

Horváth Andor Márton

HANGESEMÉNYEK DRAMATURGIÁJA — FILMHANG-ELEMZÉS A
TÖRTÉNETMESÉLÉS SZEMPONTJÁBÓL

Horváth Andor Márton

Hangesemények dramaturgiája —
filmhang-elemzés a történetmesélés
szempontjából

doktori értekezés

témavezető: Dr. Balázs Gábor

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Budapest
2019.

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	<i>i</i>
Előszó	I
1 A filmhang szerkezetének megközelítései	6
1.1 Hangok csoportosítása	6
1.2 Horizontális elemzés	9
1.2.1 Ellenpontosítás	9
1.2.2 Hangi rétegek	12
1.3 Vertikális elemzés – szinkronpontok	13
1.4 Alkotáscentrikus esztétika	15
1.5 Összefoglalás	17
2 Hangeseményekre épülő filmelemzés	18
2.1 A filmhang alapegysége	18
2.1.1 A hang természete	20
2.1.1.1 <i>Látás és hallás</i>	20
2.1.1.2 <i>Középfrekvencia és spektrum</i>	24
2.1.1.3 <i>Hangok átlapolódása</i>	27
2.1.2 Hangesemény	29
2.1.3 A hangesemények tulajdonságai	32

2.1.3.1	<i>A hangesemények csoportosításának nehézségei</i>	32
2.1.3.2	<i>Halmazok és tulajdonságok</i>	34
2.1.3.3	<i>Fizikai jellemzők</i>	36
2.1.3.3.1	<i>Hangosság</i>	36
2.1.3.3.1.1	<i>A hangosság határai</i>	40
2.1.3.3.1.2	<i>Hogyan hangos egy hangesemény?</i>	42
2.1.3.3.2	<i>Frekvencia, spektrális eloszlás</i>	44
2.1.3.3.2.1	<i>Hangmagasság</i>	44
2.1.3.3.2.2	<i>Frekvenciatartomány</i>	45
2.1.3.3.2.3	<i>A frekvenciaspektrum összetett használata</i>	45
2.1.3.3.3	<i>Tér</i>	46
2.1.3.3.3.1	<i>Irány</i>	47
2.1.3.3.3.2	<i>Kiterjedés</i>	50
2.1.3.3.3.3	<i>Távolság</i>	51
2.1.3.3.3.4	<i>Környezet és plánozás</i>	51
2.1.3.3.4	<i>Idő</i>	54
2.1.3.3.5	<i>Valóság-hűség</i>	55
2.1.3.4	<i>Összetett tulajdonságok</i>	55
2.1.3.4.1	<i>Történeten kívüliség</i>	56
2.1.3.4.2	<i>Szöveg</i>	59
2.1.3.4.2.1	<i>Narráció</i>	60
2.1.3.4.2.2	<i>Dialóg</i>	62
2.1.3.4.2.3	<i>Tömeghang</i>	64
2.1.3.4.3	<i>Zörejszerűség</i>	64
2.1.3.4.3.1	<i>Zörejszerű szöveg</i>	64
2.1.3.4.3.2	<i>Zörejszerű zene</i>	65

2.1.3.4.3.3	<i>Zörejek burkológörbéje és szerepe</i>	67
2.1.3.4.4	<i>Zeneiség</i>	68
2.1.3.4.4.1	<i>Zenei szöveg: időzítés, ritmus, dallam</i>	68
2.1.3.4.4.2	<i>Zenei zörej</i>	69
2.1.3.4.5	<i>A zörejszerűség és zeneiség meghatározása</i>	70
2.1.3.4.6	<i>Kihagyás</i>	71
2.1.3.5	<i>Összefoglalás</i>	72
2.2	Horizontális és vertikális szerkezet	72
2.2.1	Szólamok	72
2.2.2	Akkordok	76
2.2.3	Audio Description	79
3	Filmelemzés	80
3.1	Brazil	81
3.1.1	Nyitójelenet	82
3.1.2	Hírszerzés	86
3.1.2.1	<i>Előcsarnok</i>	86
3.1.2.2	<i>Folyosó</i>	88
3.1.2.3	<i>Aquarela do Brasil</i>	89
3.1.2.4	<i>Nyüzsgés és csönd</i>	92
	Köszönetnyilvánítás	93
	Melléklet: Néhány szó a csatolt mestermunkáról	94
	Irodalomjegyzék	98
	Hivatkozott filmek	103
	Hivatkozott zenefelvételek és zeneművek	105

