

## Szemző Tibor – életútinterjú

**Készítette:** Papp Máté (konzulens: András Tamara)

**A beszélgetés helyszíne és időpontja:** Budapest (Jurányi Ház), 2022. augusztus 9.

Szerkesztett, tömörített, kiegészített, lábjegyzetelt változat.

### **Papp Máté:**

Hamvas Béla arról ír *Vízöntő* című esszéjében, hogy (a Vízöntő-kor kezdetével) korszakhatárra érkezünk: a világ a feje tetejére áll – egyfajta holtidőbe lépünk. Azt hiszem, abban az időszakban, amikor elkezdted zenészként, majd filmesként működni, nagyon érdekes mozgásban volt minden. Mintha ez a már-már kozmikus léptékű átalakulás egyfajta alkotói tisztavirágzásban, nem mellesleg kellő (ellen)kulturális felhajtóerőben nyilvánult volna meg a hetvenes, nyolcvanas évek tájékán.

### **Szemző Tibor:**

Szerencsés kor volt, most, ebben a fénytörésben látszik igazán, amikor háború zajlik a közelben, és annyi zűrös dolog történik, és nem csak itt a körletben. Anélkül, hogy idealizálnám, bizonyos vonatkozásaiban aranykor volt az általam említett időszak. Nem mondanám, hogy mindennek (és mindennek) vége van, de a korszakhatár stimmel. Bár, amikor nemrég az Ozora Fesztiválon játszottam, az volt a benyomásom, hogy – így, a hetvenhez közeledve is – el tudnék tölteni ott még néhány napot. Pár órát időztem csak Dágpusztán, lényegében átsuhantam a színen – három darabom, korszakokon átívelő keresztmetszetét adva. Az Ozora törzsi eseménynek tűnt nekem, olyasféle kaland lehet, mint messzi tájakra utazni... Nem minősíteném, hogy jó vagy rossz értelemben, de homogén és egyidejűleg heterogén a közeg ez, az emberek alighanem különböző indítékokból érkeznek. Van, aki pszichedelikumokban akar elmerülni, mások barátkozni szeretnének, akad, aki csak egyszerűen ebben a társadalmi konvencióktól független, közösségi létezésben szeretne feloldódni. A por, a szárazság meg a hőség ellenére valami olyasmi fejeződik ki, ami távolról valóban Hamvas *Vízöntőjét* idézi, *a hatodik emberfaj* kialakulásáról:<sup>1</sup> „Amíg valamilyen emberből csak egy van, kivétel, ha kettő, különös, ha három, már közösség. Egyelőre még csak nyomokban...” Persze lehet, hogy neonaiv vagyok, és szimplán nem akarom magam rosszul érezni egy ilyen közegben.

### **Papp Máté:**

Fel tudsz idézni a gyerekkorodból olyan emlékeket, zenei vagy szellemi kalandokat, tapasztalatokat, amelyekről úgy gondolsz, hogy a későbbiekben szemmel látható módon indítottak arra, hogy zenei pályán – illetve a különböző művészeti területek közti határvidéken – helyezkedj el?

### **Szemző Tibor:**

Meghatározó volt – most legalábbis úgy látom –, hogy mi, a fivérem és jómagam, a

---

<sup>1</sup> Szemző Tibor – Hamvas Béla: *Láthatatlan Történet* (2009). A szövegrészlet a darab harmadik tételében (*Mysterium*) hangzik el. (Forrás: <https://tiborszemzo.bandcamp.com/album/invisible-story>)

szüleimmel egyfajta „senki földjére” születünk, atomizált család voltunk. Az apám erkölcsi sztenderdjei, habitusa, életfelfogása – idős ember lévén – az Osztrák–Magyar Monarchiában gyökereztek. Vagyis annak polgáraként nőtt fel, majd a két világháború között úgy élt, mint egy arisztokrata, világpolgárként. Első világháborús frontkatona volt egyébként, kitüntetett veterán, aki a frontszolgálat előtt Nyitrán volt piarista diák, majd Bécsben és Berlinben járt egyetemre. Nagy tudású, nyelveket beszélő, tudományosan képzett agrárszakember és földbirtokos lett, aki a második világháború és a vagyonvesztés után Magyarországra áttelepülve miniszteri biztosként működött a kommunista hatalomátvételig. Rettenetes csapások érték; három gyereket vesztett el, kétszer özvegyült meg a születésünk előtt, harmadszor kezdte a családalapítást újra a semmiből, a semmiben – így értem a „senki földjét”. Egyébként anyám családja is, aki mint csehszlovák állampolgár született 1921-ben, gyakorlatilag mindenét elvesztette. Így tehát nem kellett, és nem is lehetett semmit folytatnunk az úgynevezett családi hagyományból.

Azt mondtam ugye, hogy *mi*, ez pedig megint fontos, a bátyám miatt, akivel eléggé egymásra voltunk utalva. Apánk először is, mint említettem, már hatvan fölött járt, mikor születtem, és egészen más világból való volt, amelyik világról nekünk szinte nyomokban sem lehetett információnk, ő sem beszélt róla, ilyen értelemben „alieneknek” számítottunk. Két ilyen ördögfióka, egy „aggastyán” és a nála harminc évvel fiatalabb feleség – ez volt a képlet. Egyedi családi indítás volt, miképpen az is, ahogyan az iskolaéveink teltek. Engem szinte véletlenül írtak be a Lorántffy Zsuzsanna utcai ének-zenei általános iskolába, mert a bátyám nagy zsványként rengeteg balhéba keveredett a suliban, ezért kivették onnan, és egy kicsit messzebb lévő, zenei általánosba írták, így aztán később engem is oda küldtek a szüleim. Ha úgy tetszik, véletlen volt, ha úgy tetszik, sorsszerű. Ebben a zenei általánosban naponta volt énekóránk, rendszeres zenei képzés folyt, olykor remek tanárokkal, az otthonitól merőben eltérő légkörben. Az ottani iskolatársaim közül többen barátaim és kollégáim lettek, a 180-as Csoportból<sup>2</sup> is volt, akit onnan ismertem. Szóval egyfajta zenei orientációjú, kicsit elitista közegbe kerültem, ahová, mikor egy-egy zenei híresség Magyarországon járt – Pablo Casals<sup>3</sup> és Yehudi Menuhin<sup>4</sup> például – feltétlenül ellátogatott. Ugyanakkor – némi túlzással – bennünket tulajdonképpen a népköztársaság „nevelt”. Pár hónapos koromban beadtak a közeli bölcsődébe, és ettől kezdve állami intézményekben töltöttem a napjaim java részét, az elemiben természetesen úgynevezett napközis voltam. Emellett mégiscsak adott volt az ellenpólus, az „otthon melege”, a biztonság. Megvolt a szeretetet otthonról, miközben tulajdonképpen utcagyerekeként nőttünk föl; hogy úgy mondjam, hosszú pórázra voltunk eresztve. A szüleink persze sosem tudtak illeszkedni a rendszerhez, életvezetésük, életmódjuk, életfelfogásuk és életritmusuk is *más* volt, marginális világban éltek. Mellesleg ez az akkori világ, amelynek ők a perifériáján léteztek (a rendszerváltásnak nevezett pillanatig), még nem volt annyira pénzalapú, nem pénzcentrikus világban nevelkedtünk.

### **Papp Máté:**

---

<sup>2</sup> A 180-as Csoport (1979–1990) alapító tagjai: Faragó Béla, Forgács Péter, Gőz László, Kálnai János, Kovács Ferenc, Körmeny Ferenc, Márta István, Melis László, Posvanez Éva, Schnierer Klára, Soós András, Szemző Tibor, Székely Kinga, Tihanyi Gergő, Tóth Tamás, Vörös Tamás. A zenekar neve a tagok átlagmagasságából származik. Repertóárjukban – a saját darabok mellett – a minimálzene, illetve a repetitív műfaj képviselőinek művei szerepeltek (Philip Glass, Steve Reich stb.). 2014 őszén tartották retrospektív koncertjüket a Zeneakadémián.

<sup>3</sup> Pablo Casals (1876–1973) katalóniai származású spanyol csellóművész, zeneszerző és karmester.

<sup>4</sup> Yehudi Menuhin (1916–1999) amerikai zsidó hegedűművész és karmester, aki művészi pályájának nagy részét az Egyesült Királyságban futotta be, végül brit állampolgár lett, lovaggá is ütötték.

Az ének-zenei oktatás bizonyára a Kodály-módszer jegyében zajlott. Milyen hatással volt rád ez a fajta zenepedagógia? Valahol felidézted azt a pillanatot, amikor Kodály temetésén egy osztálytársaddal röhögőgörcsöt kaptatok...

### **Szemző Tibor:**

...egy osztálytársammal igazgatói megrovást kaptunk ezért, igen. Zela szüleinek Balatonalmádiban volt nyaralójuk, és meghívtak párszor oda vendégségbe. Mivel mi családirag a bolsevista időknek nem voltunk kedvezményezettjei, nyaralónk sem volt természetesen. Szóval a Zenával jónak voltunk, és az elemiben, tizenkét éves korunk körül ki voltunk vezényelve osztályszinten Kodály Zoltán temetésére, 1967-ben. Leginkább Kafka egyik csodálatos, rövid leírásához hasonlított a nevetőroham. Van egy levele, Felicének írta, valahogy úgy kezdődik, hogy: *Hidd el, Felice, tudok én is nevetni...*<sup>5</sup> Leírja a történetet, amikor előljárói előtt egy olyan szituációba kerül, amelyben komolynak kellene lennie, ám önkéntelenül elkapja őt egy feltartóztathatatlan nevetés, képtelen a helyzethez illően viselkedni. Ilyen röhögőgörcsöt kaptunk mi is ott, a temetésen. Szomorúnak kellett volna lennünk, mert ugye, meghalt a Mester. Ösztönösen nem bírtunk nem röhögni, de voltak más iskolai problémák is, nem csak a röhögés, úgyhogy engem például három társammal nyolcadikban megfosztottak úttörőségemtől, az iskola színe előtt letépték rólunk a vörös színű úttörő nyakkendőt, és visszafokoztak kék nyakkendő kisdobossá, ma is kisdobos vagyok...

Viszont a gyerekkorom elsősorban nem csak az úgynevezett komolyzenei impulzusok szempontjából volt érdekes. Amikor az ember meghallotta az akkoriban beatzenének nevezett világ elementáris hangjait, megváltozott a szellemi magatartása és világlátása, méghozzá egy csapásra. Bálint István<sup>6</sup> hozta fel egy beszélgetésben a kilencvenes években (bár nem biztos, hogy mindez tőle származik), hogy *a huszadik század két nagy találmánya a film és a beatzene*. Pisti egyébként a New York-i Squat Színház egyik kulcsfigurája volt Halász Péter mellett. Költő, színész, rendező és rendkívül édes ember volt, miután hazajött Amerikából, akkor ismertünk meg. Összebarátkoztunk, nálam durván húsz évvel idősebb volt, de lélekben feltétlenül örökifjú maradt... Szóval a 60-as évek vége táján bejött ez a beatzene az életünkbe, ami talán azért is foghatott meg személy szerint engem, mert ebben a területenkívüliségben találtam egyfajta fogódzót. Ezen a furcsa csapáson keresztül pedig nagyon hamar eljutottam a fekete dzsesszhez, aztán úgy döntöttem, hogy ezt a szakmát, mármint a zenészséget ki kell tanulnom. Nem sokkal később már jött is a konzervatórium, majd a főiskola. De előtte, tíz-tizenkét éves koromban, ugye, megtaláltam magamnak a beatzenét. Először természetesen gitározni kezdtem, a mamám vett is nekem egy hangszeret. Ő nagyon elfogadó és támogató volt, és mikor elkezdett érdekelni a fuvola – mert meghallottam a Sirius zenekarban<sup>7</sup> a

---

<sup>5</sup> „Tudok én is nevetni, Felice, hidd el, sőt olyan embernek ismernek, aki nagyon jóízűen tud nevetni, s e tekintetben még féktelenebb voltam valaha, mint most. Sőt egyszer az is megesett velem, hogy az elnökünkkel folytatott ünnepélyes beszélgetésen – ennek két éve már, de a legendája túl fog élni – kitört belőlem a nevetés...” (Franz Kafka – *Naplók, levelek*. Forrás: <https://mek.oszk.hu/00400/00417/html/02.htm>)

<sup>6</sup> Bálint István (1943–2007) színész, színház- és filmrendező, költő, író. 1977-ben New Yorkba költözött, az amerikai, Halász Péter-féle *Squat Theatre* rendezője lett. 1992-től Budapesten dolgozott, többek közt Másik Jánosnak is írt dalszövegeket. 1995-ben ő nyitotta meg Szemző Tibor *TRANZIT* című kiállítását a Liget Galériában.

