat hoztak létre, elég, ha csak Don Carlo Gesualdora, Venosa hercegére gondolunk¹⁵.



Az élet vendége - Csoma-legendárium (2006)

Oldás és kötés; a párhuzamos jelenségek olykor interferálnak egymással, máskor harmonizálnak, ám magasabb szinten mindenképp értelmezik egymást. A Csoma-film egyik tételében kamionok tolatnak ide-oda, szinte táncolnak a Himalája keskeny hágóján, „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« – kitartottságával, hosszúságával ellentétben – jelenít meg valami nehezen leírható tartalmat ember és természet, erő és erőtlenség, kicsinység és nagyság viszonylatában, mindezt – hogy

¹⁵ Carlo Gesualdo (1566–1613), itáliai zeneszerző, kora legcsodálatosabb madrigáljait írta

azért mégiscsak felfedezhető legyen valamiféle távoli, ám lényeges kapcsolat Csomához – az út motívumára komponálva”¹⁶. Szakrális zenét hallunk, Haydn vonósnégyesét, a *Krisztus hét szava a keresztfán* bevezető tételét, egyidejűleg páli nyelven hangzik Buddha *Tűzbeszéde*, egy másik szakrális felület, a kettő elválaszthatatlan egységben. „Egyszerre kapjuk meg egy léthelyzet privát lenyomatát és ugyanakkor egy archaikus, elsüllyedt világ dokumentumfilmjeinek karcolt lerontottságát. És vagyunk – ugyaneme képek révén – a festői kompozíció, a hangsúlyokat kiemelő és előkészítő zene, és a szövegek révén, (melyek nem annyira közvetlen értelmük, mint inkább zenéjük révén hatnak), a földkerekség egyik legtitokzatosabb vallásának egyetemessé táguló világának kellős közepén. Ehhez az az önmagába zárt és mégis nyitott zenei világ és gondolkodás kellek, amelyik nem a történések dramaturgiai következményeire koncentrálnak, hanem azt – egy eleve decentralizált, iránytól, célszerűségtől megfosztott univerzumban – az idő-állapotok megbillenéseként tudja ábrázolni.”¹⁷

„*Az Élet Vendége* mozifilm, amelyben a zenének, a zenei időnek is kiemelt fontossága van. A filmben úton vagyunk, de gyakran állóképekben vagyunk úton. Egy sohasem létezett *Csoma-legendáriumot látunk*, hol pedig bele vagyunk vetve Tibet hegyeinek panorámájába, a buddhista szerzetesek és egyszerű emberek imájába, rituáléiba, táncaiba, mindennapjaik szemléletébe. A képek belső szépsége révén egyszerre kapjuk meg a romantizált Távol-Keletet: a turista kézikameráján keresztül az ottani léthelyzet privát (egzotikumokat rögzítő) lenyomatát és ugyanakkor egy archaikus, elsüllyedt világ dokumentumfilmjeinek karcolt lerontottságát. Ehhez a monokróm karakterű főszál és a harsányan színes, de igencsak rafinált mellékszál (a kukucskálósínházi epizódok) kontrapunktján túl ama önmagába zárt és mégis nyitott zenei világ és gondolkodás járul, amelyik nem a történések dramaturgiai következményeire koncentrálnak, hanem egy eleve decentralizált, iránytól, célszerűségtől megfosztott univerzumban – a helyi értékeket, hegycsúcsok, fények, víztükör, levegő,

¹⁶ Gelencsér Gábor: Filmsziget (Szemző Tibor képzenei)
In: Pannonhalmi szemle 2007/2/, 67. lap

¹⁷ Muhi Klára: A székelyföldi Faust http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8727
letöltés: 2017.05.01

árnyékok, az arcok világa az idő-állapotok megbillenéseként tudja ábrázolni. Hagyományos időfogalmunkkal itt nem megyünk semmire: éppen az idő újrafogalmazása – a látomás- és látásidő – ami autentikussá teszi ezt filmet. Ezt zenei világa, architektonikája hordozza, amelyben a véletlenszerű véletlenszerűnek marad meg.”¹⁸

¹⁸ „Az utolsó évtized lenyomata – és az elmúlt néhány ezer évé.” Forgách András: Személyes kozmoszok (Halász, Szemző, Szaladják – háromkirályok) In: FILMVILÁG, 2006. április, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8559 letöltés: 2017.05.01

A HANGSTÚDIÓ, MINT KOMPOZÍCIÓS ESZKÖZ

A többsávos hangfelvételi technika, amint azt Brian Eno 1979-es new yorki előadásában felvetette, kétségkívül új távlatokat nyitott a zeneszerzés számára.¹⁹ Elképesztő felfedezés volt, nem csak a hangstúdióban történő komponálás és a véletlen-jelenségek rögzítése és tudatos használata tekintetében, de lehetővé tette, különböző idő-értelmezések, a polifonikus idő, párhuzamosan futó idő-sávok egyidejű kezelését is. Megelőzték ezt Robert Ashley²⁰ színpadi munkái a 60-as évek végétől kezdődően, amelyeket operákként definiált, kitágítva és újraírva a műfaj határait. Jómagam, aki Eno tapasztalatait nem ismertem, a 70-es, 80-as években a 180-as csoport működése körüli stúdiómunkák kapcsán fedeztem fel és kezdtem használni ezt a kompozíciós technikát. Mindmáig alkalmazom ezt az eljárást, különféle időértelmezéseket, különböző tempókat rögzíték különböző hangsávokra. Ezeknek természetesen egzakt viszonyuk van egymáshoz, de a zenészek úgy tudnak együtt zenélni, hogy közben nincsenek jelen fizikailag azonos időben és azonos térben. Ráadásul bizonyos instrukciók mentén egészen másféle – és nem csak zenei – magatartásformákat képviselnek egyidejűleg. Ad absurdum különböző műfajokba tartozó zenészek tudnak így egy közös időben találkozni, noha a felvételek más-más időben készülnek. Így jöhet létre olyan időbeli – és adott esetben kulturális – rétegzettség, amely a hagyományos komolyzene számára eseménytelen zenei és akusztikus felületeket izgalmassá, eseménydússá és változatossá teszi.

Eno és David Byrne²¹ „My Life in the Bush of Ghosts” című revelatív albuma 1981-ben jelent meg bakeliten. Olyan hangzó zenei felület, amelyben a zenébe szövegek, különféle rádióadások, tévé-evangelizátorok hangjai szövődtek bele.