Előszó

Egy hangmester számára elengedhetetlen a filmhang hatásmechanizmusainak tudatos ismerete és ösztönös alkalmazása. E tudás elmélyítéséhez szükség van a hangkulissza szerkezetének ismeretére. Minden film célja egy – mégoly tágran értelmezett – történet átadása. Ezt az állítást a dolgozat axiómaként kezeli, de itt röviden kitérek a fogalmi keretét jelentő érvekre. Hiába nem tartalmaz klasszikus narratív struktúrákat egy film, a fikciós filmekhez szokott néző ezeket belelátja.¹ „Ahhoz, hogy egy film teljesen nem-narratív lehessen, az ábrázolásról is le kellene mondania, tehát mindarról, ami felismerhető, idő függvényében, egymásutániségában észlelhető, ok-okozati viszonyként értelmezhető lenne a beállítások vagy a film alkotóelemei között.”² A mozgóképek pedig mindenképpen tartalmaz olyasvalamit, amit a fent idézett módon értelmezhet a néző.

A filmek esztétikai ítélete nem tartozik a filmes stílus³ és a filmhang belső szerkezte elemzéséhez. Éppen ellenkezőleg: a mű szerkezetének ismeretében tudjuk pontosan azonosítani annak esztétikai hatást kiváltó összetevőit. A kutatás középpontjában azok a hangbéli jellegzetességek álltak, amelyek narratív információt⁴ közölnek a nézővel. Így ebben a dolgozatban kizárólag olyan hang megoldásokról lesz szó, amelyek képesek részt venni a történet információjának átadásában, s a dolgozat célja egy ezeket a jellegzetességeket leíró szerkeztelemzési módszer elérése.

¹ Jacques Aumont: *L'esthétique du film*. Párizs, Armand Collin, 2008. 70.

² Aumont i. m. 71.

A megállapítás nem előzménytelen. Arisztotelész hasonlóan írta le a művek szerkezetét: „Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége.” (Arisztotelész: *Poétika*. (ford. Sarkady János) VII.)

³ Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. 49-57.

⁴ David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985. 33.

Több általános filmelméleti munka a közelmúltban joggal említette,⁵ hogy a filmhang-elemzés irodalma mennyivel szűkebb, mint a filmek képi világával foglalkozó művek csoportja. Ezek az általános, módszeresen felépített filmelméleti alapművek ennek megfelelően viszonylag kis terjedelemben írnak a hang szerkezeti felbontásának kérdésköréről – s ez igaz az újabb kiadású művekre is, így David Bordwell, Kristin Thompson és Jeff Smith általános filmelméleti munkájára.⁶

Ugyanakkor egyes szerzők, köztük Michel Chion,⁷ David Sonnenschein⁸ és Lohr Ferenc⁹ igen mély és részletes műveket írtak a hang szerepéről, arról, hogy milyen megoldás miként hat a nézőre, s mely akusztikai jellemzők lehetnek fontosak egy-egy film hangvilágában.

A filmhang-szerkezet témájában ezek a művek az alábbi három fő kérdéssel foglalkoznak.

1. Hogyan lehetséges a filmhang elemzése annak dacára, hogy nem rendelkezik olyan alapegységgel, mint a képkocka vagy a snitt?¹⁰
2. Milyen módon csoportosíthatjuk a hangkulissza egyes elemeit?¹¹
3. Hogyan vizsgálható a kép és a hangkulissza viszonya egy filmben? Milyen összefüggések vannak köztük, lehetséges-e ezek zenei jellegű, horizontális és vertikális értelmezése?¹²

⁵ Jacques Aumont és Michel Marie: *L'analyse des films*. Párizs, Nathan, 2002. 147.

Robert Stam: *Film Theory – An Introduction*. Oxford, Blackwell Publishing, 2000.

⁶ David Bordwell, Kristin Thompson és Jeff Smith: *Film Art: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2017. 263-302.

⁷ Michel Chion: *Audio-Vision*. New York, Columbia University Press, 1994.

Michel Chion: *Un art sonore, le cinéma*. Párizs, Cahiers du cinéma, 2003.

Michel Chion: *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Párizs, Armand Colin, 2013. (Harmadik, átdolgozott kiadás.)

⁸ David Sonnenschein: *Sound Design – The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City (CA), Michael Wiese Productions, 2001.

⁹ Lohr Ferenc: *A filmhang esztétikája*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1966.

¹⁰ Chion: *Audio-Vision*. 40.

¹¹ Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest, Palatinus, 2009. 51.

Chion: *Audio-Vision*. 73.

¹² Chion: *Audio-Vision*. 36.