<sup>7</sup> A Sirius (1969–1973) progresszív rockzenekar. Tagjai: Orszáczky Miklós, Pataki László, Baronits Zsolt, Veszelinov András, Ráduly Mihály. Legendás nagylemezük az 1972-es *Devil's Masquerade (Az ördög álarcosbálja)*.

szaxofont és a fuvolát, illetve egy Ráduly Mihály<sup>8</sup> nevezetű muzsikust, akinek a játéka nagyon inspirált –, vett nekem egy fuvolát... A zeneiből egyébként szakközépiskolába mentem tovább, akkorra apám már hetvenöt éves volt, és hogy ha ő esetleg meg találna halni – így mondta a mamám –, akkor nekem legyen már egy szakma a kezemben. Így aztán Műszeripari és Finommechanikai Szakközépbe kerültem, ami, így utólag egy csodálatos húzás volt a szüleim részéről: rögtön az első nap, amikor beléptem, nyilvánvalóvá vált, hogy sosem leszek finommechanikai műszerész. Noha egy tizennégy éves gyereknek erre nincs rálátása, de azt azért nagyon is éreztem, hogy teljesen idegen számomra az a közeg, és idegenszerűnek tűntek az ottani emberek is. Nem volt bátorságom ahhoz, hogy azonnal kiforduljak onnan, két évet lehúztam, de aztán kapóra jött egy betegség, elég súlyos diagnózissal. Ráadásul vérmérgezést is kaptam, egy időre kómába is kerültem. Ez pedig valóban sorsfordítónak bizonyult...

### **Papp Máté:**

Az említett betegséged, a kóma, az úgynevezett klinikai, öntudatlan állapot efféle megtapasztalása talán olyan módon szabadíthatja fel az ember tudatát vagy a tudattalanját, hogy aztán egészen megváltozhat a tér- és időérzékelése, hiszen elemi élményévé válik a mozdulatlanság. Az elváltozó tér-idő viszonyok és a mozdulatlanság a zenés, filmes munkáidat is mind meghatározzák.

### **Szemző Tibor:**

A komolyabb hangszeres tanulmányaim előtt jött ez a betegség, ami a lábadozás hónapjaival együtt viszonylag sokáig tartott. Ez az időszak a felépülésem után is hosszú időre elválasztott a kortársaimtól, elsősorban az átélt halálközeli élmények miatt. Nem is a saját halálom közelségének érzetére gondolok, inkább arra, hogy közvetlen közletről láttam embereket szenvedni és meghalni. Láttam öregségükből vagy betegségükből fakadó nyomorúságukat, láttam a szenvedésüket. Lehet mondani, más ember lettem, különösen ahhoz képest, hogy mennyi idős voltam, honnan jöttem. Megint olvasmányélményekre hivatkozok, Thomas Bernhard<sup>9</sup> öt regényből álló életrajzi ciklusára, amelyben hasonló élethelyzetet ír le, ő persze saját halálközeli állapotát, illetve az onnan történő visszatérést. Aztán itt van Gustav Janouch könyve, a *Beszélgetések Kafkával*. Janouch, a tizenhat-tizenhét éves diák ekkor, Kafka pedig már a harmincas éveiben jár, a munkás-balesetbiztosító intézet jogtanácsosa. Prágában rendszeresen sétálgatnak, beszélgetnek. Egy helyen azt mondja Franz, persze más szövegekörnyezetben, nyilván, hogy: „mi, zsidók már eleve öregnek születünk” – ilyen aranyköpések vannak ebben a beszélgetőkönyvben. Mindezt arra mondom, hogy amikor ilyesmiken mész keresztül, akkor évtizedeket vagy évszázadokat öregszel. Én szimplán úgy éreztem, hogy a kortársaim beszédtemái, majdnem minden, ami őket foglalkoztatja, és amit ők rémesen komolyan gondolnak, annyira légiés és súlytalan számomra, annyira nélkülözi a mélységet, hogy nem tudok vele mit kezdeni. Évekbe is telt újratanulnom később a „civil hangot”...

---

<sup>8</sup> Ráduly Mihály (1944) szaxofonos. Mielőtt 1970 elején csatlakozott a Syriushoz, megfordult a Mediterrán együttesben és a Scampoloban, továbbá a Junior Sextett és a Pege Aladár Quartet tagja volt. A Pege Quartettel 1970-ben elnyerte a legjobb szólistának járó díjat a Montreaux-i Jazzfesztiválon, ezzel együtt a bostoni Berkeley School of Music ösztöndíját is megkapta. New Yorkban telepedett le, zenei gyűjteményt hozott létre, a zenélést fokozatosan abbahagyta a 80-as években, és pincéreként dolgozott egészen hazaköltözéséig.

<sup>9</sup> Thomas Bernhard (1931–1989) osztrák író, a 20. század második felének egyik legjelentősebb német nyelvű szerzője. Ötkötetes önéletrajzi regényciklusának darabjai: *Egy gyerek megindul, Egy okkal több, Egy hátraarc, Nagy levegő, Elkülönítés*.

Olyasmi volt ez, mint Ottlik Géza intézeti világa az *Iskola a határonban*; ha nem voltál ott, ha nem ismered azt a zsargont, amit a bentlakók használnak, kívülről sosem fogod megtudni, hogy milyen is ezen a nyelven beszélni, egyáltalán, miről is van szó. Szóval olyan ez az egész, hogy vagyunk mi, az intézetiek, akik nem tudjuk elmesélni, hogy milyen volt bent. Ahogyan az is kommunikálhatatlan, ami a koncentrációs táborokban történt. Nem akarom ehhez hasonlítani az én személyes tapasztalatomat, de az időérzékelésről kérdeztél: amikor ott vagy egyedül, öntudatlan állapotban, magas lázban fekszel, akár hetekig, élet és halál között, akkor, miután fölépülsz, az olyan, mint egy újjászületés. Másképpen érzed a külvilágot és magát az időt is. Ez másféle aspektus, más rálátás a világra, mindenesetre vízválasztó. Ez a tapasztalat hozzájárult a dolgok mélységben való érzékeléséhez. Amikor felépültem, nem is igen tudtam olyasmivel foglalkozni, ami mélységében nem érintett meg.

Ekkortájt kezdtem komolyan zenélni, nemsokára a megélhetésemet is a zenélésből fedeztem. Akkoriban divat volt versmegzenésítéseket játszani, ahogy azt mondjuk a *Kaláka*<sup>10</sup> vagy a *Sebő-Halmos* alkotópáros<sup>11</sup> tette. Magam is egy ilyesféle trióhoz csatlakoztam – Pastorale együttesnek hívták –, amelyben a két meghatározó gitáros-énekes-dalszerző mellett egy csellista volt a harmadik tag, ha jól emlékszem, a zenekar vezetője is ő volt. Én is írtam egy-két kezdetleges – azt hiszem, elég suta – versfeldolgozást, voltak rendszeres fellépéseink, és némi színpadi gyakorlatra tettem szert. Így tizenhat-tizenhét éves korom körül mondhatni zenei pályára léptem. Miután alapélményem volt a közösségi zenélés, két elemi iskolai barátommal ekkortájt alapítottam meg első saját formációm, a K-SZ-K Triót, ami Szemző Kvartett néven hamarosan négytagúvá bővült.<sup>12</sup> Improvizatív zenét játszottunk például Charles Mingus<sup>13</sup> dolgai alapján, akit – akárcsak John Coltrane-t<sup>14</sup> – lábadozó korszakomban ismertem meg. Meghatározó hatásnak bizonyultak mindketten. Olyasmit próbáltunk játszani, mint ők, no meg persze saját zsenge szerzeményeinket, amelyeket ezek a zenék és zenészek ihlettek. Charles Lloyd<sup>15</sup> és Rashan Roland Kirk<sup>16</sup> vasfüggönyön innen hozzáférhető lemezei is nagy hatással voltak ránk. Hetente kétszer-háromszor összejöttünk, improvizáltunk, valamint más darabokkal is foglalkoztunk: Bach-korálokot is játszottunk, talán Bartók-féle egynemű karokat<sup>17</sup> is. Közös tanulás volt ez, kezdetben egyáltalán nem azzal az igénnyel, hogy nyilvános fellépéseink legyenek. Eldöntöttem, hogy kitanulom a zenei szakmát, és felvételizek a konziba.

## Papp Máté:

---

<sup>10</sup> A Kaláka 1969 óta működő, versmegzenésítéseket játszó együttes. Jelenlegi tagjai: Becze Gábor, Gryllus Dániel, Gryllus Vilmos, Radványi Balázs.

<sup>11</sup> A Sebő-együttest – az énekelt vers műfajának egyik első hazai képviselőiként – Halmos Béla és Sebő Ferenc alapították 1970-ben.

<sup>12</sup> A Szemző Kvartett (1974–1979) tagjai Szemző Tibor, Kálnai János, Körmendy Ferenc és Kölüs Gábor, illetve később Tóth Tamás voltak. Koncerteket tartottak Magyarországon, Csehszlovákiában és Lengyelországban is.

<sup>13</sup> Charles Mingus (1922–1979) amerikai dzsesszbőgős, zongorista, komponista és zenekarvezető.

<sup>14</sup> John Coltrane (1926–1967) amerikai dzsessz-szaxofonos, zeneszerző. Habár 1955 előtt is aktív volt, az 1955 és 1967 közötti időszaka az igazán fontos, amikor is újraformálta a modern dzsesszéletet, zenészek generációira gyakorolva hatást.

<sup>15</sup> Charles Lloyd (1938) amerikai dzsesszzenész. Altszaxofonon, fuvolán és magyar tárogatón is játszik.

<sup>16</sup> Raasaan Roland Kirk (1935–1977) amerikai multiinstrumentalista dzsesszzenész. Zenéjét a hagyományos és a modern stílusok – úgymint a soul, a boogie-woogie vagy a free jazz – zökkenőmentes kombinációja jellemezte.

<sup>17</sup> A zeneművészetben a férfikar, női kar, gyermekkar összefoglaló neve, szemben a vegyeskarral.

Voltak-e a főiskolai években mestereid, akiktől a későbbiekben kikristályosodó, akár a sajátos zenei munkamódszereid tekintetében is kifejezetten emlékezetes tanítást, intéseket kaptál?

### **Szemző Tibor:**

Kifejezetten komolyzenei „kiképzés” volt ez, de a főiskolai közegben is akadtak mestereim; azzal együtt, hogy nem feltétlenül azt tanultam tőlük, amit épp tanítottak. Főiskolai fuvolatanáromtól, Kovács Imrétől<sup>18</sup> például a jelenlét sűrűségét tanultam meg. A jelenlétet mint olyat itt kicsit pragmatikus értelemben mondom. A hangszeres tanulmányoknak ugyanis van egy olyan rétegük, ami némiképp a sporthoz hasonlít; félre kell tenned sok mindent, és gyakorolnod, mint egy magasugrónak. Ennek megvannak a maga szabályai. Aztán volt egy nagyszerű, ma is élő zenetörténet-tanárom, Földes Imre<sup>19</sup>, aki kinyitotta a látókörünket, megmutatta, mennyiféle zene létezik. A hangképzésről pedig egy nemrégiben elhunyt klarinétos kollégától, Tihanyi Gellértől<sup>20</sup> tudtam meg a legtöbbet, aki aztán a *180-as Csoport*-ban lett barátom. Ő nyitotta rá a fülemet arra, hogy miképpen kell egy hangnak szólnia. Dobszay László<sup>21</sup> és Szendrei Janka<sup>22</sup> *Schola Hungaricájához*<sup>23</sup> a főiskola után csatlakoztam, már mint *180-as Csoport*-tag. Egy meghatározó zenei élmény vitt oda: a *Dániel-játék*, amit a Zeneakadémián hallottam tőlük, Soós Andrással<sup>24</sup> Dániel szerepében. A *Schola* gregorián énekegyüttes volt, ahol megint csak sokat tanultam hangról, formálásról, zenei jelenlétről.

Elég összetett volt az érdeklődésem, ugyanakkor nem mondhatom, hogy akkoriban igazán fókuszált lett volna. Elsősorban hangszeres tanulmányok foglalkoztattak a főiskolás években, el akartam sajátítani a szakmát. Az viszont, hogy hagyományos értelemben vett hangszeres karriert fussak be, mondjuk beüljek egy szimfonikus zenekarba, fel sem merült. Alighanem fontos volt már az önkifejezés; valami olyasmit kerestem tehát ebben a tevékenységben, mármint a zenélésben, amiben föl lehet oldódni, és ami egyben autentikus létezési formát is jelent a szellemi élmények mellett. Azt hiszem, hogy a hangszeres játékban az is lényeges, hogy az ember úgymond miből van összerakva, és mennyire tudja mindezt megjelölni.