¹⁹ Brian Eno (Suffolk, 1948), angol zenész, komponista, zenei producer, énekes és vizuális művész

²⁰ Robert Ashley (Ann Arbor, Michigan, 1930–2014), amerikai zeneszerző

²¹ David Byrne (Dumbarton, Skócia, 1952), skót-amerikai zenész, különböző műfajokban tevékenykedett (film, fényképészet, opera, non-fiction)



Brian Eno - David Byrne: My Life in the Bush of Ghosts - LP

A hanglemez zenei anyaga a többsávos zeneszerzési technika markáns, egyik első megjelenése volt, a fent leírt technikai lehetőségek nyitottak teret számára. Új elem itt, hogy más műfajok, és egyáltalán nem zenei indíttatásból keletkezett akusztikus jelenségek integrálódtak egy azon hangzó felületbe.

A 80'as években keletkezett és a 180-as Csoport számára komponált narratív kamaradarabjaim arra tettem kísérletet, hogy ezt a kompozíciós technikát az élőzene, illetőleg az élő előadás területére emeljem át.²² A halál szexepilje, a Koponyaalapi törés, két, nagyjából ebből az időből származó mű. Utóbbiban éttermi, magyar nótát játszó cigányzenekar, kamarazenekar, narrátor és videó-installáció, így több idő-layer, több műfaj van egyidejűleg jelen, valamennyi réteg tervezett és szigorúan komponált viszonyban áll egymással. Az Erdély Miklós emlékére írott Optimista előadásban az alapkonceptió ugyancsak a soksávos kompozíciós gondolkodás hatásait mutatja; lemezjátszót kísér egy tíz-egynéhány hangszerből álló kamaraegyüttes. A zenészek által játszott élőzene azonban

²² Antal István Juszuf: Redukció, Kalligram, 1993 november, <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1993/II.-evf.-1993.-november/Redukcio>
letöltés: 2017.05.01

önmagában is erősen rétegzett, hiszen Erdély hászidisztikus tézisei is elhangzanak, még hozzá „rap”-es ritmizált recitációban miközben egy műfaji bukfenc (ortodox minimalizmusból a „popzene” felé) is lezajlik, még hozzá oda- és vissza. Emellett egy másik, kiemelt réteggként jelenik meg az Erdély Verzió-filmjét idéző Jóm Kippuri (Engesztelés napi) imádság, az Avínu Malkénu (Atyánk, Királyunk) Lóránd Marcel²³ rendkívüli előadásában.

A 80-as évek ilyen irányú fölfedezéseiben az új elem, hogy konzervzenéket, olykor konzervhangokat emel be más karakterű zenei anyagok mellé és azt egészen más műfaji zenei környezetbe helyezi, új kontextusba ágyazza. Később ez a világzenében természetessé vált, ott azonban az archaikus zene, a népzenei réteg már nem érintetlen, hanem reagál zenei környezetére, interakcióba lép vele. A korabeli közelítésekben éppen az volt a lenyűgöző – magam is erre törekedtem –, hogy teljességgel érintetlenek maradjanak az egyes rétegek. Brian Enonál és David Byrne-nél is ez történt: egy konzervidő egészen más kulturális környezetbe került, egyszerre több párhuzamosan futó idő volt jelen. Így több magatartásforma érvényesült egyidejűleg, s egyszerre mutatott fel sokféle időbeli és kulturális réteget, és e rétegek interferenciája tette érdekessé és eredetivé a jelenséget. Ez az interferencia a világzenéből hiányzik, a rétegek ott egymásba olvadnak, feloldják egymást.

A sokszávos technika segítségével létrehozott komponálás gyakorlata ugyanakkor a zenei gondolkodást is megváltoztatta, és innentől kezdve nagyon nehéz hagyományos értelemben vett notációból kiindulni, a notáció létjogosultsága kérdésessé válik. A komplexebb műfajok esetében még inkább jogos a felvetés, hogy miként jöhetnek létre ilyen művek belső hallás útján, és, hogy egyáltalán létrejöhetnek-e.

²³ Loránd Marcel (1912-1988), Bartók-tanítvány, 1964-től strasbourgi "Synagogue de la Paix " kántora.

SZTEREOFÓNIA, TÜKRÖZÉS, REPETÍCIÓ

A hangok időbeli elrendezése és rendeződése szorosan összefügg térbeli megjelenésükkel, illetve helyzetükkel. A stúdió-, és felvételtechnika fejlődésének adott pontján, a sztereó felvételi technika és sztereó hangzás megjelenésével, majd pedig elterjedésével a hangok kezelésének térbeli lehetőségei rendkívüli módon kitágultak.²⁴ A sztereofónia megjelenését megelőzően a térbeli dimenzió kizárólag a hangok hangos vagy halk voltaival függött össze: ha egy hang halk, az távolabb van, ha hangos, közelebb. Létezik a mélység-, és magasságbeli dimenzió: ha egy hang mély, akkor az lent van, ha magas, akkor fönt. A dolog persze ennél összetettebb, hiszen az akusztikus hangszerek és hangok hangszínei tovább árnyalják a képet és pusztán fizikai ill. akusztikai paramétereik egzakt módon nehezen megközelíthetőek. (Ha egy oboa hangja egy fuvolával egészül ki, a hangzás lágyabb lesz, tehát a hangszínek és hangszerelési technikák viszonylag pontosan vannak kódolva az európai műzene hagyományos gondolkodásban.) A sztereofónia megjelenésével és elterjedésével (a szűkebb körben elterjedt kvadrofónia, illetve az 5.1-es, 7.1-es hanglejátszás és komponálás lehetőségeire most nem térek ki) az akusztikus térbeliség lehetőségei kitágultak. Ma már az utcán, járműveken mindenki zenét, hangokat hallgat, az emberek füle rátapad a páros fülhallgatóra, amely két pólusú, a jobb és a bal oldalon egyaránt szól, tehát a tér a szélesség irányában is alanyi szinten van jelen anélkül, hogy a gyanútlan hallgatók többségében mindez tudatosulna; legalább három dimenzióban, ezeknek a kölcsönhatásában létezik.