A filmelmélet mindhárom kérdésre képes választ adni. Az első, az alapegység problémája intuitív módon könnyen áthidalható,¹³ s ezt bizonyítja, hogy *létezik* a hangkulissza elemeinek imént említett csoportosítása: ha alapegység híján nem tudnánk megnevezni a filmes hangfolyam egyes összetevőit, a rendszerezésük lehetetlen volna. Így a filmhang szakirodalma általában a hangokra mint természetes módon azonosítható, különválasztható jelenségekre utal: ilyen például egy robbanás, a madárcsicsergés vagy a futó lépések hangja. Ha ez a megoldás a szakirodalom megállapításai során nem is okozott problémát, érdemes lehet megvizsgálni, hogy milyen módon határozható meg a filmhang alapegysége, s hogy ebből a meghatározásból milyen további megállapítások következhetnek.

A filmes kép és hang egymáshoz való viszonyának kiterjedt irodalma van. A legfontosabb szerző itt egyértelműen Michel Chion,¹⁴ aki az ellenpontozás követelményét kritikának veti alá,¹⁵ és ennél bonyolultabb rendszert ajánl.¹⁶

A dolgozat a szakirodalom bemutatása, a filmhang-elmélet itt említett kérdéseinek részletes ismertetése és továbbgondolása során a következő eredményekre jut.

Noha a hang csak változásként értelmezhető, s így – a képpel szemben – nem vizsgálható megállítva, tetszőlegesen rövid szakaszon értelmezhető. A hang „pillanat” időtartama meghatározható egy nullához tartó függvénnyel.

A hang rövidebb időtartamon belül is vizsgálható, mint egy képkocka. A hangbéli „pillanat” megfelelői a képkocka alkotóelemei.

A kockákra bontható képpel szemben a hangnál nem az alapegység szabja meg a vágási lehetőségek határát, hanem a vágások időpontja szabja meg az alapegység időtartamát.

A filmhang legkisebb, értelmezhető alapegysége nem időtartam alapján meghatározott egység.

¹³ Chion: *Audio-Vision*. 45.

¹⁴ Stam i. m. 213.

¹⁵ Chion: *Audio-Vision*. 35.

¹⁶ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 342-347.

A látás és a hallás gyökeresen különböző módon érzékeli a frekvenciaspektrumot, és ennek alapján adhatunk fizikai definíciót a filmhang alapegységének, a *hangeseménynek*.

A fizikai definíció és a történetmesélés szempontjából közelítő elemző döntése együttesen szükséges a hangesemények felismeréséhez.

Számos filmhanggal kapcsolatos jellemző nehezen illeszthető kategóriákba, így ezeket átrendezhetjük egy olyan struktúrába, amely megtartja a csoportosítást alkalmazó szerzők egyértelmű megközelítését, ugyanakkor biztosítja a más szerzők műveire jellemző, elengedhetetlen fogalmi rugalmasságot.

A javasolt struktúrában megkülönböztethetjük a halmazként hatékonyan használható és a fokozati-mennyiségi tulajdonságokat, így a már létező filmhang-elméleti fogalmak világosabb jelentést kapnak.

Ebben a struktúrában megvizsgálhatjuk a hangeseményekre jellemző ismert tulajdonságokat, melyek a hangesemények belső szerkezetét írják le.

Egyes elemzések szempontjából előnyös lehet a diegetikus és nem-diegetikus hangok megkülönböztetésének összetettebb szempontokkal való kibővítése.

A „szövegréteg” megfelelőjét is meghatározhatjuk a felállított struktúrában.

A szöveg-zörej-zene hármas felbontásának alternatívát kínál a *zörejszerűség* és *zeneiség* szempontja.

A film horizontálisan *audiovizuális szólamokra* bontható.

Az audiovizuális szólamok fogalma a korábbi horizontális elemzési megközelítések általános formája, s így kapcsolódik a filmhang-elmélet eredményeihez.

A zenei akkordoknak megfelelő, Michel Chion által esztétikai hatás alapján meghatározott *szinkronpontok* fogalmát a film stíluselemzésére alapozva is meghatározhatjuk.

A történetmesélésből és a filmes fogalmak e dolgozatban ismertetett megközelítéséből kiindulva a filmek számos szerkezeti sajátossága megfigyelhető. Ezt a dolgozat

az állítások alátámasztásához szükséges példákkal, valamint a harmadik fejezetben egy filmelemzéssel illusztrálja.

Az itt közölt szempontrendszer segítséget nyújtott DLA doktori munkához csatolt művészeti alkotás elkészítésében. Erről a mellékletben esik szó.

A dolgozat elkészítése során a szakirodalomból megismerhető fogalmi rendszer takarékoságának és konzisztenciájának mérlegelése volt a legfontosabb szempont. A dolgozatban közölt, újragondolt filmelméleti megközelítés remélhetőleg közelebb visz ahhoz, hogy a jövőben a filmes stílust és a történet alkotóelemeit egyértelműen összekapcsoló elméletet lehessen megfogalmazni.