### **Papp Máté:**

---

(Forrás: [http://www.kislexikon.hu/egynemu\\_kar.html](http://www.kislexikon.hu/egynemu_kar.html))

<sup>18</sup> Kovács Imre (1924–2007) fuvolaművész és tanár. 1948-tól 1974-ig az Állami Hangversenyzenekar fuvolaművésze; 1956-tól 1969-ig a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola fuvolatanára; 1965-től a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zenetanárképző Intézetének budapesti tagozatán tanított fuvolát és kamarazenét.

<sup>19</sup> Földes Imre (1934) Erkel Ferenc- és Prima-díjas zenetörténész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem nyugalmazott egyetemi tanára, a magyar zenetörténet-oktatás és -ismeretterjesztés nagy hatású személyisége.

<sup>20</sup> Tihanyi Gellért (1953–2021) klarinétművész. Tagja volt a Magyar Állami Operaház zenekarának, majd a kortárs zenét játszó 180-as Csoportnak, de gyakran koncertezett a Budapesti Kamaraegyüttesrel, a Takács-Nagy és a Bartók vonósnégyessel, valamint a Budapesti Filmharmóniai Társaság Zenekarával is. Pályája során mindvégig megőrizte nyitottságát más műfajok iránt: rádiójátékok, filmek, dzsessz- és rockzenészek felvételeiben is közreműködött.

<sup>21</sup> Dobszay László (1935–2011) Széchenyi-díjas zenetörténész, népzenekutató, karnagy, egyetemi tanár.

<sup>22</sup> Szendrei Janka (1938–2019) Széchenyi-díjas zenetörténész, karnagy, egyetemi tanár.

<sup>23</sup> A Schola Hungarica énekkar 1969-ben alakult a gregorián zene és a hozzá közelálló polifon művek hangfelvételére és hangversenyszerű előadására.

<sup>24</sup> Soós András (1954) zeneszerző, karnagy, karmester. 1992-től Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatója. 1976-tól a Schola Hungarica gregorián kórus szólistája és tagja. 1980–1982 között a Budapesti Vonós Zenekar karmestere. 1980–1990 között a 180-as Csoport kortárs zenei együttes alapító tagja zeneszerzőként és karmesterként. 1992-ben megalapította a Kortárs Zene Műhely elnevezésű csoportot.

Sok, hasonló szellemiségű kortársad számára Szabados György<sup>25</sup> bizonyult – a hivatalos zenetanuláson túli – mesterfigurának. Gondolom, ha nem is dolgozotok közvetlenül együtt, azért ismertétek egymás munkásságát.

### **Szemző Tibor:**

Improvizatív formációkkal, a *Szemző Kvartettel* a hetvenes évek közepe táján kezdtünk koncertezni, eleinte szűk közönség előtt, periférikus helyeken, később aztán külföldön is párszor. Szabados is így szerzett tudomást rólunk, a közelébe sodródtunk, ugyanakkor én, személy szerint, kicsit ambivalens módon viszonyultam hozzá. Mint komolyzenei tanulmányokat folytató embernek – idézőjelesen ugyan, de – kissé sarlatánszerűnek tűnt. A zenélés szerintem bizonyos vonatkozásaiban nagyon egzakt tevékenység: teljesen konkrét dolog mondjuk, hogy egy *fisz* hang hangosabb legyen vagy halkabb, magasabb vagy mélyebb, fényesebb vagy sötétebb tónusú. Lehet közvetlenül verbálisan, vagy költői instrukciókkal ellátni valakit, de ez tőlem akkoriban teljesen idegen volt. Azt gondolom, hogy vannak dolgok, amiket hangokkal el lehet mondani, de szavakkal nem, és ilyenkor nem verbálisan kell a dolgokat megközelíteni, illetve a költői instrukciók esetében nem működtek. Amit ezügyben Szabados Gyuri képviselt, én annak úgymond nagyon a szélen helyezkedtem el, és a kvartettünk sem az ő csapásirányán indult annak idején. Az egyik zenészünket alkalmanként meghívta a saját együttesébe, engem is invitált olykor-olykor (közreműködtem például a M.A.K.U.Z.<sup>26</sup> fafúvós szekciójában Dresch Misivel<sup>27</sup> és Grensó Pistivel<sup>28</sup>). De Szabados nem volt számomra guru, nem lett olyan irányadó, mint több fiatal kollégának, akik aztán ezen a csapáson haladtak tovább. Fontos volt a találkozás, de a zenei fejlődésem szempontjából nem volt meghatározó. Az igazi ráismerés sokkal inkább a zenei minimalizmussal való találkozás során jött. Egy külföldi tanulmányúton, a *Varsói Őszön*, Sigmund Krause<sup>29</sup> lengyel előadó kvartettjének koncertjén hallottam Steve Reich<sup>30</sup> *Clapping Music* című darabját. Olyan kompozíciókat fedeztünk fel akkoriban, amelyek időkezelésében másként lehetett feloldódni, ahol egészen másként működött az ember időhöz való viszonya. Kezdetben az Új Zenei Stúdiótól<sup>31</sup> szereztünk kottákat. Terry Riley<sup>32</sup> *In C* című repetitív darabja viszont még a Szabados-féle nyitott műhelyben került a látóterünkbe.

Ebben a Riley-előadásban az akkor még csak formálódó 180-as Csoportbeli barátok is részt

---

<sup>25</sup> Szabados György (1939–2011) zongorista, zeneszerző, filozófus. 1962–1963-ban ő adta az első „free jazz” koncerteket Budapesten, amelyek egyrészt meglepték a kortárs zenei színtér szereplőit, másrészt szokatlan harmónia- és ritmusvilágukkal, illetve spontán érzelmi hatásukkal új teret nyitottak a magyar dzsesszéletben, és szinkronban voltak a nemzetközi kísérletek avantgárd törekvéseivel.

<sup>26</sup> A M.A.K.U.Z. (Magyar Királyi Udvari Zenekar) Szabados György változó tagsággal működő improvizatív zenei társulata volt a 70-es évektől kezdődően, mely zenei elképzeléseinek legfontosabb műhelyként működött egészen haláláig.

<sup>27</sup> Dresch Mihály (1955) szaxofonos, jazz- és népzeneész, a Dresch Quartet alapítója és szólistája. Saját kialakítású hangszere a „fuhun”.

<sup>28</sup> Grensó István (1956) szaxofonos, dzsesszzenész. A szaxofonon kívül számos egyéb fúvós hangszeren játszik (fuvola, klarinét, tárogató, kürt stb.)

<sup>29</sup> Sigmund Krause lengyel zenész, zenetudós, a varsói Lengyel Rádió Szimfonikus Zenekarának karmestere.

<sup>30</sup> Steve Reich (1936) zsidó származású amerikai zeneszerző. A repetitív minimálzene mestere. Minimalista technikáit a társművészetek (színház, videó) eszközeinek minden részletére kiterjesztette.

<sup>31</sup> A budapesti Új Zenei Stúdió 1970 és 1990 között működő kortárs zenei-zeneszerzői csoportosulás volt, olyan tagokkal, mint Simon Albert, Sárosi László, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Vidovszky László, Wilhelm András, Dukay Barnabás, Kocsis Zoltán, Serei Zsolt, ifj. Kurtág György és Csapó Gyula.

<sup>32</sup> Terry Riley (1935) amerikai zeneszerző, zenész, előadóművész, a minimalista zeneszerzési iskola úttörője.

vettek. Egy nagyobb formációval dolgoztunk, Dreschel és Dés Lacivali<sup>33</sup> együtt, ha jól emlékszem, meg egy csomó fiatal kollégával, Szabados vezetésével. A repetitív zenének lényegi eleme egy-egy zenei frázis vagy motívum sokszori ismétlése. Mindez az állandóság érzetét kelti, ám eközben – ha nem is feltétlenül fejlődik – mindig változik a zenei anyag. Fontos, hogy ez belülről hogyan néz ki, mert mint előadó átadod magad a folyamatnak, szinte felfüggeszted a személyiséged. Egészen másfajta koncentrációt, figyelmet, zenei magatartást igényelt ez a fajta zenélés, mint mindaz, amivel korábban, a kiképzésünk során találkoztunk. Másféle fizikai és szellemi jelenlétet kívánt, ráadásul a fúvóhangszerekek számára kezdetben rettenetesen fárasztó volt egy-egy ilyen mű eljátszása. Nem voltunk hozzászokva az ilyen jellegű igénybevételéhez: egy órán át vagy még tovább kellett ugyanazt játszani, tempóban, hangnemben, maximális hangszeres koncentrációval. Szinte sportteljesítménynek számított a dolog, mindeközben viszont korábban nem tapasztalt közösségi élményt is nyújtott. Mintegy a szintézisét kaptam ily módon annak, amit mindig is szerettem volna csinálni: az együtt zenélést, a közös időélményben való feloldódást, akár az abba való belevetettséget. Erről szólt a 180-as Csoport bő évtizede is. Azoktól a rendkívül komplex hatásoktól pedig, amelyeknek ebben az időszakban ki voltunk téve, egyáltalán nem vált külön az élet felülete. Ahogyan az olyan irodalmi ihletőforrások sem, amelyeket megpróbáltunk valamilyen módon ezekbe a zenei eseményekbe integrálni. Voltak technikai innovációk is, amelyek ezekre a zenei munkákra is gyümölcsözően hatottak: ebben az időszakban készült a *Vízi-Csoda* című elektronikus ihletettséggű darabom. Itt ért össze először a gyerekkori technikai érdeklődésem (ami miatt a szüleim műszerésztanoncnak adtak) és a zenei működés mint olyan. Először dolgoztam magnetofonkészülékekkel, élő elektronikával. Több mint harminc évvel később teljesedett ki a dolog, és valósult meg az eddigi legkomplexebb installációm, a Kafka-közelítéseim egyik stációjaként.<sup>34</sup>

### **Papp Máté:**

Miként ismerted föl, hogy nemcsak az akusztikai, de a vizuális felületek létrehozása is érdekel? Balassa Péter esztéta egy tévéfelvételen beszél arról, hogy gyerekkorában a nagypapjával gyakran kimentek a szabadba és csendben „szemlélődtek”. Elmondása szerint kifejezetten ez a tevékenység – illetve a nagypapa attitűdje – ellensúlyozta benne azt a felfokozott életvitelű közeget, amelybe az édesapja révén beleszületett. Neked volt esetleg olyan filmélményed, amelyből a későbbi munkamódszered – a kamerán keresztül való szemlélődés – „első kézből” következhetett?

### **Szemző Tibor:**

Nem tudom földézni, hogy volt-e olyan erős, meghatározó mozi- vagy tévés élményem, ami konkrétan a filmzés felé terelt. Egyrészt, ugye, adott, hogy a nevemben benne van a *szem* szó.

---

<sup>33</sup> Dés László (1954) dzsesszzenész, szaxofonos, dal- és zeneszerző.

<sup>34</sup> Szemző Tibor hanganyagát először 2010-ben, *A császár üzenete* címmel mutatta be a Magyar Rádió, azon rádiójáték részeként, amelyet a szerző a szövegkönyvért felelős Forgách Andrással közösen készített, és amely a következő évben filmanyaggal kiegészítve, multimediális installációként került bemutatásra a somorjai zsinagógában – immár »K« *Metszetek* címen. 2013-ban állították színpadra a hangjáték zenei-prózai-vizuális anyagát a Művészetek Palotájában. Az író utolsó évét, illetve halálos ágyán megfogalmazódott gondolatait mozaikszerűen bemutató színdarab *Az üzenet – Dr. Kafka utolsó szerelme* címet kapta. (Forrás: kafka.szemzo.hu)



Másrészt, azt hiszem, az egyik legfontosabb mozzanat a Forgács Péterrel<sup>35</sup> való találkozásom volt. Ő kezdetben rontott fényképeket gyűjtött, akárcsak Kardos Sándor,<sup>36</sup> aki aztán létrehozta a *Horus Archivumot*. Pétert – aki pszichológus, képzőművész és történész is – nagyon komolyan foglalkoztatta a *véletlen*, illetve a *hibajelenségek*, ami találkozott az én érdeklődésemmel is. Először a rontott fényképeken, majd a talált (nem nyilvánosságnak szánt, hanem kor-, élet- és sorsmetszetekként értelmezhető) filmekén keresztül, Péter gyűjtéseinek köszönhetően ismerkedtem meg behatóbban ezekkel a jelenségekkel. Az akkoriban készült filmeket, Jancsó rendezéseit vagy mondjuk Fellini *Amarcordj*át és más, akkoriban látható filmeket persze ismertük, szerettük a vetítéseket, hatott is ránk mindez, de komoly filmélményt nekem az archív családi mozik jelentették. Az avantgárd filmmel pedig a Balázs Béla Stúdió<sup>37</sup> révén találkoztam. Már a nyolcvanas évek elején, Péterrel való filmes együttműködésünk előtt is írtam filmzenét, Erdély Miklós<sup>38</sup> jóformán nézhetetlen *Vonatútj*ához. Konceptuális filmnek készült, aminek egy „véletlen” találkozás folytán lettem a zeneszerzője; ezután vált számomra fokozatosan fontossá egyébként Erdély avantgardizmusa. Emlékszem, a Pasaréti tér közelében, a Balázs Béla Stúdió udvarán futottunk össze, akkor mesélt erről a filmjéről, én meg felajánlottam, hogy zenét írok hozzá.