Az elektronikus zene megjelenésével és térhódításával új hangok és ennek megfelelően új akusztikus magatartásformák jelennek meg.²⁵ „Az elektronikus zenében nagyon gyorsan öregszenek a hangok, sokkal inkább, mint a hangszeres

²⁴ 1931-ben történt feltalálását követően az 1960-as évektől vált fokozatosan uralkodóvá https://hu.wikipedia.org/wiki/Sztereó_hangzás letöltés: 2017.05.01

²⁵ Az első praktikus elektronikus hangszernek a Leon Theremin által kifejlesztett Theremin tekinthető (1919 és 20 körül). https://hu.wikipedia.org/wiki/Elektronikus_zene letöltés: 2017.05.01

zenében. Azt szeretem, ha a zene úgy szólal meg, ahogyan én azt elképzeltem: ez egy demokratikus tér, amely mindent magába tud integrálni. Ezért olyan akusztikai tereket hozok létre, amelyekben nem lehet igazán tudni, hogy a hang, amelyet épp hallok, valóban megszólalt-e, vagy csak a fejemben, az emlékeimben létezik, esetleg kívülről jövő zaj. Ez a tér mindent befogad, és benne békésen élnek egymás mellett a hangok. A polifóniát nálam a tér-mélység helyettesíti. Az egyes zenei anyagok, mint egy kristálytisza hegyi tóban, átlátszóan rétegződnek egymásra. Térben gondolkodom, nem hangmagasságban. Elképzelem azt, hogy belépek egy terembe, és abban a pillanatban maga a tér válik hangszerré. Tehát a kompozíció az lenne, hogy megszólaltassam valamilyen módon ezt a teret, és megmutassam, hogy miért szép.”²⁶

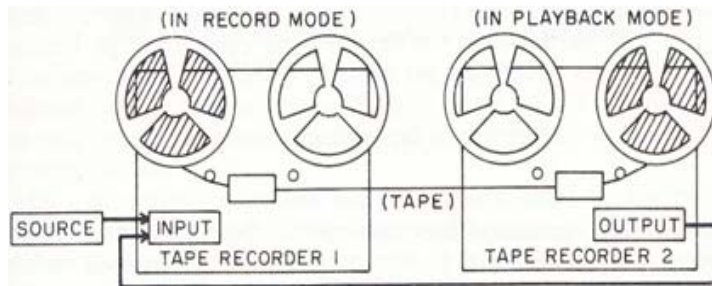
A Csoma-film zenéje elektroakusztikus zene. *Hol van hát lakásod?* c. tételben a tér szélesség és mélységbeli használatának egy komplex, visszacsatolás útján létrehozott tükrözési metódusa érvényesül. Ugyanaz az effektus, amely a hús évvel korábban íródott *Vizicsoda* című hangszeres műben jelenik meg először. Az énekesek szótagonként éneklük a szöveget: desz-desz-desz, (Des Menschen Leben scheint ein herrlich Los²⁷) – ismétlődik egyre távolodva az énekesek hangja; s miközben távolodik, folyamatosan változik a hangok iránya is, keresztirányú mozgással, térbeli síkot képezve, amely forog, miközben egyszerre távolodik is, komplex, folyamatos mozgás jellemzi. Maguk a hangok végtelenül egyszerűek, nem mellékes persze, hogy énekhangok szólnak, három férfihang, egyikük kontratenor. Ehhez társul a film képeinek rendkívüli tágassága, a zene ugyan önmagában is hallgatható, a képek azonban felszívják szinte megsokszorozzák a zene tereit. Fontos – képben és hangban egyaránt – a viszonyítási pont tudatos használata: egy tágas kép, amelyen van egy közeli alak vagy tárgy, ez a közeli alak vagy tárgy egy viszonyítási pontot képez, ettől érzékelhető a perspektíva tágassága. (A zenében sem történik másként; miközben az egyes szótagok énekelt hangjai távolodnak,

²⁶ Ránki Júlia: A művészetben az idő nem lineáris, interjú íj. Kurtág György zeneszerzővel, In: Élet és Irodalom, L. évfolyam 12. szám, 2006. március 24. <http://www.es.hu/cikk/2006-03-26/ranki-julia/a-muveszetben-az-ido-nem-linearis.html> letöltés: 2017.05.01

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe: Trilogie der Leidenschaft – A szenvedély trilógiája

forognak, mindig újabb akusztikus jelenség lép be a hangzás előterében.)

Az analóg magnós visszacsatolásban vizuálisan is követhető, ami az időben, illetve a zenében történik: két, egymástól meghatározott távolságra elhelyezett magnetofonkészülékbe ugyanaz a magnószalag van befűzve, úgy, hogy az első magnetofon felvételét a második készülék játssza le késleltetve, tehát látni lehet a magnószalagot és térben is pontosan érzékelhető az, hogy mi történik időben; hogyan jönnek létre a zenének, a repetíciók során egymásra rétegződő, egymásra tapadó és egymást építő rétegei.



analóg visszacsatolás két magnetofonnal

Esetemben a technika használatának konkrét előképe volt: láttam egy fotót a korszak egyik meghatározó minimalista alkotó-előadójáról Terry Riley-ről²⁸, amint ilyen felszereléssel zenél.²⁹ Akkoriban magam is gyakorló fuvolista voltam, a hangszerrel való folyamatos kapcsolat, a hangszeres gyakorlás, mint létforma életem egyik fontos részét képezte. Szerettem volna egy olyan polifon darabot létrehozni, ahol egyetlen előadó egyidejűleg képes több hangszeren játszani. Kísérletezni kezdtem a kétmagnós analóg rendszerekkel, ami lehetőséget adott arra, hogy ezt a polifonikus szövedéket létrehozzam és lehetővé tette, hogy egyetlen előadó több hangszert kezeljen egyidejűleg a késleltetett visszajátzások

²⁸ Terry Riley (Colfax, California, 1935), Amerikai zeneszerző, előadó, a zenei minimalizmus úttörője. Munkáira meghatározó hatással volt az indiai klasszikus zene és a jazz.

²⁹ Thom Holmes: Noise and Notations, 2011 november 12, [http://thomholmes.com/Noise_and_Notations/Noise_and_Notations_Blog/Entries/2011/11/12_Electronic_Jazz-The_Early_History_\(Part_3\).html](http://thomholmes.com/Noise_and_Notations/Noise_and_Notations_Blog/Entries/2011/11/12_Electronic_Jazz-The_Early_History_(Part_3).html) letöltés: 2017.05.01

révén. Ezek a kísérletek olyan nem várt eredményeket is hoztak, amelyek a zenei terek jelentős, korábban ismeretlen tágításához vezettek és az elektronikus, illetve elekto-akusztikus zene irányába is újabb kapukat nyitottak. Ezek eredményeképp született a *Vizicsoda*, egy strukturált, precízen megkomponált darab, amely a teret a szélességi dimenziók irányában terjeszti ki, ezáltal tér-strukturális felfedezések kiindulópontja lett. A tér vonatkozásában ugyanis az történik – és ezt utóbb akusztikus darabokban is alkalmaztam –, hogy a tér középpontjában megszólaló hangjelenség előbb az egyik, majd a másik irányból ismétlődik meg, váltakozva a jobb és bal oldal között. Ezáltal egy furcsa térbeli kánon, különös, semmihez sem hasonlítható pulzálás jön létre.