I. A filmhang szerkezetének megközelítései

I.1. Hangok csoportosítása

A filmelemzés előfeltétele a film szerkezetének megismerése. „Az elemzésnek meg kell tudni állapítani, mit ad a mű egyik vagy másik tényezőjével. [...] Mindazt az eszközt és módot, amely függetleníthető a másiktól, a maga egyedi sajátosságában kell megfogalmazni annak tudatában, hogy a részek az egészet szolgálják.”¹⁷ Ennek megfelelően a filmhanggal kapcsolatban igen korán kialakult egy hármas felosztás: Balázs Béla már 1930-as művében¹⁸ zörejről, zenéről és dialógusról beszél. A filmelmélet ezen kívül foglalkozik a diegetikus és nem diegetikus, tehát a történet részeként és a történeten kívül megszólaló hangok különbségével,¹⁹ valamint a képen lévő és képen kívüli hangforrásokból eredő hangok azonosításával. A leginkább rendszeralkotó és teljes *szerkezeti* felosztást azonban Michel Chion közli, ezért az következőkben az ő elméletének vonatkozó megállapításait foglalom össze.

A hivatkozott szakirodalmi szövegek többnyire intuitív módon közelítik meg a „hang” fogalmát. Hivatkoznak egyes hangokra, de az olvasó tapasztalatára bízzák, hogy meg tudja állapítani, mi tesz egy akusztikai jelenséget külön hanggá. Az ellentmondást, hogy a hangkulisszát – azaz a film teljes hangtartalmát – nem tudjuk szabályos egységekre bon-

¹⁷ Lohr Ferenc: A hangzó filmnyelv – Két tanulmány. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1980/3. 60.

¹⁸ Balázs Béla: *Der Geist des Films*. Halle (Saale), W. Knapp, 1930. magyar fordításban: Balázs Béla: *A film szelleme*. in: Balázs Béla: *A látható ember*. Budapest, Gondolat, 1984.

¹⁹ David Bordwell, Kristin Thompson és Jeff Smith: *Film Art: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2017. 76.

tani, de a fontos hangokat általában mégis képesek vagyunk külön-külön azonosítani, Michel Chion is tárgyalja, de a megoldást nem a „hang” vagy „hanghatás” definíciójában látja.²⁰ A teljes audiovizuális elemzés kiindulópontjának nem az egyes összetevők azonosítását tekinti, hanem a képi és hangyi megoldások együttes *hatásából* indul ki. Egyszersmind fel is hívja a figyelmet a minden részletre kiterjedő szerkezeti megismerés fontosságára, amely teljes egészében felfedné az összefüggést az audiovizuális művészet hatásai és legkisebb alkotóelemei között, de ezt későbbi feladatként említi.²¹ Ez a dolgozat éppen ebbe az irányba igyekszik újabb lépést tenni, így a későbbiekben kísérletet teszek a „hanghatás” vagy hangesemény definíciójára – de Chion fogalmainak ismertetésénél kövessük az ő művének mintáját, és használjuk egyelőre az intuitív „hang”-fogalmat.

Chion Pierre Schaeffer definíciója²² alapján használja az *akusztatikus* kifejezést azokra a hangokra, amelyeknek nem látjuk a forrását. Chion szerint tehát a hangok elsődleges megkülönböztető tulajdonsága, hogy vizualizált forrással rendelkeznek, vagy akusztatikusan szólnak meg.²³ A képen megjelenő hangforrásokat diegetikusnak tekinti, a film által elbeszélte történethez tartoznak, az akusztatikus hangok között viszont lehetnek diegetikusak és nem-diegetikusak egyaránt. Az akusztatikus, de diegetikus hangok a képen kívüli hangok, a nem diegetikus hangok csoportja pedig többnyire a zenei aláfestést és a narrációt tartalmazza.²⁴ Chion azt is bemutatja, hogyan mozoghatnak a történet szereplői a két diegetikus tartományon belül,²⁵ illetve akár a diegetikus és nem-diegetikus tartományok között is.²⁶

Chion elméletét Richard Raskin látta el pontosítási javaslattal. Az alábbi táblázatban ábrázolja a diegetikusság lehetséges fajtáit,²⁷ mellyel részletesebb felosztásra törekszik.

²⁰ Chion: *Audio-Vision*. 40.

²¹ Chion: *Audio-Vision*. 190.

²² Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux*. Paris, Éditions du Seuil, 1966. 91.

²³ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 225.

²⁴ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 224.

²⁵ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 229.

²⁶ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 233.

²⁷ Richard Raskin: *Varieties of Film Sound: A New Typology*. (Pré)publications, 1992. 32-48.