Erdély el volt akadva a *Vonatút* vágásával, amit két évvel korábban forgattak az Indigó-tagokkal.<sup>39</sup> Három percenként egységesen hosszabbodó képanyagot illesztett az anyagba, ennek egységnyi hossza kilenc és fél másodperc volt, amely a zene minden egyes megszólalásakor egy egységgel, azaz kilenc és fél másodperccel bővült. Huszonegy alkalommal jelenik meg a filmben három percenként egy-egy ilyen metszet; ezeken a helyeken kellett megszólalnia a zenének. Ekkoriban, a *Vízi-Csoda* komponálása során fedeztem fel az elektronikus zenei tükrözési technikát, amit egyébként Angelus Iván<sup>40</sup> *Tükrök* című előadásában alkalmaztam először. A *Tükrök* filmszerűen fölépített mozgásszínházi előadás volt: egy prizmaszerűen elhelyezett tükör előtt, a földön fekvő mozgó alak tükörképe mintha repült volna – miközben a valóságban nagyon lassan mozgott. Az előadásnak ez a jelenete tényleg teljesen filmszerű hatású volt, mégsem mondanám, hogy ez inspirálta volna az én darabomat. Másféle összefüggés húzódott mögötte, hiszen a *Vízi-Csoda*ban egy akusztikai jelenséget és időbeli tükröződést érzékelhet a hallgató, míg a színházi előadás során egy térbeli tükrözés történt... Erdély Miklós *Vonatútj*ához visszatérve: azt találtam ki, hogy az említett elektronikus zenei tükrözést, trükközést ezúttal akusztikusan hozom létre. Így a kilenc és fél másodpercet, illetve a huszonegy megszólalást közös nevezőre hozva olyan kánont komponáltam, amelyben huszonegy helyi érték szerepelt és ezt huszonegy hangszerre hangszereltem. Kánonról lévén szó valamennyi hangszer ugyanazt a kilenc és fél másodperces dallamot játssza,

<sup>35</sup> Forgács Péter (1950) médiaművész, álló- és mozgóképkészítő. 1978 óta több mint harminc filmet és installációt készített; a legismertebb a *Privát Magyarország* díjnyertes sorozata, amely a harmincas, a negyvenes és az ötvenes években – amatőrök által – készített filmekén alapul. Az 1983-ban alapított Privát Fotó és Film Archivum vezetője.

<sup>36</sup> Kardos Sándor (1944) operatőr, rendező, fotográfus. Az általa alapított *Horus Archivum* elérhetősége: [http://fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/200356/horus\\_archivum](http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200356/horus_archivum)

<sup>37</sup> A Balázs Béla Stúdió (BBS) 1959-ben alakult magyar kísérleti filmes stúdió volt. Működése első két évében tagjai filmet még nem készítettek, a stúdió inkább filmklubként, előadások és viták fórumaként működött. 1961-től indult be a tényleges alkotómunka; a BBS tagjai munkáikat bemutatói kötelezettség nélkül készíthették, ami a cenzúra és az öncenzúra, a kompromisszumok nélküli kísérletezés lehetőségét adta meg a fiatal rendezőknek.

<sup>38</sup> Erdély Miklós (1928–1986) építész, író, költő, képzőművész, teoretikus, filmrendező. A magyar neoavantgárd meghatározó alakja.

<sup>39</sup> Lásd még: Erdély Miklós és az INDIGO csoport (Forrás: [http://kepiras.com/kepiras\\_fuzetek/indigo.pdf](http://kepiras.com/kepiras_fuzetek/indigo.pdf))

<sup>40</sup> Angelus Iván (1953) táncos, színész, koreográfus, rendező, művészpédagógus.

előbb egy, majd a következő hangszer belépése után már két szólamban, és így tovább, és így tovább, egészen a huszonegyig, amikor minden helyi értéken szól már egy-egy szólam. Ez matekozás volt, de nem várt akusztikus eredményt hozott: a lineáris szólamokból álló felület megsokszorozódva furcsa, lebegő hangzást eredményezett, ami egyik korábbi hangzásélményemhez sem volt hasonlítható.

A mozgóképhez való viszonyom akkor változott meg, amikor Forgács Péter rátalált az említett gyönyörű amatőr családi filmekre. Nincs az játékfilmes, aki ki tudna találni ilyen jeleneteket. Ahogy egy kertben, a fészker oldalához támasztott létrára fölmászik egy kislány... fekete-fehér, kicsit homályos álomszerű film pereg... a kislány egy létrafokkal följebb lép – Péter megállítja a filmet –, majd a kislány visszalép, szoknyája lebben, megint föllép, egy kicsit följebb megy, megint vissza és így tovább... ez is egy repetitív felület. Aztán kicsit később részben rögtönzött módon előadásokat is csináltunk közösen, ahol én zenéltem, ő pedig különféle szövegeket mondott, illetve akcionális dolgokat csinált, vetített is. Ekkor fedeztem fel a mozgóképet mint olyan időbeli *layert*, amely nem feltétlenül tematikus, nem olyan, mint a játék- vagy a kísérleti film, mivel a mozgóképek ebben az esetben valami *mellé* vannak rendelve, és akárcsak a zene, egy időbeli rétegét képezik az élő előadásnak. Emlékezetes volt az Ars Electronica fesztiválon bemutatott performanszunk, talán 1988-ban. Péter egyébként családkutatásokat is végzett, így sokszor pontosan meg tudta mondani, hogy az a fazon, aki a filmben éppen feltűnik, milyen viszonyban áll azzal a bizonyos másik emberrel a vásznon; hogy esetleg volt köztük egy titkos kapcsolat, vagy hogy az egyik a másiknak az unokaöccse... Hozzá kell tennem, hogy a filmezés a két világháború közti időben a gazdagok kiváltsága volt, a proletárok egyáltalán nem filmeztek, így jellemzően csak egy bizonyos társadalmi osztály dominál ezeken a privát felvételeken. A komoly kutatással „előhívott” családtörténetek közül némelyik idővel nagyon fontossá vált számomra. Például *Az örvény*, ahol a diszkriminatív magyar *zsidó törvényeket* „zenésítettem meg”, a Schola Hungaricabeli tapasztalataimat használva fel.

### **Papp Máté:**

Nem sokkal később már saját filmeket forgattál.

### **Szemző Tibor:**

1986 táján vettem egy kis szovjet, 8mm-es kamerát. Az első fekete-fehér tekercseket visszanezve már tudatosan igyekeztem magamat lehetőleg „kikapcsolni” a filmezés folyamatából – majdhogynem „csukott szemmel” filmeztem. Nem machináltam, nem komponáltam, hanem hagytam, hogy történjen (a kamera előtt), ami történik. Azt vettem észre ugyanis, hogy amikor ezeket a leghétköznapibb pillanatokot egy másik térbe, másik kontextusba helyezem, a képsorok szinte szakralizálódnak, különösen a zene idejébe ágyazva. Azt nem mondom, hogy majdnem mindegy, hogy mi szerepel a képkockákon – mert nagyon nem mindegy –, de izgalmasnak találtam, hogy irányítottan „talált filmet” hozok létre, és később szinte már csak azzal kell foglalkoznom, hogy a mozgókép és a zene idejét összehangoljam, közös nevezőre hozzam. Egyébként a filmzenekészítés során sem az adott jelenetekhez csinálom a zenét, hanem az adott történet *kapcsán*. Mert a képsorok és a mögöttes történet jó esetben megszólít bennünk valamit, valami nagyon fontos üzenetet hordoz. De nem magát az anyagot akarom úgymond megzenésíteni. Inkább az a fontos, hogy a háttérben van egy mélyebb tudás, másféle ismeret, olyan információ, ami lehet, hogy a hangzó felülettel semmilyen direkt összefüggésbe nem kerül, de számomra nélkülözhetetlen fogódzó... Olyasmi, ami áthat,

miközben a hangokkal, hangzásokkal, zenei terekkel foglalkozom.

Forgács Péterrel közös munkáink – ez körülbelül húsz évet fedett le – óriási lehetőséget kínáltak, nemcsak a kísérletezés és a tanulás vonatkozásában, hanem abban is, hogy biztosított volt egy szerény, de mégiscsak stabil gyártási háttér. A filmekkel, a film és a filmek szereplőinek történetével, a kontextussal és a háttér-információkkal már a zene készítése előtt megismerkedtem. És aztán már soha, egy pillanatra sem néztem a filmeket zenekészítés közben, mert számomra azt az információt hordozták, amit Szabados anno megpróbált szavakkal elmondani, és csak megzavartak volna abban, hogy a hangokkal foglalkozzak, a hangokra figyeljek. Mondok egy példát, mármint arra, hogy a háttértörténet milyen fogódzót, inspirációt jelentett. A *Vagy-vagy* című Forgács-film<sup>41</sup> egy családtörténet, amelyben szerepel egy vak férfi, egy gyönyörű nő, a felesége, és van benne még két ördögfióka, két kisfiú. Az a két fiú én és a bátyám vagyok, a nő az anyám, és van a vak ember, aki annak ellenére, hogy nem lát, a síófoki mólón, a botját forgatva négy nővel táncol egyszerre, miközben az Ifjú Gárda elnevezésű gőzös kiköt a parton... (Megint csak nincs az a filmrendező, aki ilyet megrendezhetne, ezeket az élet produkálja.) És közben magamra ismerem bennük, az anyámra és a többiekre, valamiképp mélyen ismerős minden. Nekem nagyon sokat mondanak ezek a képek. Egy ideig nézegetem őket némán, és utána már egyáltalán nem nézek bele a felvételekbe; bevonulok a hangstúdióba a zenészkollégákkal. Kialakult, kikristályosodott egy olyan munkamódszer, amit később a saját filmjeimnél és a játékfilmes munkákban is alkalmaztam. Van, hogy szigorú instrukciókat adok, és pontosan leírom, megkomponálom az anyagot, máskor meg csak a játékszabályokat rögzítem, és azokon belül szabadságot adok a kollégáknak, terepet az irányított rögtönzésnek. Tóth Tamás<sup>42</sup> basszusgitáros, régi kollégám esetében például – aki már korai kvartettemnek is tagja volt, majd a 180-as Csoportnak és a Takarmánybázisnak is, és aki szólistája *A dunai exodus* filmzenéjének<sup>43</sup> – a kreativitásnak és jelenlétnek elvitathatatlan szerepe volt. Egy rendkívüli dallam- és harmóniaérzékkel rendelkező, basszushangszeren játszó zenésztársról van szó. Hasonló a helyzet Huszár Mihály<sup>44</sup> bőgős barátommal is, akivel idestova huszonöt éve dolgozom. Az ő kreatív közreműködésük meghatározó számos darabom esetében. Soha nem volt nehéz helyzetbe hozni őket. Ahogy meghatározó lett – nemcsak hangstúdióban, de koncerteken is – Magyar Péter<sup>45</sup> hasonlíthatatlan jelenléte is, akivel körülbelül tizenöt éven át dolgoztam különféle projekteken.

Phill Niblock<sup>46</sup> filmezése volt még meghatározó, máig baráti viszonyban vagyunk. (Legutóbbi New York-i krumplis rántottája is felejthetetlen.) A nyolcvanas évek elején készítette *Man in Work* című filmjét a világ legkülönbözőbb tájain. 16mm-re forgatott, embereket filmezett munka közben, Magyarországon többek között mezőgazdasági munkásokat: szekereket, pakolókat, aratókat, asszonyokat mezei munkán, és a többi. Vagyis a maradék paraszti világot. Hongkongban és

---

<sup>41</sup> Forgács Péter – Szemző Tibor: *Vagy-vagy* (1989) – *Privát Magyarország*-sorozat

<sup>42</sup> Tóth Tamás basszusgitáros, dzsesszzenész, számtalan formáció közreműködője, zenei társulás (többek közt a 180-as Csoport) tagja

<sup>43</sup> Forgács Péter – Szemző Tibor: *A dunai exodus* (1998) – *Privát Magyarország*-sorozat

<sup>44</sup> Huszár Mihály bőgős, basszusgitáros, tangóharmonikás. Együtt dolgozott többek között Cserepes Károllyal, Kiss Ferencsel, Szemző Tiborral és Angelo Branduardival.