A *Vizicsoda* keletkezéstörténete is a tükröződéssel kapcsolatos: Angelus Iván³⁰ felkérésére íródott a *Tükrök* című színpadi előadáshoz. Az előadásban különféle tükrök és tükörrendszerek által kitágított és modifikált terek jönnek létre, zeném ennek megfelelően hangtükrözések révén építkezik. A szalagos visszacsatolás révén létrehozott időbeli tükrözés – nagy felfedezés volt, fontos következményekkel járt.

A zenei minimalisták Rileyt követő generációi is magukévá tették az elektronikus eszközök, magnetofonok használata során szerzett tapasztalatokat, elég, ha csak olyan korai elektronikus zenei darabokat említünk, mint Steve Reich szalag-darabjai, az *It's Gonna Rain*, a *Come Out*, vagy kísérleti darabjára, a *Pendulum Musicra*, amelyben lógatott mikrofon-ingák gerjedése hozza létre a zenei hangokat.³¹ Bizonyossággal elmondható: e darabok közös nevezője az ismétlés, a repetíció.

³⁰ Angelus Iván (Budapest, 1953), táncos, koreográfus, pedagógus

³¹ Steve Reich (New York, 1936), az egyik legismertebb amerikai minimalista zeneszerző

IDŐÉRZÉKELES

Zenetörténeti pillanat, a zenei minimalizmus születése: La Monte Young³² megállítja az időt a *Composition 1960 #7* című darabjában 1960 júliusában, nem sokkal azután, hogy Jurij Gagarin kilép a világűrbe.



La Monte Young: Composition #7

Egy tiszta kvint, kis „h” és egyvonalas „fisz” – „to be held for a long time”, vagyis *tartsd hosszú ideig* – írja instrukcióként a szerző, és ezzel az előadót az univerzumba repíti. Persze ennek is megvannak az előzményei, hiszen John Cage már beemelte a csendet, a keretezett csendet a műzenébe: a 4'33"-al hallhatóvá válik az univerzum a hangversenyteremben³³.

A hang életútja a felhangzástól a lecsengésig terjed és ennyiben minden hang tulajdonképpen egy teljes időspektrum. Múltja van, jelene meg jövője, utóhangja, utóélete is, amikor nem hangzik már, mégis halljuk. Mindennek a csend is része.

³² La Monte Young (Bern, Idaho, 1935), amerikai avantgarde művész, zeneszerző és zenész, az első minimalista zeneszerzőként tartják számon

³³ John Cage: 4'33", három tételes kompozíció, 1952
<https://en.wikipedia.org/wiki/4'33>" letöltés: 2017.05.01

Dobszay László³⁴ *Schola Hungarica*-jában, amely gregorián kórus volt, iskola és műhely is egyben,³⁵ a hangról, a hang magatartásformáiról, zenéről és formáról is alapos gyakorlati tapasztalatokat (is) lehetett szerezni. A Scholában eltöltött évek alatt (1981-86) közvetlen tapasztalatokat szereztem a zenei hang magatartásformáiról, arról, hogy mi különbözteti meg az tudattal bíró hangot, az tudattalan hangtól, mitől lesz egy hangnak öntudata, mikor nem rendelkezik vele. Egy húros hangszeren megpendített hang sorsa megszólalása pillanatában eldőlt; lecseng, majd elhal. Ugyanez áll valamennyi nem tartam-játszó hangszerre is. (Az elektronikus hangszerek esetében összetett a helyzet, hiszen a hang megszólalása után a hang ugyan modifikálható, de felmerül a valós idejű modifikálhatóság kérdése.) A hagyományos tartam-játszó akusztikus hangszereknél, így egy hegedűnél a hang megszólaltatásával még csak életre kelt, karaktere akármilyen irányba formálódhat. Az „öntudattal bíró” vagy „tudattalan” hang közti különbség leginkább talán a beszélt és az énekelt hang magatartásában érhető tetten. Egy hang akkor „öntudatos”, hogy ha megszólalása pillanatában ismeri a történetét, előre és visszamenőleg határozott víziója van arról, hogyan fog viselkedni az időben és térben, milyen előzményei, illetve következményi lesznek. Ez fogja értelmezni létének különböző stációit. Az az időpillanat, amiben éppen van, tud a korábbiakról és a jövőbeliekről. Igazán jó előadóművészek egy előadás minden pillanatában érzékelik az adott forma egészét, otthon vannak benne. A folyamat felől, annak részeként érzékelik az időt, az idő folyamát és arra a folyamatra ültetik rá a kisebb egységeket, magukat az egyes hangokat is, amelyek ettől nyernek értelmet. (Cage-nél – más, improvizatív műfajokhoz hasonlóan – árnyaltabb a helyzet, hiszen nagyon sok a rögtönzött jelenség. A rögtönzött jelenségek közvetlenül nem tudhatnak a nagyobb formáról, hacsak – és ez fölvet egy másik kérdést – ez a forma már nem létezik *eleve*, tőlük függetlenül vagy anélkül, hogy azt megelőzően ne döntöttek volna róla.)

³⁴ Dobszay László (1935-2011), Széchenyi-díjas magyar zenetörténész, népzene kutató, karnagy, egyetemi tanár

³⁵ Schola Hungarica: <http://egyhazzene.hu/scholae-cantorum/schola-hungarica/> letöltés: 2017.05.01

A *Schola Hungarica*ban szerzett tapasztalatok is közrejátszottak saját darabjaim szólam-, illetve időszerkezetének alakításában. Korai kísérleteim idején is foglalkoztatott már a beszélt szöveg alkalmazása, a verbális elem zenével együtt történő, vagy zene mellé rendelt megjelenítése. Egy olyan felület, vagy időkoncentrátum létrehozására, amelyben egyidejűleg rendelkezik tartalmi, és dramaturgiai jelentéssel a beszélt szöveg, egyúttal intonációja zenei jelentéssel is bír, zenei szólamként is értelmezhető. *Koponyaalapi törés* c. darabomban azért emeltem be narratív felületeket az időbeli folyamatba – szándékosan *nem irodalmi* szöveget választva –, mivel a szövegnek dramaturgiai funkciót szántam. Olyan rejtett, mögöttes zenei folyamatot kívántam létrehozni, amelyben egy teljesen elvont zenei magatartásformától jutunk el egy ezzel merőben ellentétes profán zenei műformához. Ezt az átmenetet szándékoztam elfedni egy verbális réteggel, amely nem csak a saját idejében mozog, hanem a néző figyelmét teljes egészében leköti és eltereli a zenében történő rejtett átmenetről. Ennek a beszélt szövegnek volt egy konkrét verbális tartalma, „cselekménye”, amelyben a narrátor, életének korábbi bizarr eseményeit eleveníti föl. Ami az előadás, e zenei performansz színpadi megjelenését illeti, a darabban mindvégig kulcsszerepet játszó performer-narrátor működése az előadás során egy televíziókészülékkel folytatott öninterjúban teljesedik ki.