DIEGETIKUS HANG	TÉNYLEGES HANG	KÉPEN BELÜLI
		KÉPEN KÍVÜLI
		ÁTMENETI
		ELTÉRŐEN HALLHATÓ
	SZUBJEKTÍV HANG	BELSŐ HANG
		VISSZAEMLEKEZÉS
		ELKÉPZELT HANG
		TORZÍTOTT HANG
	ELBESZÉLŐ HANG	KIMONDOTT ÍRÁS
		SZEMÉLYES NARRÁCIÓ
NEM-DIEGETIKUS HANG		SZEMÉLYTELEN NARRÁCIÓ
NEM-DIEGETIKUS ZENE		

1. táblázat: Richard Raskin kategóriarendszere

Raskin meghatározása szerint diegetikus az a hang, amelynek ismerjük (vagy ismerni véljük) a forrását, és ez a forrás a film fikciós környezetén belül található, illetve amely egy szereplő elméjén belül szólal meg. A szereplők elméjében megszólaló hangokat *szubjektív hangnak* nevezi, a többi diegetikus hangot pedig *tényleges hangnak*.

A tényleges hangok halmazán belül megkülönböztethetünk képen belüli és képen kívüli, *átmeneti* és *eltérően hallható* hangokat. Az eltérően hallható hangok egyértelműen jelen vannak a történet világában, de nem minden szereplő hallja őket. Az átmeneti hangok a jeleneteket vagy képsorok elemeit kötik össze.

A szubjektív hangokon belül Raskin szerint megkülönböztethetünk *belső hangot*, *visszaemlékezést*, *elképzelte hangot*, *torzított hangot* és szóban *kimondott írást*.

Az *elbeszélő hang* átmenetet képez Raskin elméletében a diegetikus és nem-diegetikus hangok között. A *személyes narráció* ugyanis a fikciós történet egy szereplőjének visszamenőleges elbeszélése, és így diegetikusnak kell tekintenünk. A *személytelen narráció* ugyanakkor az elbeszélte történeten kívül helyezkedik el.

Ezt a felosztás a filmhang (egyelőre definiálatlan) elemeinek hagyományos,²⁸ kategória- vagy halmaz-alapú modellje, könnyen megítélhető kritériumok alapján képes megfogal-

²⁸ Amy Villajero: *Film Studies – The Basics*. Abingdon – New York, Routledge, 2007. 49-52.

mazni az egyes hangok közötti viszonyt. Később látni fogjuk, hogy ez a modell a rétegszemlélet révén kapcsolódik a horizontális és vertikális elemzéshez. Főként a második fejezet során lesz szó arról, hogy ez a fajta csoportosítás milyen esetekben okozhat nehézséget az elemzés során.

1.2. Horizontális elemzés

1.2.1. Ellenpontozás

A hangok csoportosításával egy időben jelent meg a filmhang értelmezésének másik fő kérdése, mely a párhuzamosan futó kép és a hangsáv viszonyára irányult. Balázs Béla korábban idézett művéhez hasonlóan Ejzenstejn, Pudovkin és Alekszandrov is jóformán a szinkronizált filmhang megjelenésének pillanatában a hangosfilm művészetének kritériumain kezdett dolgozni. Kiáltványukban zenei metaforával élve kép és hang „*ellenpontos*” használatát várják el a jövő filmeseitől.²⁹

Az „ellenpontozás” kifejezést a magyar filmes és filmkritikai zsargonban gyakran a *kontraszt* szinonimájaként használják.³⁰ Ez a szóhasználat, mely talán Bíró Yvette-től származhat,³¹ élesen eltér az eredeti, zenei jelentéstől, mely szerint az „ellenpont” egymástól független szólamok önmagában koherens szerkesztési módjára, horizontális vizs-

²⁹ Szergej Mihajlovics Ejzenstejn, Vszevolod Illarionovics Pudovkin, Grigorij Vasziljevics Alekszandrov: *Kiáltvány*. in: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest, Műsák Közművelési Kiadó, 1983. 74-77.

³⁰ Baski Sándor: Családi tűzfészek. *Magyar Nemzeti Filmalap – Filmarchívum – Tudástár*. (<https://filmarchiv.hu/hu/tudastar/oktatas/diakoknak/alapfilmek/csaladi-tuzfeszek>) Utolsó letöltés: 2019. 06. 16.