<sup>45</sup> Magyar Péter (1964–2018) zenész, dobos, a magyar underground zenei élet jellegzetes alakja. Játszott többek között a Sexepilben, az Európa Kiadóban, a Gagarinban és a Balatonban.

<sup>46</sup> Phill Niblock (1933) amerikai zeneszerző, filmrendező, videós, az Experimental Intermedia avantgárd zenei alapítvány igazgatója.

másutt is munkafázisokat rögzített: kikötői rakodókat, darusokat... És aztán ott van Jonas Mekas,<sup>47</sup> a másik felfedezés. Mindketten teljesen másképp és más léptékben gondolkodtak a filmezésről, mint amivel én addig találkoztam. Mekas nagyon személyes, semmihez sem hasonlítható. És nem csak akkor, amikor a filmjeiben mesél. Forgács Péter leletei mellett tőlük kaptam első körben filmes inspirációkat. Ugyanakkor az én „életmetszeteim” technikailag is másfélék: nem mozgatom a kamerát, fix, fotográfikus snittekét készítek, nem követem az eseményeket. Ha történetesen valami érdekes történik a kamerám előtt, és ha az már lezajlott, eltűnt vagy véget ért, a film nem áll meg. Valaki kisétál a képből, de a film „eseménytelenül” pereg tovább. Hosszasan látjuk az úgynevezett semmit, ami onnantól kezdve, persze, jelentéssel bír. Vagy egyszer csak megjelenik valami: elszuhan egy árny, olyasmi történik, amit jómagam a forgatás pillanatában talán nem is érzékelek, mert a háttérben játszódik, utólag mégis fontossá válhat. Szóval ezeket a véletlenszerűnek mondott jelenségeket igyekszem rögzíteni, majd tudatosan rendszerbe illeszteni. Ebben a tekintetben pedig nagyon fontos volt számomra ez a két amerikai filmes, akik sosem akartak beleilleszkedni az „epikus mozi” keretrendszerébe.

### **Papp Máté:**

Tarkovszkijról mi a véleményed? Ő *A megörökített idő* című könyvében ír le egy gondolat kísérletet, mely szerint, ha valaki egy több millió méter hosszú filmszalagra rögzítené egy ember életét, amiből aztán több rendező is elkészíthetné a maga filmjét, ezek végül radikálisan különböznenek egymástól, hiszen mindenki más és más mozzanatot (élet- vagy sorsmetszeteket) látna döntő jelentőségűnek.

### **Szemző Tibor:**

Tarkovszkij könyvét nem ismerem. Amikor a filmidőben nincs történés, az idő előrehaladtával valami mégis mozgásnak indul a nézőben, az „eseménytelen” képsorok láttán. Ez fontos tapasztalat a minimalista zenéknél is, ahol egy változatlan jelenség egy idő után a változás érzetét kelti. Nekem a játékfilm, illetve az ahhoz készített zene területén sem igazán voltak előképeim. Hagyományos értelemben vett játékfilmhez mindössze háromszor írtam zenét, viszont számos kísérleti és dokumentumfilmben dolgoztam mint zeneszerző (Forgács filmjei mellett egyebek közt Moldoványi Ferenc<sup>48</sup> három dokumentumfilmjében és néhány külföldi, japán meg amerikai dokumentumfilmben is). Az első ilyen film Monory Mész András<sup>49</sup> kultfilmje, a *Meteo*<sup>50</sup> volt, amihez Másik Jánossal<sup>51</sup> készítettünk zenét. (Nem közösen, hanem külön-külön.) A második Fésős András<sup>52</sup> filmje volt, a *Balra a nap nyugszik...*<sup>53</sup> Talán ez sikerült zeneileg a legkompaktabbra, de

---

<sup>47</sup> Jonas Mekas (1922–2019) amerikai-litván filmrendező.

<sup>48</sup> Moldoványi Ferenc (1960) filmrendező, producer. Számos dokumentum- és ún. dokumentum-játékfilmet készített, melyek nagy sikerrel szerepeltek különböző hazai és nemzetközi fesztiválokon.

<sup>49</sup> Monory Mész András (1954) filmrendező, operatőr. 1983–1989 között a Balázs Béla Stúdió ügyvezető titkára. 1997–2000 között a Magyar Televízió filmfőszerkesztője.

<sup>50</sup> A *Meteo* (Monory) Mész András 1990-ben bemutatott játékfilmje.

<sup>51</sup> Másik János (1952) zeneszerző, dalszerző, billentyűs, énekes, gitáros. Számos film zeneszerzője. Az 1980-as években a hazai underground meghatározó zenekaraiban, az Európa Kiadóban és a Trabantban játszott, valamint Cseh Tamás zenésztársa volt. Jellemző hangszere: a bandoneon.

<sup>52</sup> Fésős András (1963) rendező, forgatókönyvíró, producer.

<sup>53</sup> A *Balra a nap nyugszik* Fésős András 2000-ben bemutatott játékfilmje.

ennek a filmnek sajnos szinte egyáltalán nem volt recepciója. Szabó Győző<sup>54</sup> játszotta a főszerepet, a könyvet Németh Gábor<sup>55</sup> írta. A zenefelvételek a HEAR stúdióban zajlottak, nagyon kedves társulattal, a Gordiusi Čomó<sup>56</sup> formációjával – Magyar Péterrel, Temesvári Balázssal,<sup>57</sup> alias T. Balival és Huszár Mihállyal. A harmadik film pár éve készült: Török Feri<sup>58</sup> 1945-je, igazán jó emlék.

### **Papp Máté:**

Mennyiben más a munkamódszered egy játékfilm kapcsán készített zene létrehozásakor, mint a saját filmjeidnél, amelyekben nem választhatók el egymástól a zenei, a képi és a nyelvi rétegek?

### **Szemző Tibor:**

A saját filmjeimnél, de a Forgács-filmeknél is gyakran a képsorokat igazítottuk a zenékhez. A játékfilmeknél a vágás még reagálhat valamelyest a zenére. Ahogy az az 1945 esetében is történt, ahol a zene a vágás alatt készült el, vagy ha úgy tetszik, a vágás végig „tudott” a zenéről, illetve a rendezőnek lehetősége volt rá, hogy – ahol szükségét érezte – a zenére ültesse rá a filmet. Ez azonban nem minden esetben megoldható és nem is feltétlenül kívánatos. Előfordult, hogy a film zenéjének komponálásakor egészen más inspirációs forrást kellett találnom, mint amit maga a film jelentett a mögöttes történettel, mert az esetleg nem volt számomra kellően ösztönző. Az 1945-nél például a történet mellett nagyon fontossá vált egy „véletlen” szál, egy filmes kutató és archivátor-gyűjtő barátom, Kurutz Marci<sup>59</sup> jóvoltából: egy *Jom kippuri*-imádság, a *Kol Nidre*, amit egy cigánybandával, Toll Jancsi zenekarával 1907-ben vettek bakelitre. Évtizedek óta dolgozom éttermi cigányzenészekkel, akik nem népzenei játszanak, hanem magyar nótát. Az ő zenei magatartásuk talán az én munkáimban is tükröződik, bár nyilván nem abban a kontextusban, mint amilyen környezetben ők eredetileg mozognak. A *Koponyaalapi törésben*<sup>60</sup> is ilyen népi együttes játszik, és bár a vendéglátós zenéről sokszor pejoratív értelemben beszélnek, én nagyon érdekesnek találom az ő hangszerhez, időhöz való viszonyulásukat, mert annyira más, mint az átlagos, professzionális komolyzenészeké. Bizonyos értelemben az 1984-ben készült, (és legutóbb az egri Kamaraopera fesztiválon előadott) *Koponyaalapi törés* filmes munka is, bár performance és videóinstalláció, stúdiófelvételek előzték meg. (A BBS pasaréti stúdiójában Monory Mész András vette fel az anyagot.) De térjünk vissza Török Ferenc 1945 filmjének zenei munkálataihoz, amelyek valamiféle szintézist jelentettek számomra. A szigorúan szakrális *Kol Nidre* ebben a különös, magyar nótákat idéző tálalásban fontos szerepet kapott. Cigányzenész barátaim az archív felvétel alapján megtanulták és rekonstruálták a darabot, melynek szövegeit külön sávokra rögzítettünk a stúdióban, így módon

<sup>54</sup> Szabó Győző (1970) Jászai Mari-díjas színész, reklámgrafikus.

<sup>55</sup> Németh Gábor (1956) József Attila-díjas író, forgatókönyvíró, szerkesztő, egyetemi oktató.

<sup>56</sup> Szemző Tibor 1996-ban hívta életre a Gordiusi Čomó Kreatív Zenei Laboratóriumot. A társulás eredetileg trióként működött (Magyar Péter, Szemző Tibor, Tóth Tamás részvételével), majd átalakult és kibővült, tagjai lettek még: Huszár Mihály, T. Bali, Keresteš Szabolcs, Fodor Ildikó, Kéring László, valamint számos meghívott előadó.

<sup>57</sup> Temesvári Balázs zeneszerző, kísérleti zenész, elsősorban színházi és táncszínházi produkciókhoz ír kísérőzenét. Saját zenekara a gyakran változó felállású (performance-jellegű, ambient alapokon nyugvó) I. O. N.

<sup>58</sup> Török Ferenc (1971) Balázs Béla-díjas rendező, forgatókönyvíró. 2001-ben vetítették *Moszkva tér* című kultfilmjét.

<sup>59</sup> Kurutz Márton a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa. Kutatásai során számos elveszettnek vélt filmet talált meg vagy feledésbe merült alkotó emlékét mentette meg az utókornak.

<sup>60</sup> Szemző Tibor – Pavel Havlíček: *Koponyaalapi törés*. (1987)  
(Forrás: <http://szemzo.org/hu/alkotas/film/koponyaalapi-tores/>)

később lehetőség volt rá, hogy az egyes szólamok vagy azok variánsai külön-külön is megszólalhassanak. Ez a monarchiát idéző, kávéházi modorban előadott zene azért is érdekes, mert a zenészek játékában a tempónak létrejön egy hasonlíthatatlan imbolygása, méghozzá abból kifolyólag, hogy gyakran asztalnál kell játszaniuk. Noha ifjúkoromban utáltam a magyar nótát, ha étterembe mentünk – márpedig esti próbáink és az előadások után ez mindennapos volt –, ott jellemzően ilyen cigányzene szólt, nemigen lehetett elkerülni, a nyolcvanas években népi zenekar játszott jónéhány helyen. A primást olykor az asztalához intette egy félrészeg vendég, hogy „elhúzassa vele a nótáját”. A brácsás és a klarinétos tisztas távolból követte, de a cimbalmos meg a bőgős hátrébb, akár két teremmel arrébról kísérték, míg a primás az asztalnál muzsikált, így az egész hangkép elcsúszott, imbolygott. Az alkalmazkodó parlando-rubato játékmód egy kissé kaotikus hangképet eredményezett. (Amikor Danilo Kišsel<sup>61</sup> foglalkoztam közel tíz éve, rátaláltam egy felvételre, amelyen Danilo maga is énekel magyar nótákat; az ehhez hozzájátszó kollégák hasonlóképp kísérték az ő nótázását is...)

A másik szál, ami fontossá vált ennél a filmnél, ugyancsak évekkel korábbra nyúlik vissza. Kafka-projektem zenei anyagán dolgozva, a darab jiddis nyelvű narrációja kapcsán összeismerkedtem egy idős tóraénekessel, aki Kárpátalján cseperedett föl – Hari bácsinak<sup>62</sup> hívták. A rádióban dolgoztunk épp, behívtam a stúdióba és – egyebek közt – felvettem vele néhány szertartási imádságot is (végül a Kafka-dolgozatba nem kerültek be). Az 1945 kapcsán vettem elő aztán ezeket a felvételeket, amelyek rendkívül fontossá váltak a film zenéjében. Hari bácsi nem pusztán az ő, egy rég eltűnt zsidó világot idéző, kissé tétova éneklése és intonációja, de személyiségének varázslatos, szinte bocsánatkérő vonása is jelentőséget nyert. Ez a hanganyag, illetve az a világ, amit ez az éneklés megidéz, nemcsak tökéletesen illeszkedett egy adott ponton a film kontextusába, hanem kulcsfontosságúvá vált – és ebben megint szerepe van a véletlennek. Török Ferivel egyébként nagyszerű volt együtt dolgozni, de számomra, mint mondtam, mégsem a történet, a képsorok, a főszereplő vagy a történelmi háttér volt a legérdekesebb, hanem ezek az apró elemek, amelyekből végül olyan zenék készültek, amelyekről nehezen mondanád meg, hogy rokonságban állnak ezekkel a szakrális zenékkal, mégis át- meg átszövi a filmet egy rejtett, pókfonálszerű zenei (és nem csak zenei) összefüggés. Többek között ezért sem tudok mondhatni természetszerűleg funkcionális filmzenét írni. *A gyilkossal együtt jön elő a vonós tremoló...* Vannak kiváló szakemberek, akik ezt megcsinálják, és vannak, akik ezen túlmenően vagy emellett tényleg fantasztikus filmzenéket alkotnak. De engem ez egyáltalán nem érdekel.