Hasonló megoldást alkalmazott Erdély Miklós *Álommásolatok* (1977) c. filmjében. „Erdély a magyar kísérleti film egyik csúcsteljesítményét alkotta meg. A teoretikus írásaiban is sokat hangoztatott montázsrelv rendkívül intenzív és asszociációgazdag kibontásával nem egyszerűen tágította a film közléstartományát, hanem maximálisan a sokirányú, sok szálon futó, ezernyi mellékmozzanatot is magába foglaló közlést tette központi jelentőségűvé, méghozzá úgy, hogy a film képei teljes mértékben felszívják ezeket a már-már kiszámíthatatlan asszociációs rétegeket.



Erdély Miklós: Álommásolatok

Az emlékezés és a megnevezhetetlen ráérzések, rátalálások sorsalakító szerepe foglalkoztatja. Megrendítően szép 'emberi helyzetei' az idő rejtélyével és az önmagunk keresésének kiszámíthatatlan, beláthatatlan rádöbbenéseivel telítődnek, s az ember sorsában benne rejlő tragikus egyediséget az önteremtés rejtett küzdelmei által értelmezik.”³⁶ Ugyanakkor az *Álommásolatok* „rávilágít az időélmény egyik izgalmas sajátosságára, arra a különös pszichológiai tényre, mikor a lineáris, könyörtelenül előre mozgó, kauzális logika szerint haladó időfolyam egyszerre csak felfüggesztődik, és »állni látszik az idő«. A filmbeli idő és az álombeli idő között, tudjuk, sok párhuzamosság van. A filmben sincs szükségszerűen egyirányú, kronologikus idő, hanem bonyolultan minősített idő, aláaknázott, érzelmekkel telített idő működik, mely nem tiszteli a múlt, jelen és jövő vektorait, hanem mozgalmas összevisszaságban dolgozik. A zaklatott háborgás, a kényszeres nyomkeresés és a szaggatottság nehéz feladatot ad az értelmezőnek, nem csoda, hogy »megfejtés« nem könnyen adódik. A pszichoanalízisben is hét, ki tudja, még több évet töltenek el azzal, hogy ezeket a titkos, rejtett és rejtelmes jelzéseket megfejtsék. Ha egy film pontosan elénk tárja ezt a zűrzavaros térképet, máris nagy

³⁶ Hegyi Lóránd: Film/Művészet, Filmvilág, 1983 július
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6831 letöltés: 2017.05.01

lépést tett valamiféle tisztázás felé. Ahogy Blanchot olyan szépen mondja: lakhatatlan pillanat, túlélhetetlen, mert nem mozdul, nem múlik el, mert ez a felfüggesztett idő olyan rémes fogságot jelent, ami lakhatatlan.”³⁷

Erdély filmjében kérdések hangzanak el egy korábban felvett filmről, ami különös feszültséget teremt. A főszereplő (Harangozó György) a film élő idejében válaszol a kérdésekre. A *Koponyaalapi törésben* (1984) épp fordítva: az élőben fölített kérdésekre egy TV készülék válaszol, előre felvett válaszok hangzanak el, a kérdező (Hont Pál) saját kérdéseire, saját magának válaszol. A darab évtizedekkel későbbi előadásában ez a „felfüggesztett idő” még különösebb dimenziókkal gazdagodott: a kérdező és a válaszoló szemmel láthatóan ugyanaz a személy, azonban 30 év korkülönbség van közöttük, az idős kérdező kérdéseire harminc évvel korábbi önmaga válaszol.

A *Koponyaalapi Törés* másik fontos és előre nem látható hozadéka volt, hogy a szokatlan kontextusban, a kocsmai, éttermi, kávéházi milióból a koncertpódiumra emelt és ott megszólaló magyar nóta, az eredeti alkotói szándékkal épp ellentétes jelentéssel ruházódott föl: a magyar nóta, ez a giccses műdal, az előadás előrehaladtával föl-, és megnemesedett, az előadás záróképét és záróhangjait az asztalon beszélő TV készüléknek muzsikáló cigányprímást aligha lehet másnak, mint szépnek találni, játékából, a zárókép egészéből ismerős melankólia csendül ki.

A *Privát-Magyarország* sorozat filmjeiben az élet-felületek közvetlen megjelenése meghatározó elem, mindenütt sorsok és arcok jelennek meg, élet-kondenzációk, a maguk életidejében és azokat kell a befogadás idejében értelmezni. A múlt a jelenbe kerül, ezek az életmetszetek köztünk jelennek meg és a történet bennünk játszódik le. Nem elbeszélő módban szólunk egy távoli történetről, hanem azok velünk történtek meg. Ennek egy konkrét példája: a *Bibó-breviárium* munkálatai során rögzített hang, Dobszay László hangja, ő személyesíti

³⁷ Bíró Yvette: *Nem tiltott határátlépések*, Osiris, Budapest, 2003. 151-156 lap

meg Bibó filmbéli hangját. Nem csupán kettejük személyes kapcsolata és Dobszay érintettsége miatt fontos ez (tudtam kettejük, tanár–tanítvány viszonyáról), hanem, mert úgy gondoltam, Dobszay különleges orgánuma és összetéveszthetetlen, egyedi beszédhangja, illetve szöveg-intonációja hitelesíti, megkérdőjelezhetetlenné teszi az elhangzó szövegeket.³⁸

³⁸ Hans Ulrich Gumbrecht irodalomtudós szerint, amikor olvassuk valakinek a szövegét - amit két héttel vagy akár kétszáz évvel azelőtt írt -, akkor az olvasás révén valamiképpen jelenvalóvá tesszük.

(Lásd: *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*, Ráció Kiadó, Budapest, 2010)

Amikor Dobszay Bibó 56-os beszédét olvassa, könnyekkel küszködik, hangja el-elcsuklik, több ponton is létrejön köztük az ismételt találkozás, valóságos és virtuális időben egyaránt; az idők metszik egymást.