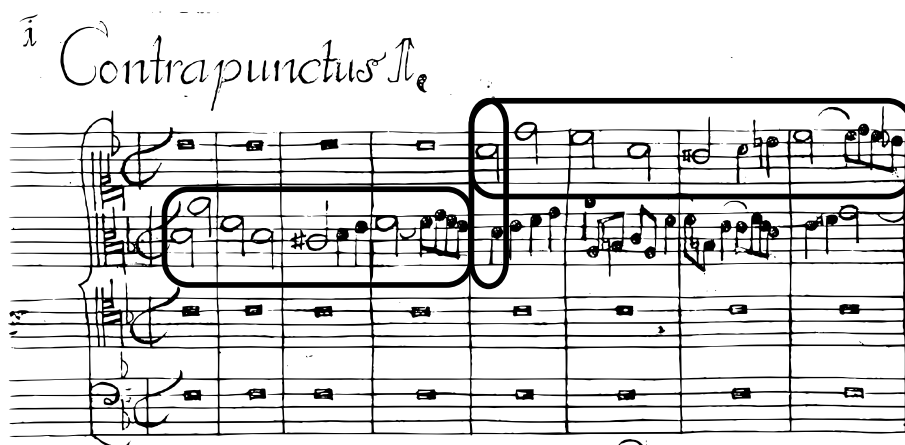
Gyenge Zsolt: Feszült társadalomrajz 220 volt. *Filmtett*.

(<https://www.filmtett.ro/cikk/1770/miklauzic-bence-ebrenjarok>) Utolsó letöltés: 2019. 06. 15.

Molnár Kata Orsolya: A jó ízlés határai – Szüzörség. *Filmtekeres*.

(<https://www.filmtekeres.hu/kritikak/szuzorseg-kritika>) Utolsó letöltés: 2019. 06. 17.

³¹ Bíró Yvette: *A film formanyelve*. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964. 158.



1. ábra: Bach: A fúga művészete.

gálatára utal – szemben a *harmóniával*, amely az egyidőben megszólaló zenei hangok közötti vertikális összefüggésekre (akkordok) vonatkozik.³²

A zene horizontális és vertikális vizsgálatát Bach: A fúga művészete című zeneművének³³ 1. ábrán látható részletével ábrázolhatjuk. A mű első tételének címe: *Contrapunctus I.* – azaz Első ellenpont. A négyszólamú fúga második szólama kezdi a darabot, s négy ütem során bemutatja a témát, melyet vastagított vonallal emeltem ki. A következő négy ütemben az első szólamban jelenik meg a téma kissé módosított változata (szintén általam kiemelve). A téma két megformálásának összevetése, valamint annak vizsgálata, hogy a második szólam hogyan fejlődik tovább a második négy ütem során, a zene horizontális elemzése. Azonban az ötödik ütem elején egyszerre két hang jelenik meg, s ezek összhangzatot alkotnak. A függőleges téglalappal ezt az összefüggést emeltem ki.

Michel Chion azonban nem fogadja el az ellenpontozás zenei metaforájának egyszerű filmes alkalmazását. Meglátása szerint, mivel a zenei ellenpontozás csupán hangokra épül, a képet viszont ezektől alapvetően különböző módon érzékeljük, egyáltalán nem magától értetődő az ellenpontozás definíciója, és igen problémás, ha ezt a kifejezést ellentétek,

³² Chion: *Audio-Vision.* 36.

³³ Johann Sebastian Bach: *A fúga művészete* (Die Kunst der Fuge). Berlin, Carl Philipp Emmanuel Bach, 1751.

vagy akár csak az audiovizuális disszonancia leírására használjuk.³⁴ Chion megfogalmazása szerint a valódi audiovizuális ellenpont annyit jelent, hogy a képen és a hangkulisszában egymástól teljesen független folyamat zajlik. Ahogyan a többszólamú barokk zenében, úgy természetesen a filmben is okozhat izgalmas vertikális összefüggéseket, akkordokat a két szólam, de minden szólam belső logikája független a többi szólamétól. Későbbi művében ki is fejti a horizontális elemzés egy lehetséges kiindulópontját.³⁵ Itt nem foglalkozik a kép és hang megkülönböztetésével, hanem a beszéd és a film teljes szöveve közötti viszony lehetséges változatait veszi számba. Chion nevezéktana szerint az *elmondott* és a képben vagy hangban *megmutatott* dolgok közti összefüggésekről van szó.

Leggyakoribb viszonyként a „skandálást” említi. Ilyenkor filmen bekövetkező változás tagolja a szereplők beszédjét – például ha a szereplő szünetet tart, hogy cigarettát gyújtson, vagy valamilyen zaj miatt elakad a szava. „Kiásás” alatt Chion olyan helyzeteket említ, amelyekben a dialóg nem reagál valamilyen, a filmben megjelenő fontos változásra, s ily módon egyfajta űrt „ás ki” a film szerkezetéből, hiányt teremt a filmen belül. Harmadik viszonytípusként a kontrasztot: az ellentétes elemeket ötvöző szekvenciák jellemzőjét írja le. Ezután említi röviden a már korábban ismertetett ellenpont fogalmát, és végül az ellentmondással fejezi be a felsorolást – ilyenkor egy szereplő kimondottan az ellenkezőjét állítja annak, amit tenni fog.