### **Papp Máté:**

A *Koponyaalapi* törésben is jelen van a beszélt szöveg, ami fontos védjegye a munkáidnak. A korábbi, *Tractatus* című lemezeden pedig már több nyelven hangzottak el a Wittgenstein-idézetek. Legfőképpen minek köszönhető, hogy elkezdted a beszédhangokat zenei szólamokként alkalmazni?

### **Szemző Tibor:**

---

<sup>61</sup> Danilo Kiš (1935–1989) montenegrói-magyar-szerb-zsidó származású jugoszláv író. Jól tudott magyarul; úgy vallotta, hogy Ady Endre hatására lett író (1947-ben fordított is tőle, Ady-dalokat is énekelt). Gyermekkorában néhány évig a Zala megyei Kerkabarabáson élt. Itt magyar iskolába járt, első fogalmazásait is magyarul írta. (Az életművéhez kapcsolódó Szemző-opuszok: *K1 – Danilo Kiš Emlékszoba*, installáció, MOME 2014.; *Korai Bánat – DK80*, rádiójáték, Németh Gábor íróval három életrajzi mű alapján, Eszterházy Péter „főszereplésével”.)

<sup>62</sup> Erbst Hermann tóraénekes, jesíva.

A *Koponyaalapi törés*, miként a 180-as Csoport számára komponált másik két darabom is, narratív mű. Ez volt egyébként az első olyan, kamaraegyüttesre írt darabom, amit az első hangtól az utolsóig pontosan meg kellett komponálni és le kellett kottázni, precíz partitúrája van. (A Plánus '84 Fesztiválon mutattuk be egyébként.) Kötött mű, akárcsak a *Halál Szexepilje*, melyben Hajas Tibor<sup>63</sup> szövegét használtam. A *Koponyaalapi törés*ben egy pasi dumál, olyan szöveget mond, amit egy rokonom írt még tizenhat-tizenhét éves korában, tehát nem irodalmi szöveg, mondanom sem kell. Jó húsz évvel a szöveg megírása után megkértem, hogy fésülje át ezt a zsenit, ő pedig újrírta és kiegészítette az ifjúkori próbálkozását. Pavel Havlíček néven szerepel, mint szövegíró. Néhány korai angol nyelvű előadáson Linzben és Berlinben Havlíček maga volt a narrátor és a lemezeken is, így a nemrég megjelent vinylen is ő a beszélő. Ebben a műben már feltűntek különböző nyelveken megszólaló beszélők, akik az élő előadás során a videóbejátszásokban jelentek meg. A mesélő egy helyen arról beszél ugyanis, hogy bejárta a világot, sok szakértővel találkozott, és rengeteg bölcsességet hallott... Ekkor elindul egy videóbejátszás, megjelennek a monitoron ezek az alakok, és különböző nyelveken, franciául, szenegáliul, angolul vagy éppen görögül – az anyanyelvükön – elmondanak egy-egy bölcsességfélét vagy „aranyköpést”. Ezzel együtt a *Koponyaalapi törés* még nem nevezhető igazán soknyelvű alkotásnak.

Amikor elkezdtem a *Tractatus* pódiumon, koncertszerűen játszani, és meghívtak Madridba, megtanultam spanyolul a vonatkozó szövegeket, és ugyanígy más nyelveken egy-egy külföldi meghívás kapcsán. Amikor Tokióban adtam elő, egy japán lánnyal mondtam fel az adott szövegrészletet, később felvettem a szöveget különböző anyanyelvi beszélőkkel is – ekképpen bővült az anyag az évek során. Szóval a többnyelvűség a *Tractatus*-nál jött képbe, mi több, a mai napig, ha meghallom ezeknek a beszélőknek a hangját, ők maguk is megjelennek a szemem előtt. A hangunk nagyon sokat mond el rólunk. Emellett, azt hiszem, a beszélt nyelvekhez való viszonyomban egy gyerekkori vonzalmam is tükröződik: minthogy a vasfüggöny mögött éltünk, a „világvevő” rádió segítségével nyílhatott meg számunkra az éter. Tekergettük a rádión a keresőt, és befogtunk olyan adókat, ahol románul, franciául vagy oroszul, meg egy csomó más nyelven beszéltek. Nagyon izgalmasnak találtam ezeket a nyelvi világokat – számomra zeneként hatottak. Korai élményem, hogy idegen nyelveket hallgatok, és később, mikor kocsival jártam erre-arra, lehetőség szerint vezetés közben a „nyelvzenére” tekertem a keresőt, mert a rádiózene, a híradás vagy az okoskodás untatott.

A *Tractatus* utóbb modellértékűnek bizonyult. Zenei anyaga szinte magától született, teljesen függetlenül a Wittgenstein-szövegektől vagy Forgács filmjétől. Az eredeti hétrészes ciklus egyébként tévés felkérésre készült, annak apropóján, hogy közvetlenül a rendszerváltás után a Magyar Televízió hétrészes „sorozatokat” rendelt különböző fiatal alkotótól *Közjáték* címmel. Ez főműsoridőben ment, a híradó előtt, egy héten keresztül, naponta öt-öt percben. Felkértek minket is, illetve Forgács Pétert, hogy készítsünk ilyen etűdöket. És miután a *Tractatus Logico-Philosophicus* hét fejezetből áll, ilyen formában is prezentáltuk, a szövegválogatásban Forgách András<sup>64</sup> segített. A zene, mint említettem, nem a filmhez készült, újszülött fiamat, Áront altattam esténként a sötét szobában fel-alá járkálva

---

<sup>63</sup> Hajas Tibor (1946–1980) képzőművész, performer, költő, filmrendező. Nevéhez kötődik a magyarországi performanszművészet megteremtése. Összesen tizenegy performanszot készített, majd a videóművészet felé fordult. Elsősorban a Balázs Béla Stúdióban kapott alkotási lehetőséget.

<sup>64</sup> Forgách András (1952) író, forgatókönyvíró, dramaturg, műfordító, egyetemi oktató. A »K« *Metszetek* alapján készült színdarab, *Az üzenet – Dr. Kafka utolsó szerelme* szövegekönyvének szerzője.

ezzel a dallammal, és közben a hangszeres kíséret szólamai lassan megszólaltak bennem. Ennek a dúdolmánynak az elő- vagy háttérben hangzottak el aztán a Wittgenstein-szekvenciák, és ez bővült ki később a különböző nyelveken felvett szövegekkel, amiket zenei szólamokként szólaltattam meg.

Ezt a modellt követte évekkel később a *Csoma*<sup>65</sup> is, ami elképesztően nagy terepet kínált, hogy ezt a soknyelvűséget bővebben kibontsam. A Csomát követő *Kafka-darab* kapcsán pedig még tovább bővíthettem a nyelvek sokféleségét: a »K« *Metszetek*ben ugyanis egyazon szöveg tizenkilenc nyelven, tizenkilenc tételben hangzik el, de ennél jóval több nyelv, sokkal több narrátor került a látóterembe a mű kapcsán. Ezekben az esetekben nemcsak a nyelvek zeneisége volt érdekes, hanem a helyzetek is, amelyek az anyaggyűjtés során kialakultak. A bengáli tétel például úgy készült, hogy egy csodálatos asszony – egy rádióbemondó Kalkuttából – Magyarországon járt a férjével és a két gyerekével, mi pedig valahogy „lekapcsoltuk” őket, és beültettük őt a rádió stúdiójába, a Bródy Sándor utcában. Ott volt az egész család, ő maga száriban, és gyönyörűen olvasta fel a hindiből bengáli nyelvre fordított Kafka-szöveget.<sup>66</sup> Ez már önmagában tökéletes „zene” volt, amit mint *főszólamot* később hangszeres sávokkal fontam körbe. Ebben a választásban, mármint abban, hogy a Kafka-szöveg bengáli nyelven is elhangozzék, egyébként Rabindranáth Tagore<sup>67</sup> hasonlíthatatlan, cérnavékony hangon előadott éneklő szavalása játszott közre, amit lehetetlen elfelejtene annak, aki egyszer is hallotta. És persze volt ennek a Kafka-tételnek – miként jóformán az összesnek – egy személyesen is releváns eleme; mégpedig az, hogy Franz a müritzi tengerparton ismerkedett meg utolsó szerelmével, Dora Diamanttal. Az Északi-tengerhez utaztam, hogy ezt a helyszínt személyesen is megismerjem, és valamiképpen átélhessem, rögzítsem a történetek szubjektív lenyomatát. Müritzben is, miként az összes többi helyszínen 8mm-re forgattam, és ezek a képsorok a tengerpartról (ahol Kafka megismerte ezt a húszéves nőt), ehhez a tételhez kapcsolódtak. Nem volt kérdés, hogy ez a bengáli nyelvű tétel mindenképpen a tengerhez kötődik, amiben a „száris narrátor” csak megerősített.

Meglehet, hogy idealizálom Franz és Dora kapcsolatát, de hát ő volt Kafka utolsó szerelme, elég sokat foglalkoztam kettejükkel. Abszolút nem a tényfeltárás igényével, nem is törekedtem a tárgyilagosságra ezügyben. Ismét egyfajta sorsrekonstrukciót próbáltam összerakni, ebben pedig Forgách András rengeteget segített. Vannak viszont a darabnak olyan tételei is, amelyek több nyelven is működtek, és voltak olyan váratlan telitalálatok, mint a török vagy az arab nyelvű tétel. A jiddis epizódot például megcsináltam több változatban is, végül persze a film helyszínéül Brooklyn választottam, pontosabban Williamsburgöt, ami egyébként sokat változott a forgatás, 2011–12 óta eltelt tíz évben. Nagyjából úgy csíptem el akkor ezt a városrészt, amilyen akkor lehetett, amikor Klopstock Róbert a környéken dolgozott, akinek a kezei között két évtizeddel korábban meghalt

---

<sup>65</sup> *Az élet vendége – Csoma-legendárium* Szemző Tibor 2005-ös filmje. Egyedülálló kísérlet a keleti és a nyugati spirituális hagyományok összehangolására, a klasszikus dokumentarista, ismeretterjesztő filmek narratív eszközeinek kifordítására és a zeneszerzői szemléletmód érvényesítésére. Szaladják István operatőr feladata az volt, hogy reprodukálja Szemző korábbi filmjeinek (*Cuba*, 1993, *A túlsó part*, 1997) stílusát: zoom és svenk nélküli, fotográfiaszerű felvételeket rögzített.

<sup>66</sup> Franz Kafka *A császár üzenete* című elbeszélése Szemző Tibor »K« *Metszetek* című lemezén tizenkilenc nyelven hangzik el.

<sup>67</sup> Rabindranáth Tagore (1861–1941) indiai költő, író, zeneszerző, festő, polihisztor, aki életművével átforgalmazta az indiai zeneművészetet és irodalmat. A *Gítándzsali*, a „mélyen érzékeny és szép vers” és az *Áldozati énekek* szerzője. Ő az első nem európai irodalmi Nobel-díjas, 1913-ban kapta meg az elismerést.