VONATÚT

Fontos szót ejteni Erdély egy másik filmjéről is, amelynek tervét az alkotó a következőképpen vázolta: „Az egyórás vonatútról készített film a valóságos irreverzibilis folyamatok, a soha vissza nem térő pillanatok és a film által adott ismétlési és felcserélhetőségi lehetőség közötti feszültséget mutatja be. Az egyirányú időfolyamot a vonat haladása képviseli és jeleníti meg. A felvett anyagból kiválasztott jellegzetes vagy jellegtelen öt-tíz másodperces töredékfolyamatok bizonyos rendszer szerint való fokozatos bejátszása töri meg az idő egyirányú legördülését. Bizonyos rendszer alatt azt értem, hogy az emblémaszerű töredékeket az előfordulásukhoz viszonyítva fordított sorrendben, újra és újra egyre teljesebb szériában vágom be, hogy végül a megérkezéskor érjek az indulási töredékhez. Ebből következik, hogy az egyes töredékeket attól függően látjuk többször vagy kevesebbszer, hogy közel esik-e a megérkezéshez. A struktúrából adódik az is, hogy a vonatút első felében ismeretlen eseménytöredékekkel találkozunk, melyekre, mikor a folyamat odáig ér, csak akkor ismerhet rá a néző. Tehát az idő függvényében fogynak az ismeretlen és szaporodnak az ismert motívumok, illetve minél később ismerünk rá egy már folyamatba ágyazott motívumra, azt annál jobban ismerjük sorozatos ismétlődéseiből. Így a film végén egy olyan motívumszériát látunk, ami a természetes emlékezet szerkezetét meghatározva mutatja be.”³⁹

Erdély a filmet a Budapest-Hatvan vasútvonalon forgatta, mindent felvett ami az utazás során történt, az utat és meghívott útitársait: az INDIGÓ-csoport tagjait. „Magára a filmanyagra és erre az eseményre volt elsődlegesen szüksége, s a dokumentáció szempontjait egy utasítással határozta meg, melyben már az is

³⁹ Erdély Miklós: Vonatút. (Kísérleti filmterv, 1980)
<http://www.artpool.hu/Erdely/Vonatut.html> letöltés: 2017.05.01

benne foglaltatik, hogy a kamerát lényegében bárki kezelheti. Ezen túl a jelenlévők úgy alakíthatták a történéseket, ahogy akarták, leszámítva a kamera leállítását mely állandóan működött.”⁴⁰

Az 1981 március 6-án forgatott filmhez 1983 januárjában komponáltam zenét. Erdély ekkorra már összerakta a film képanyagát, nem talált azonban olyan zenét, amely problémáját megoldotta volna, ezért döntött úgy, hogy a film zenéjének elkészítéséhez alkotótársat kér fel. (Ez egyébként Erdély egyetlen olyan filmje, amelyben nem konzerv-zenét használt.) A Pasaréti úti BBS Stúdióból távozóban véletlenül akadtunk össze a filmgyár udvarán, ahol röviden vázolta a film szerkezetét. Akkoriban egy korábban említett elektro-akusztikus „felfedezés” tartott izgalomban, amely Vizi-csoda c. darabom komponálása során jött létre, ahol magnós visszacsatolás révén olyan sokszólamú kánon született, amelyben az imitáló szólamok egymást követően mindig a kétpólusú zenei tér ellentétes pontján jelentek meg felváltva, majd egyre távolodva és halkulva szóltak mindaddig, amíg a zenei frázis valamennyi időbeli helyiértéke ki nem töltődött. Az eljárás révén egyedi, pulzáló zenei felület keletkezett és azon gondolkoztam, hogy miként lehetne ezt a jelenséget pusztán akusztikai úton, elektronika nélkül létrehozni. Amikor Erdély vázolta a film szerkezetét nyilvánvaló volt, hogy ezt az eljárást kell alkalmazni, azonnal megjelent előttem a zene szerkezete és hangzása.

A film szerkezete a következő: a rendező a szűk egyórányi képanyagot húsz, nagyjából azonos idejű, közel 3 perc hosszú, illetve egy lényegesen rövidebb, kevesebb mint egyperces 21. szakaszra bontotta. Mind a 21 szakasz elejéből hozzávetőleg 10 másodperces metszeteket készített, összesen XXI metszetet.

Az alábbiak szerint vágta össze a filmet:

⁴⁰ Peternák Miklós: Vonatút. In: Mozgó Film 2, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 382. lap

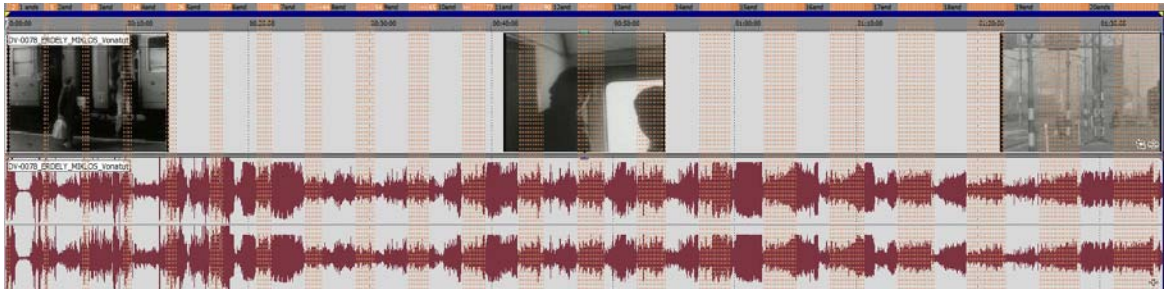
XXI. metszet – 1. szakasz

XXI.-XX. metszet – 2. szakasz,

XXI.-XX.-XIX. metszet – 3. szakasz,

XXI.-XX.-XIX.-XVIII. metszet – 4. szakasz,

XXI.-XX.-XIX.-XVIII.-XVII. metszet – 5. szakasz, és így tovább a 21. szakaszig, amely előtt valamennyi metszet leperreg fordított időrendben.



a Vonatút c. film struktúrája a "vágóasztalon"

A filmhez komponált 21 helyiérték hosszúságú fríg dallam kánonként bomlik ki. Az egyes szólam belépések közti idő pontosan megegyezik a film egy-egy metszetének hosszúságával. Az imitáló szólam mindenkor a 21. helyiértéken lép be, mindösszesen 21 szólam, mindaddig, amíg valamennyi helyiértéken indul dallam.