A tudományosan precíz megfogalmazás helyett költői, inspiratív írásmód Chion műveit általánosan jellemzi.³⁶ A francia szerző állandó angol fordítója, Claudia Gorbman, itt is magyarázatra kényszerül: amit én szó szerint „kiásásként” fordítottam, azt ő a „kihagyás” szóra épülő tipográfiai játékkal adja vissza, mivel szerinte a „kiásás” vagy „kiválás” furcsán hangzana angolul.³⁷ Szerintem az eredeti francia szöveg is furcsán hangzik,

³⁴ Chion: *Audio-Vision*. 38.

³⁵ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 342-347.

³⁶ Martin Knakkegaard: Michel Chion: Film, a sound art – book review. *MedieKultur*, 2010/48. 141-144.

³⁷ Michel Chion: *Film, a sound art*. New York, Columbia University Press, 2009. 404.

de nem véletlenül: éppen e szokatlan szóhasználat révén tulajdonít komoly jelentőséget a tárgyalt filmes eszköznek.

A felsorolt tulajdonságok nem bontják fel a kép és a hang szerkezetét, és kimondottan a „verbocentrikus”, azaz elsősorban szóbeli történetmesélésre épülő filmek elemzésénél hasznos. Chion említi, hogy az általa megadott tulajdonságok közül több is jellemezheti ugyanazt a jelenetet, de fontos megfigyelni, hogy az ellentmondás szükségképpen együtt jár a kontraszttal, a kiásás viszont, minthogy éppen a beszéd hiányára utal, kizárja a többi szempont érvényességét.

Mivel a viszonyrendszer – ahogyan Chion a példáin keresztül bemutatja – a sokszor tágan értelmezhető megfogalmazás ellenére izgalmas elemzési lehetőségeket rejt magában, hiba lenne figyelmen kívül hagyni. Az általa leírt tulajdonságok megfigyelhetők és pontosan azonosíthatók az egyes filmjelenetekben. Ezen kívül a kontraszt fogalmát régóta használja a filmelmélet,³⁸ az ellenpont Chion által megfogalmazott definíciója használható a beszéd-től függetlenül is, és az alábbiakban látni fogjuk, hogy a francia szerző is általánosan használja a „skandálás” kifejezést. Tehát a film horizontális szerkezetének általános vizsgálata nem mondhat ellent ezeknek a megfigyeléseknek, illetve fontos kérdés, hogy Chion itt leírt szempontjai nem alkalmazhatók-e általánosságban a filmelemzésre.

1.2.2. Hangi rétegek

Az egyes hangok korábban leírt csoportosításának előnye, hogy lehetővé teszi halmazok definiálását. Egy film általában nagyobb kiterjedésű horizontálisan, mint vertikálisan: egy egész estét alkotás során több hangot hallunk egymás után, mint bármikor egyszerre. Ugyanakkor a hangcsoportok felismerését éppen az egy időben hallott hangok különböző jellege indokolja. Ezért természetesnek tűnik az, hogy a hangok kategóriái alapján létrehozott halmazokat rétegeknek nevezzük: így a horizontális dimenzió mellett megfogalmaz-

³⁸ Bíró Yvette i. m. 158.

ható a film azon sajátossága is, hogy párhuzamosan több csatornán többféle információt is közöl. Bíró Yvette a filmet és a vele párhuzamosan futó hangot tekinti két alaprétegnek,³⁹ majd felhívja a figyelmet arra, hogy a „hangzásfolyam” belső szerkezete is többretegű. Ő innen, a rétegek felől kiindulva közelít a hangok csoportosítása felé: „Nyilvánvalóan más hangkategória a zaj, a beszéd és a zene. [...] A film »hangcsík«-jába ez a három, egymástól oly messze álló szféra egyformán beletartozik, ezeket kell harmonikus egyensúlyba hozni a képsorokban megelevenedő emberi történetekkel. A függőleges montázs, vagyis a kép-hang-szerkesztés művészete éppen az, hogy a rendező a rendelkezésére álló megnövekedett számú eszközből, kifejezési lehetőségéből még szabadabban, még merészebben tudjon válogatni [...]” – írja.⁴⁰

A rétegszemléletből következik, hogy az egyes hangok csoportosítása alapján épül fel a film vertikális szerkezete, amely megszabja, hogy hány horizontális réteget érdemes elemezni. Bíró véleményével ellentétben áll Balázs Gábor dolgozata, melyben éppen a „filmhangok precíz kategorizálhatóságának nehézségeiről” ír.⁴¹ Mindazonáltal a rétegszemlélet az egyik lehetséges megközelítése az egyes hangok, valamint a film horizontális és vertikális kiterjedése közötti kapcsolatnak.