Franz Kafka egy Bécs melletti szanatóriumban. Klopstock a negyvenes évek végétől dolgozott egy brooklyni kórházban, a Triboro Hospitalban (a kórházat is látni a filmben). A jiddis narrációt szintén Brooklynban vettem fel – Kafka pedig, ugye, írt egy esszét a jiddis színházról... szóval minden összetett, és mindehhez személyes szálakkal is kötődöm. Oda *kellett* mennem Brooklynba, Müritzbe, Kierlingbe, Izraelbe, Berlinbe, Kaposvárra, a Magas-Tátrába, a pesti Duna-partra, hogy ezeket a dolgokat láthassam vagy inkább átlássam. Van egy tétel a Kafka-projektben, a *Last View of Prague*: Franz beszél róla, hogy Palesztinába kellene költözni, és aztán élete végén megismeri ezt a fiatal nőt, Dorát, aki egy bigott ortodox családból szökött el, ahol – kis túlzással – olyasféle zárt élet várt volna rá, mint az arab nőkre. Elszökik hát a zsidó hagyomány világából, és összeköltözik ezzel a súlyosan beteg, már-már haldokló, nála húsz évvel idősebb TBC-s férfivel, aki még mindig gyönyörű, és aki halálos betegen, 1923 novemberében végül felül egy vonatra, elhagyja Prágát, és Berlinbe megy, hogy együtt kezdjenek, úgymond, új életet. Nekem nincs nagy képzelőerőm, így hát nekem is fel kell ülni erre a vonatra, hogy mindezt hitelesen éljem, majd adjam át... Szerencsés véletlen, hogy olyan vonaton utaztam, ahol az utolsó kocsi végén a sínekre lehetett látni. A síneket látod a filmben, amint a vonat kigördül a pályaudvarról, a végtelenben találkozó párhuzamos síneket. Amikor a vonat elhagyja Prágát, amikor Kafka végül és végleg elhagyja szülővárosát, egy pillanatra még feltűnik az ablakból a Hradzsín, a prágai vár... mondhatom, gyönyörű az őszi táj Bad Schandau felé...

### **Papp Máté:**

Nagyon különleges a cseh tétel is, mesélsz róla egy kicsit?

### **Szemző Tibor:**

A cseh tétel zenéje rokon a magyaréval, sőt majdnem azonos: vonósnégyes, preparált zongora, nagybőgő és néhány távoli basszusfuvola hangja. Május volt már, amikor beültem a kocsiba és elindultam Tátralomnic felé, mivel tudtam, hogy mikor Franz a nővérel a Tátrába utazik – december 18-án –, csak egy rövid időt tervez ott tölteni. Ott ismeri meg Klopstockot, végül nyolc hónapig marad. Tudtam, melyik szanatóriumban voltak Matlárházán (most katonai objektum, ahová nem lehetett bejutni, viszont az akkori szanatóriumhoz tartozó kisebb épület, a Villa Tatra ma lakóház), ott szabadon mozoghattam. A cseh tétel narrátora egyébként egy rokonom, mert van egy „forró cseh szál” az életemben. *Csehszlovák vagyok, de délen élek* – pontosan ahogy Víg Mihály<sup>68</sup> énekl. A *Kafkában* és a *Tractatusban* is ugyanaz a cseh narrátor: Josef Bruckner költő. 1968 után villamosvezető volt, csodálatos ember, „Pepik” a beceneve. Anyám unokahúgát vette el – megvan az esküvői képük. Ezt a Kafka-elbeszélést nyolcvannégy évesen, már aggastyánként olvasta fel. A hó, Matlárháza, Tátralomnic, erdei tájak, a Lomnici-csúcs, ahol egy körsnitt készült – ezek mind megvoltak vagy meglehettek Franznak is, így képzeltem. Dombóváron is forgattam, Klopstock ott született, és nekem ahhoz, hogy erről a helyszínről valamiféle autentikus képem legyen, megint csak oda kellett mennem. Nem is az volt hát a fontos, hogy ő ott hogyan élt, hanem inkább az, hogy az én saját Dombóvárom *meglegyen*. A Tabánban, az alagút torkolatánál, a mai Petőfi Gimnáziummal szemben, a Horváth-kertben is filmeztem, mivel Klopstock Róbert nap mint nap a Lánchídon és az alagúton keresztül járt át az iskolába. Szóval ez a projekt évekig tartott, és talán még nem zárult le...

---

<sup>68</sup> Lásd Víg Mihály és a *Balaton* zenekar *Kínai kormány* című számának dalszövegét: „Magnetikus vagyok, eleven angyal, / Adó vagyok, de valami zavar. / Csehszlovák vagyok, de délen élek, / ezt a környéket itt hagyom hamar.”

### **Papp Máté:**

A *Cubában*,<sup>69</sup> illetve a Japánban készült filmednél<sup>70</sup> azonban – ha jól sejtem – nem szerepelnek ilyen konkrét helyek, amelyeket fel *kellett* keresned.

### **Szemző Tibor:**

A *Cuba*-filmnél sokkal egyszerűbb dolgom volt, nem is igen fordult meg a fejemben, hogy ez egyszer publikus anyag lesz. Amikor oda utaztunk, 1988-ban, az volt az elképzelésem, hogy autókat fogok lefilmezni, tudható volt, hogy a régi amerikai autók máig futnak ott, Havanna pedig valóságos autómúzeum volt. Mint említettem, a kezdetek kezdetén, 1986-ban vettem az első kamerámat. Először mozgattam ide-oda, mert nem volt még elképzelésem arról, hogy mit is szeretnék látni. Az első kubai út után, miután a tekerceket előhívtam az Ofotértben, és levetítettük a filmeket, rájöttem, hogy nekem statikus képekre van szükségem. Így később Kubában is – utoljára 1989–1990-ben – ennek megfelelően kezeltem a kamerát. Így alakult ki a munkamódszer, amelyben nem próbálok egy-egy eseményt, jelenséget lekövetni, hanem fix kameraállással dolgozom. A 8mm-es kamerám mellett volt egy kis kazettás magnóm, amivel az utcán és a legkülönbözőbb helyszíneken rögzítettem hanganyagokat. De gyűjtöttem mást is: a *Cubában* is vannak ilyen *talált* zenei anyagok. Egy havannai lemezboltban akadtam rá egy antológiára, egy Santiago de Kuba környéki népzenei gyűjtésre, egy híres kubai család, a Familia Valera Miranda zenél rajta. Danilo Orozco González ismert zenetörténész népzenei gyűjtése 1982-ből:<sup>71</sup> gitároznak, énekelnek, közben tyúkrok rohangálnak a lábaik alatt a kertben...

Más volt a helyzet a Japán-tematikájú filmmel. 1993-ban jártam ott először családotul. Azért rohantunk haza pánikszerűen, mert „léptékfóbiánk” lett. Amikor pár évvel később Jo Kondo<sup>72</sup> zeneszerző meghívására visszatértem, a munkám végeztével ottmaradtam, pont azért, hogy megpróbáljam megérteni, mi is volt az a kultúrsokk, ami miatt korábban menekülőre fogtam. Másrészt élt Tokióban egy barátom,<sup>73</sup> aki 1987–1988 táján költözött oda, és átadta nekem a lakását, amíg ott voltam. Nagyjából három hétig maradtam, szisztematikusan forgattam, ő pedig a parttalan parkbéli éjszakai beszélgetéseinket magnóra vette.<sup>74</sup> Japánban is gyűjtöttem zenéket, CD-ket, különféle hangokat, amiket aztán ebben a japán filmben, a *Túlpartban* felhasználtam. A „végtermék” egy húszperces harmincöt mm-es színes film (heteken át vágtuk Losonci Terivel<sup>75</sup> egy óbudai pincében). Merőben más, mint a *Cuba*-film, a kettő mégis párban áll: mindkettő – úgy nevezem – szigetfilm. Párban is jelentek meg nemrég,<sup>76</sup> van hasonlóság a zenei témájuk közt, noha a zenei-akusztikus környezet mindkettőnél egészen más. Régi terv volt, hogy a kettő együtt jelenjen

<sup>69</sup> Részlet a *Cuba* című filmből: <https://www.youtube.com/watch?v=etIWD4c7USA&t=93s>

<sup>70</sup> Részlet a *Túlpart* című filmből:

[https://www.youtube.com/watch?v=kKDwyuIAMNE&ab\\_channel=TiborSzemz%C5%91](https://www.youtube.com/watch?v=kKDwyuIAMNE&ab_channel=TiborSzemz%C5%91)

<sup>71</sup> „*Antología Integral Del Son*” – *La Familia Valera Miranda* – Música Cubana, Son Cubano (Forrás: [https://www.youtube.com/watch?v=bf9xk1md\\_sE](https://www.youtube.com/watch?v=bf9xk1md_sE))

<sup>72</sup> Jō Kondō (1947) japán kortárs klasszikus zeneszerző.

<sup>73</sup> Balogh B. Márton Japánban élő író, festő, fordító, Kelet-kutató. (<https://www.c3.hu/~ligal/244.htm>)

<sup>74</sup> Balkon, tokiói beszélgetések: <https://www.c3.hu/scripta/balkon/98/11/03besz.htm>

<sup>75</sup> Losonci Teri vágó (Filmek: *A turné, A Rózsa énekei, Csajok, Csudafilm, Ég a város, ég a ház is, Itt a szabadság!, Mansfeld, Mindenki fél a törpétől, Retúr, Szabadság tér, Temetés*)

<sup>76</sup> Szemző Tibor – Gordiusi Comó: *SNAP #2 | The Other Shore & Cuba*. (2022) (Forrás: <https://tiborszemzo.bandcamp.com/album/snap-2-the-other-shore-cuba>)

meg: a *Túlpart* zenéje forog a vinyl A oldalán, ha megfordítod, akkor meg a *Cuba*, 45-ös fordulaton.

A kilencvenes évek második felétől, a Gordiusi Čomó nagyobb formációjának létrehozása után körülbelül húsz éven át szinte kizárólag mozgóképes koncertekben gondolkoztam. (A 2022-es Ozorán komoly kihívást jelentett ismét mozgókép nélkül játszani másfél órán át.) A filmek mögé egy kicsit el is lehet rejtőzni, emellett a vetítés formailag is fontos fogódzót jelentett. Húsz éve azért szakítottam a zenei kiadómmal, mert elzárkózott attól, hogy DVD-n vagy más audio-vizuális hordozón jelentesse meg a dolgaimat. Nem láttam értelmét, hogy ezeknek a komplex daraboknak a hanganyagát a filmek nélkül jelentessük meg. Korábban, úgy 1987-től, több mint másfél évtizeden át a londoni Leo Recordsnál jelentek meg zenéim, olykor a Bahia Musickal<sup>77</sup> koprodukcióban, ennek lett vége 2003-ban. A vinyl reneszánsza hozta bennem is a változást, hogy a filmekről független, önmagukban is értelmes zenei felületeket rakjak össze, a korábban képekkel együtt komponált és előadott darabokból. Így aztán mintegy tizenöt éven keresztül – a Kafka-lemez megjelenéséig – egyáltalán nem voltak kiadva a munkáim, a Mediavawe által kiadott Csoma-DVD-t leszámítva, ami audio-vizuális kiadvány. Az első ilyen vinylhez, a 2017-ben megjelent »K« *Metszetek*hez egyébként internetes elérés is tartozik, ahonnan a zenei anyaghoz tartozó filmeket is le lehet tölteni.

### **Papp Máté:**

A Csoma-anyagot nemrégiben újragondoltad, ebből született az *Ezüstmadár*<sup>78</sup> című „koncertfilm”. A 2005-ben készült *Az élet vendége – Csoma-legendárium* operatőre Szaladják István,<sup>79</sup> de te is többször forgattál Tibetben. Az *Ezüstmadár*ban már a te felvételeid is megjelennek?

### **Szemző Tibor**

Az *Ezüstmadár* képanyaga nem tér el jelentősen a *Csoma-legendárium*étól. Szaladják volt az operatőr, igen: a szem; de nálam is volt kamera, mindketten filmeztünk. A kamionos tétel képeit a Himalájában történetesen én forgattam. Ott manővereznek a világ tetején ezek a tartálykocsik, ide-oda tolatnak, mivel nem férnek el egymás mellett... a végén majd’ elbőgi magát az ember, amikor az a két sofőr kezét fog. *Krisztus hét szava a keresztfán* vonósnégyes változata és Buddha *Tűzbeszéde*. Szinte talált dolgok, annak ellenére, hogy a filmhez vettük fel mindkettőt, a vonósnégyest korabeli hangszerekkel, a Tomasini Kvartettel, a *Tűzbeszédet* egy csodálatos idős mesterrel, Shastri professzorral Delhiben, Buddha nyelvén, páliul. Elképesztő pillanat volt, mikor a vágószobában ezek az anyagok egymásra találtak – így értem, hogy *talált* anyagok ezek. Mellesleg Szaladják Pisti feltűnik egy pillanatra ebben a kamionos jelenetben: ő az a kapucnis kabátos alak, aki ott futkos, én magam meg egy himalájai jelenetben tűnök (f)el a távolban, a kanami kolostor tetején.

Az *ARBO X* címen megjelent hanglemez volt az *Ezüstmadár* előszobája, amit már célirányosan úgy komponáltam, egészítettem ki új szólammal, és eleve úgy is raktam sorba a trackeket, hogy a film nélkül is működjön a dolog. A kezemre játszott az is, hogy egy félreértés

---

<sup>77</sup> A Bahia Records alternatív zenei kiadó volt, amely többek között az URH, a Kontroll Csoport, az Európa Kiadó, a Trabant és a Balaton hanganyagait jelentette meg.