A hét hangszerre hangszerelt a darabban, több hangszer nem csupán egy, hanem több szólamot játszik, amit a sokszávos technika jóvoltából 7 előadóval rögzítettünk. A hangszerelés a hangszerek belépési sorrendjében: cseleszta, fuvola, zongora, trombita, hegedű, cselló és fagott. Az egymás után megjelenő szólamok a magasabb regiszterből adott szisztéma szerint fokozatosan a mélyebb hangtartomány felé haladnak, térbeli irányuk minden egyes hangszer belépésénél ellentétes, vagyis felváltva, hol bal, hol pedig jobb oldalon szólnak. Az ennek következtében kialakuló hasonlíthatatlan *pulzáló, lebegő tér-hatás* a hangzás meghatározó eleme. (Az elkészült filmben a térbeli hatás nem érzékelhető, mivel ezideig csupán monofónikus változat létezik.)

A zene mindig a film metszeteivel egyidőben szólal meg, azok bővülésével szinkronban építkezik. Vagyis az I. metszetenél egy hangszer, a II. -nál két hangszer lép be és így tovább, egészen 21 szólamig. A kánon minden egyes megszólaláskor az

mennyiségű - idő feláldozásával áll vissza. Ugyanakkor ebben az időben állandóan »benne vagyunk« - az utazás a jelen idejének áthelyezése egy másik térbe.

A *Vonatút* c. film ideje hosszabb, mint magának a megtett útnak az ideje, melyet dokumentál. Ez a meghosszabbítás teszi lehetővé az »emlékezést« és »jóslást« vagyis a kilépést a konkrét látványfolyamból mentális irányba, ugyanakkor meglepő módon ezzel a »meghosszabbítással«, tagolással a film szubjektív (néző által átélt) ideje megrövidülni látszik.”⁴¹

„Földi lét szeplőzte szemmel nézve, mintha egy vonat utasai lennénk, akiket hosszú alagútban szerencsétlenség ért, méghozzá olyan helyen, ahova a bejárat fénye nem látszik már be, a kijáraté pedig oly parányi, hogy egyre keresni kell, és egyre elvesz, amikor is ráadásul még a kijárat és a bejárat iránya sem biztos. Körülöttünk azonban az érzékek e zűrzavarában vagy az érzékek felfokozott érzékenysége folytán csupa szörnyűség, kinek-kinek kedélye vagy sebesülése szerint elragadó vagy elernyesztő kaleidoszkópjáték.

*Mit tegyek? Vagy: Miért tegyem? - nem ilyen helyekre való kérdések.”*⁴²

⁴¹ Peternák Miklós: *Vonatút*. In: *Mozgó Film 2*, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 381-382. lap

⁴² Franz Kafka: *A vonat utasai*. In: *Elbeszélések*, fordította Tandori Dezső Palatinus, Budapest, 2001. 375. lap

MESTERMUNKA

„Kafka nem akart más lenni, csak író, ám a Napló végül is Kafkában nem csak az írótt láttatja; az írással szemben az életet helyezi előtérbe, ezért alkotásaiban immár mi is őt magát keressük. Ezek az alkotások egy élet szétszórt maradványait öntik alakba, és egy kivételes sors felbecsülhetetlen értékű tanújaként segítik e sors megértését, mely nélkül láthatatlan maradt volna. „⁴³

Audiovizuális munkáim fontos eleme a beszélt szöveg. A prózai szöveg egészen másképp viszonyul az időhöz mint a kötöttebb, önálló ritmusú vers, az időt mintegy szabadon görgeti maga előtt, kötetlensége folytán más idősíkok mellé rendelhető hangzó felület. A történeti narratíva mentén, vagy az azt inspirációként felhasználó művek, illetve az idő rétegeit rendkívül plasztikusan és komplex módon kezelő irodalmi művek közül W. G. Sebald regényei példaértékűek.⁴⁴ A „Sebald műveiben használt különféle vizuális médiumok, illetve műfajok, így a fotó, a film, az építészet, az alaprajzok és a térképek mind az emlékezet vizualizált metaforái; ily módon a szóképek valóságos képekként jelennek meg. Az egyes családtörténetek elbeszélése mögött egy felfoghatatlan és elképzelhetetlen dimenziójú kollektív esemény és az arra való emlékezés áll.”⁴⁵ Ezek a művek utóbb világossá tették számomra, hogy Sebald módszerének meghatározó eleme a történethez való személyes érintettségén túl, a helyszínek és sorsok személyes „bejárása”, közelítésének módszere – minthogy regényeivel az utóbbi időben ismertem meg –, mintegy utólagos visszaigazolást jelentettek számomra, és nem csupán az un. mestermunkaként bemutatásra kerülő dolgozattal összefüggésben.

⁴³ Maurice Blanchot: Kafkától Kafkáig, ford. Szabó László, Kaligram, Pozsony, 2012. 62. lap

⁴⁴ Winfried Georg Sebald, író (Wertach, 1944 - Norwich, 2001)
[https://en.wikipedia.org/wiki/W. G. Sebald](https://en.wikipedia.org/wiki/W._G._Sebald) letöltés: 2017.05.01

⁴⁵ Bán Zsófia: Veverka, avagy az emlékezés fortélyai, In: Holmi, 2007 január, 120. lap

Tartalmi vonatkozásai mellett fontos megemlítenem a Thomas Bernhard prózájában megjelenő repetíciós technikát.⁴⁶ Az írott szöveg, illetve a beszélt szöveg esetében (amelyben mindenkor jelen van az előadó karaktere és a hanggi karakteren átsejlő sorsa), nem kerülhető meg, hogy a szövegnek tartalom túli, a tartalom melletti, tartalom alatti vagy fölötti jelentéséről említést ne tegyünk, ami akaratlanul is az érzékelésnek egészen más területeit érinti. Ez a másik terület a szöveg zeneisége: részben a ritmika és a melódia vonatkozásában, másrészt az ismétlések, az általa módszeresen, szinte az eszelősségig végigvitt ismétlési technika okán. Bernhard kompozíciós technikája egyedi: folyamatosan körbe-körbejár egy-egy témát, lassan, a variált ismétlések során fejlesztve és bővítve azt, az így létrejövő szövegfolyam a repetitív zenei kompozíciók technikáját idézi.

Franz Kafka műve, de legalább annyira személye és sorsa, mindkét említett szerző számára rendkívül fontos. Ez önmagában még nem meglepő, hiszen Kafka, a karkai a XX. század második fele óta majd minden szépirodalmi referenciapont, Bernhardnál és Sebaldnál azonban ennél többről, másról is van szó; irodalmi műveikben időről-időre nem csak hivatkoznak rá, de Sebald *Szédület. Érzés* c. regényében Kafka 1913-as olaszországi utazását rekonstruálja, pontosabban egy megtörtént, illetve részben képzeletbeli sors-rekonstrukciója leírását (is) adja.

Hasonló helyzetbe sodródtam magam is – jóllehet Sebald művét akkoriban még nem ismertem – , amikor 2007-ben Kalkuttában felsejlett előttem egy Kafka-közelítés ötlete. Munkám kiindulópontja Kafka *A császár üzenete*⁴⁷ című rövid elbeszélése volt. Az elbeszélés szövegét szövegmondókkal rögzítettem, nem csupán németül, hanem számos, Kafkával szorosan összefüggésbe hozható nyelven (cseh, héber, jiddis magyar, francia, angol, stb.), emellett más, számomra zeneiségük miatt, vagy egyéb okok miatt fontos nyelveken is (pl. tibeti, bengáli,

⁴⁶ Nicolaas Thomas Bernhard, író (Heerlen, Hollandia, 1931 – Gmunden, Ausztria, 1989) https://hu.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bernhard letöltés: 2017.05.01

⁴⁷ Franz Kafka: *A császár üzenete*. In: *Elbeszélések*, fordította: Gáli József Palatinus, Budapest, 2001. 179. lap

urdu, fahrsi, stb.), mindösszesen közel 30 nyelven, valamennyit természetesen anyanyelvi beszélőkkel.

A felvett szövegeket zenei főszólamként értelmezve hangszeres kísérettel láttam el és az így létrehozott zenei tételeket használtam a forgatott 8 mm-es filmanyag zenei anyagaként.

A forgatás során nem csupán Franz Kafka életének helyszíneit jártam be, hanem utolsó barátjának, Klopstock Róbertnek, valamint utolsó szerelmének és élettársának Dora Diamant életének számos helyszínét is, ezidáig 9 országban 15 várost. Ezekből a tételekből épül föl az installáció kihasználva a tér adottságait.

Az installáció »K«METSZETEK címmel az óbudai Kassák Múzeumban valósult meg 2017 április 7 – május 7 között.⁴⁸



a »K«METSZETEK installáció egy képkockája

⁴⁸

»K«METSZETEK - installáció

<http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=274> letöltés: 2017.05.01

Dolgozatomban néhány idővel és térrel kapcsolatos megfigyelést vettem föl, a teljesség igénye nélkül. Különböző alkotásokat vettem számba, amelyeket e vizsgálódások szempontjából fontosnak találtam – köztük olyanokat is, amelyeknek létrehozásában magam is részt vettem. Az volt a szándékom, hogy megpróbáljak rámutatni az olykor távol eső dolgok közötti összefüggésekre, megfigyeléseim nem tekinthetők összegzésnek, inkább konkrét alkotói tapasztalatokkal összefüggő észrevételeknek, emellett tartalmazza mestermunkám rövid ismertetését is.

IRODALOMJEGYZÉK
az előfordulás sorrendjében

John Cage: A csend (részletek)
SILENCE, The Wesleyan University Press, 1961
fordította Erős László Antal (kéziratként a fordítótól)
Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár
<https://terebess.hu/keletkultinfo/csend.html>

Földényi F. László: Történelmi terápia filmen, Metropolis, 1999/2
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/foldenyi.htm>

Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés, fordította: Márkus György
Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989

Ludwig Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen
Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977

Richard Kelly: The Name of this Book is Dogme95, Faber&Faber, London, 2000

A TŰZBESZÉD [MAHÁVAGGA I. 21.] Vekerdi József fordítása
<http://mek.oszk.hu/01900/01901/01901.htm#10>

Gelencsér Gábor: Az eredendő múlt, Gondolat Kiadó, Budapest, 2014

Muhi Klára: A székelyföldi Faust
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8727

„Az utolsó évtized lenyomata – és az elmúlt néhány ezer éve.” Forgách András:
Személyes kozmoszok (Halász, Szemző, Szaladják – háromkirályok) FILMVILÁG,
2006. április, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8559

Brian Eno: The Studio As Compositional Tool
http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/downbeat79.htm

Antal István Juszuf: Redukció, Kalligram, Pozsony, 1993. november
<http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1993/II.-evf.-1993.-november/Redukcio>

Johann Wolfgang von Goethe: Trilogie der Leidenschaft
Hain Verlag, Rudolstadt, 1995

Thom Holmes: Noise and Notations, 2011 november 12,
[http://thomholmes.com/Noise_and_Notations/Noise_and_Notations_Blog/Entries/2011/11/12_Electronic_Jazz-The_Early_History_\(Part_3\).html](http://thomholmes.com/Noise_and_Notations/Noise_and_Notations_Blog/Entries/2011/11/12_Electronic_Jazz-The_Early_History_(Part_3).html)

Hegy Lóránd: Film/Művészet, Filmvilág, 1983 július,
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6831

Bíró Yvette: Nem tiltott határátlépések, Osiris, Budapest, 2003

Hans Ulrich Gumbrecht:
A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít, fordította: Palkó Gábor
Ráció Kiadó, Budapest, 2010

Erdély Miklós: Vonatút. (Kísérleti filmterv, 1980)
<http://www.artpool.hu/Erdely/Vonatut.html>

Peternák Miklós: Vonatút, Mozgó Film 2. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986

Franz Kafka: Elbeszélések, fordította: Antal László, Eörsi István, Gáli József, Györffy Miklós, Szabó Ede, Tandori Dezső
Palatinus, Budapest, 2001

Maurice Blanchot: Kafkától Kafkáig, fordította: Szabó László
Kaligram, Pozsony 2012

W. G. Sebald: Austerlitz, fordította: Blaschtik Éva
Európa, Budapest, 2007

W. G. Sebald: Szédület. Érzés, fordította: Blaschtik Éva
Európa, Budapest, 2010

Bán Zsófia: Veverka, avagy az emlékezés fortélyai, Holmi, 2007 január, 110-123 lap

Thomas Bernhard: Irtás, fordította: Hajós Gabriella
Ferenczy, Budapest, 1994

Az internetes hivatkozásokat 2017 május 1-én ellenőriztem.

KÉPJEGYZÉK

Örvény oratórium - CD borító (2000)	6
Tractatus - az utolsó magyar PVC (1994)	9
Az élet vendége - Csoma-legendárium (2006)	15
Brian Eno - David Byrne: My Life in the Bush of Ghosts - LP (1981)	19
analóg visszacsatolás két magnetofonnal (1967)	23
La Monte Young: Composition #7 (1960)	25
Erdély Miklós: Álommásolatok (1977)	28
a Vonatút c. film struktúrája a "vágóasztalon" (2017)	33
a Vonatút eredeti partitúrája (1983)	34
a »K«METSZETEK installáció egy képkockája (2017)	38