<sup>78</sup> Szemző Tibor – Takarmánybázis: *Ezüstmadár és a Biciklis*. 2020.

(Forrás: <https://www.bmc.hu/programok/szemzo-tibor-silverbird-and-the-cyclist>)

nyomán a korábbi, *CSOMA* címen megjelent bakelitet visszavontam a forgalmazásból, és úgy döntöttem, hogy a Csoma-film élő zenei változatát sem adjuk elő többé, amihez részben hozzájárult a narrátor, Töröcsik Mari<sup>80</sup> elvesztése is. A legújabb zenei anyagból lényegében kiiktattam a korábbi beszélt szövegek java részét. Néhány énekelt anyagot hagytam meg csupán, ugyanakkor a beszélt szövegek funkcióját zenei szövegek vették át. Újrastrukturáltam tehát az egész hangfolyamot. Az ehhez szervesen kapcsolódó *Silverbird and the Cyclist* című mozikonzert gyökeresen más, mint a korábbi Csoma-film, illetve annak színpadi változata. Míg a mozifilm és az ebből készült darab gerincét a tendenciózus kvázi népmesei réteg adta Töröcsik Mari hangjával, addig a *Silverbird* szövegkönyve Kőrösi Csoma Sándor saját levelei alapján készült, Duka Tivadar könyve alapján. Ebben a színpadi darabban nem mesélő van a színen, hanem maga Csoma, a saját szavaival, gondolataival. Kétségkívül kevésbé könnyed, és talán kevésbé szórakoztató, mint a korábbi Csoma-film, Sári László<sup>81</sup> mesés epizódjaival (amelyeket annak idején többször meg kellett védenem, mert legagyították őket). Az új mű egészen más történet, mind az angol, mind a magyar nyelvű előadásokon remekül működik, kollégáim, Gőz László<sup>82</sup> és Kéring Laca<sup>83</sup> kreatív közreműködésével. Reményeink szerint a Városligetben, a Magyar Zene Háza<sup>84</sup> zenei dómjában, ebben az egyedülálló földalatti multimediális térben is megvalósul, előreláthatólag 2023 őszén.

### **Papp Máté:**

Mostanában is dolgozol valamilyen filmen, zenén?

### **Szemző Tibor:**

Elkezdünk valamit a Covid előtti tavaszon. Sasha Krestovský<sup>85</sup> barátommal bejártuk és lefilmeztük a Duna torkolatának vidékét a szokásos 8mm-es anyagra – elég nagy merítés lett. Aztán ugyanannak az évnek a nyarán bejártuk a középső szakaszt, a Vaskapu tájékát is. Talán tudod, hogy a Lupa-szigetre úgy juthatsz be, hogy Budakalásznál, az Ebihal Büfénél átvisz egy pasi a saját kis hajójával! A nyári szerbiai forgatás előtt a Lupánál megmártóztam a Dunában, és felsejlett bennem,

---

<sup>79</sup> Szaladják „Taikyo” István (1962) Balázs Béla-díjas operatőr, filmrendező, fotográfus. A *Madárszabadító, felhő, szél* (2006) rendezője, forgatókönyvírója. Zengyakorló, a magyarországi Onedropzen Közösség vezetője. *Az élet vendége – Csoma-legendárium* című film operatőre.

<sup>80</sup> Töröcsik Mari (1935–2021) színművésznő, érdemes és kiváló művész. A Halhatatlanok Társulatának örökös tagja. *Az élet vendége – Csoma-legendárium* című film animációs betétjeinek narrátora.

<sup>81</sup> Sári László (1950) József Attila-díjas tibetológus, író, műfordító, könyvkiadó, rádiós szerkesztő. Tibetológusként kutatási témája a tibeti irodalom. Rádiós szerkesztőként a nevéhez fűződnek *A Kelet kapujában* és a *Keleti Társalgó* című műsorok. Íróként a *Su-la-ce* néven kiadott *Lin-csi-történeteivel* vált ismertté. *Az élet vendége – Csoma-legendárium* című film animációs betétjeinek szövegírója.

<sup>82</sup> Gőz László (1954) dzsesszzenész, zeneakadémiai tanár. A kortárs zenét játszó *180-as Csoport* egyik alapító tagja. 1989-ben alakította meg a Brass Age együttest, ezzel a formációval két lemezt készített. Erdélyi Péterrel közösen alapította meg az *ESP Groupot* 1994-ben. Játszott ezenkívül az Interbrass, a Budapest Big Band, az LGT, valamint a Jazz+Az zenekarokban is.

<sup>83</sup> Kéring László (1964) korábban a Szombathelyi Fiú Énekiskola művészeti vezetője, majd a Debreceni Csokonai Színház és a Budapesti Operettszínház karigazgatója. 2010-től kizárólag énekléssel foglalkozik. Szólistaként rendszeres közreműködője a koncertéletnek, színházi előadásokon is fellép, gyakran vendégszerepel külföldön. Főleg barokk és kortárs művek specialistája.

<sup>84</sup> A Magyar Zene Háza a Városligeti-tó tőzomszédságában, a Vajdahunyad vára közelében épült. A Liget Budapest Projekt részeként létrejött intézmény állandó kiállításában az egyetemes és magyar zenetörténet is fontos szerepet kap.

<sup>85</sup> Alexandr Krestovský orosz-román származású, Csehországban élő multiinstrumentalista.

hogy néhány nap múlva a Vaskapunál talán épp ugyanabban a vízben fogok úszni, amiben itt, most... És amikor pár nappal később pár száz kilométerrel délebbre fiatalokhoz csapódva a komp korlátján átvetődve váratlanul ismét a Dunában találtam magam, felsejlett, hogy alighanem ugyanabban a vízben vagyok. Egyáltalán, van ebben a vízdologban valami sejtszintű, és a víz alighanem rendelkezik valamiféle emlékezettel. A japán Masaru Emoto<sup>86</sup> egyébként ír róla, mármint a víz emlékezetéről: ahogy a vízkristályok eltérő módon viselkednek, a víz rejtett bölcsességénél fogva...

### **Papp Máté:**

Budapestről is készítettél egy filmet *Ez van!*<sup>87</sup> címmel. Korábban azt mondtad, Dombóvárra azért kellett elmenned, hogy meglegyen a saját Dombóvár-tapasztalatod. A fővárosról bizonyára volt egy átfogónak mondható képed, itt nőttél fel. A szülővárosodban miért épp Ottlik nyomán indultál el?

### **Szemző Tibor:**

Szóba került a beszélgetésünk során az *Iskola a határon*. Ottlik *Hajnali háztetőkjét*, ezt a vékony Budapest-könyvet nagyon szeretem, terveztem, hogy egyszer kezdek vele valamit. Hozzá tartozik, hogy én budapesti lakos voltam harmincöt éves koromig, most hatvanhét vagyok, az Ottlik-filmet pedig úgy tizenöt évvel ezelőtt készítettem. Azt hiszem, hogy nagyon jó időben, megfelelő életpillanatban jöttem el Budapestről, és költöztem falura. Ma is van élő kapcsolatam a várossal, olykor ügyködök és bringázok benne – ez is fontos mozzanat, hogy többnyire mozgásban vagyok ott, a hidak és minden egyéb mozgásban. Egy-két éve épp a Duna-parton tekertem, a Várkert Bazárnál, ott ült Víg Miska egy padon, a Vigadóval szemben, leültem mellé, beszélgettünk, közben elmondott egy kombinált Ady–Petőfi-verset, amit feltétlenül szeretnék majd rekonstruálni. Ő ezeket úgy tudja mondani, mintha most találná ki. Azért is különös, ahogy a két költőt összeépíti, mert – ahogy egyszer Tábor Ádám fogalmazott – Petőfi tulajdonképpen az első popköltő. Ady viszont nem nagyon volt egy beatalkat, már amennyire én ismerem. Szóval nekem – annak ellenére, hogy Budapesten születtem és harmincöt évig ott éltem – valamiért az az alapélményem, hogy biciklin ülök és haladok, valamilyen mozgó járművön utazok, és – miközben a többi kép mindenütt konstans – a város mozog. Budapest a *Hajnali háztetők*ben rendkívüli módon jelenik meg, mármint, ahogy a város felragyog... Egy férfi, átmulatott éjszakája után, sértődöttségéből vagy hetvenkedésből, a felesége miatt (aki egy másik palival csókolózik a szomszéd szobában, ahova őt nem engedik be, kizárják, úgyhogy) kimászik a negyedik emeleten a párkányra, és elindul (feléjük), mint egy akrobata, ég és föld között, spiccesen. És amint ott mászik, valahogy lenéz, lepillant a válla alatt a városra, és valami olyan fénytörésben, olyan furcsán tűnnek fel ebben a bizarr helyzetben a háztetők... Mintha itt megjelenne mindaz, amit ez a város „elbeszélhet”: a házak, a folyó, az emberek, a szagok...

Miután a rádió hangarchívumában végighallgattam minden anyagot Ottlikkal, ráakadtam egy különös felvételre, és emiatt egész más csapások mentén indultam el, mint amit terveztem. Ottlik Czigány Györggyel<sup>88</sup> beszélget 1985-ben, a Petőfi Irodalmi Múzeumban, inkább monológ, mint

<sup>86</sup> Masaru Emoto (1943) japán író, aki azt állította, hogy az emberi tudat befolyásolhatja a víz molekuláris szerkezetét.

<sup>87</sup> Szemző Tibor – Ottlik Géza: *Ez van!* (2005) (Forrás: <http://szemzo.org/hu/alkotas/film/ez-van/>)

<sup>88</sup> *Czigány György* (1931) író, költő, újságíró, szerkesztő, zenei rendező, a *Ki nyer ma?* című rádióműsor műsorvezetője.

beszélgetés ez, valaki felvette kazettás magnóra; a *Budáról* beszél, ami ugye egy kései, töredékben maradt regénye. Lenyűgözött már a beszédmódja is. Szétszedtem a szöveget, majd a kiragadott szavakat, szövegrészeket újra komponáltam, új rendbe szerkesztettem, zenei szólamok közé ágyazva. Tizenegy perc huszonnyolc másodperces zenemű lett a végeredmény, *Mit látsz!* címmel, aminek Ottlik a „szólistája”. Mindez a Csoma-film készítése idején történt, 2005-ben, amikor álltak a film munkálatai (majdnem kész voltunk a vágással, de Roskó Gábor<sup>89</sup> még molyolt az utolsó jelenettel). Úgy döntöttem, hogy megcsinálom az *Ottlikot* filmformában, magyarul megfilmesítem a zenét. *Ez van!* lett a film címe, ami lényegében a Bródy Sándor utca, a Vas utca, a Szentkirályi utca és a Rákóczi út négyszögében zajlik, van benne egy kis Duna-part, metró és Moszkva tér is... Azokból a forgatott képekből, amiket részben az Ottlik által említett helyszíneken, részben teljesen random helyeken forgattam, készült ez a Budapest-film. A lényeg az volt, hogy a város a *helyére kerüljön* bennem; mert mint egykori városlakónak ambivalens viszonyom volt vele. Beleszületsz valamibe, egyszerre szereted és érzed elviselhetetlennek. Mint mondtam, szerencsés pillanatban mentem el – még ha csak egyfajta belső emigrációba vonulva is, kivonva magam a városi közegből. Tizenöt év távlatából pedig ez a film mintegy összefoglalása lett annak, amit számomra Budapest jelen(tett). És persze nálam sokkal szebben, személyesebben és okosabban mondta el minderről Géza, amit elmondott... akit ilyenkor szinte családtagomnak érzek, azért hívom a keresztnévén. Valahogy így vagyok Franzcal is... és akkor ezzel le is zárhatjuk, mert az apám történetével kezdtem, aki csak tíz évvel fiatalabb, mint Kafka, és szintén a monarchia polgára volt; később csehszlovák, akárcsak édesapám, aki sokat járt Prágában és folyékonyan beszélt csehül is. Szóval vannak ilyen analógiák. De a saját családtörténetedhez sokkal nehezebben nyúlsz hozzá, mint egy ilyen transzparens történethez, ami lehet, hogy aztán sokkal többet elmond a saját múltadról, mint te magad.

---

<sup>89</sup> Roskó Gábor (1958) a Magyar Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakán diplomázott. Művészeti pályája a nyolcvanas évek elején indult. Grafikai és keramikusi munkásságán kívül rendkívül egyedi festészetével tört be már korán a hazai kulturális köztudatba. (Korábban zenével is foglalkozott, trombitán is játszott.) *Az élet vendége – Csoma-legendárium* animációs betéteinek diafilmes stílusban megelevenedő festményeinek alkotója.