1.3. Vertikális elemzés – szinkronpontok

A film vertikális szerkezetét Chion elmélete szerint a *szinkronpontok* adják.⁴² Így fogalmaz: „Egy audiovizuális láncolatban szinkronpontnak nevezük a kiemelkedő, egyidejű találkozást egy hang és egy képi pillanat között [...]” A továbbiakban két másik, kizárólag a szinkronpont lélektani hatásából kiinduló definíciót ad, és utal arra, ahogyan a hang a

³⁹ Bíró i. m. 125.

⁴⁰ Bíró i. m. 126.

⁴¹ Balázs Gábor: *A reprodukciós technikáktól az alkotóművészetig*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 84.

⁴² Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 239.

skandáláshoz⁴³ hasonlóan képes tagolni a film szerkezetét. Ennél könnyebben követhető szempontokat is felsorol, s ezek szerint szinkronpont alakul ki, ha

- a képen és hangban egyszerre következik be váratlan vágás;
- a képen történő mozgás és a hangbeli változások szinkronba kerülnek;
- a képen történő változással egyidejűleg hirtelen változik meg a hangosság;
- egy képen látható szereplő lényeges szót mond ki.

Sajnos Chion művei a szinkronpontok felismeréséről, szerepéről kevés rendszerezett ismeretet adnak. A szerző egy rövid alfejezetben foglalkozik a központozás filmbéli megfelelőjével, amelynek éppen a film szinkronpontok általi tagolása az egyik kifinomult módja.⁴⁴

A fentiekből kitűnhet, hogy a chioni definíció szerint a szinkronpontok nehezen választhatók el a nézőre tett érzelmi hatástól. Chion „kiemelkedő”, „váratlan” változásokról ír, s ezek azonosítása mindenképp valamilyen nézői reakcióra épül. A filmekben megfigyelhető audiovizuális szinkronpontok minden bizonnyal a legfontosabb elemzési eszközök közé tartoznak, és ezek befogadás-központú elemzéséről született már komoly munka.⁴⁵

⁴³ A „skandálás” kifejezést Chion több helyen használja (pl. Chion: *Audio-Vision*. 49; Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 241.), mindig hasonló, de soha nem pontosan azonos értelemben.

⁴⁴ Chion: *Audio-Vision*. 49. – A szerző itt még nem használja a „szinkronpont” szót, mert ezt a fogalmat néhány oldallal később vezeti be, de a szövegből és a filmelemzések szóhasználatából egyértelmű, hogy ugyanarról a jelenségről ír.

⁴⁵ Kevin J. Donnelly: *Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*. Oxford, Oxford University Press, 2014.

I.4. Alkotáscentrikus esztétika

Noha Michel Chiont érte már kritika azért, mert fogalmait csupán saját tapasztalataira és filmes példáira alapozza,⁴⁶ mentségére szolgáljon, hogy előtte a film hang-központú szerkezeti elemzésével talán csak egyetlen munka foglalkozott részletesen. Lohr Ferenc, az első magyar hangmérnök kandidátusi disszertációja valóságos kincs a filmkészítő számára. A filmhangot minden oldalról körüljárja, és legtöbbször olyan állításokat tesz, melyekkel nehéz vitatkozni. Ilyen a következő bekezdés is.

„A film hangzsfajtáihoz különféleképpen viszonyulnak a rendezők. Vannak zene-pártiak és zörejpártlak, tehát mintegy előre a filmtől függetlenül előnyben részesítik vagy a zenét, vagy a zörejt. Vannak, akik a zörejeket általában csak sejtetni engedik, mások viszont a zenét nyomják el a zörejek érdekében. Pedig e téren helytelen minden előzetes, elvszerű állásfoglalás, a film jellegétől, műfajától, beállítottságától, céljától függ, mikor melyik legyen egyáltalában, vagy melyik milyen arányban vegyen részt. Az algák világának filmezése egyelőre nem nyújthat zörejejményt, tehát itt a zenéé a szó.”⁴⁷

Világos tanács minden filmkészítő számára, és nagyon fontos jelenséget fogalmaz meg. Ugyanakkor egy film szövetének felfejtéséhez ez a bekezdés kevés segítséget nyújt. Általában nem tudjuk – és többnyire irreleváns az elemzés szempontjából –, hogy a rendező előre eldöntötte-e a zene és a zörejek arányát egy filmben. Ha szigorúan *megismerni* szeretnénk a filmet, akkor az elemzést könnyen tévútra viheti, ha morális ítéletet („helytelen”) próbálunk mondani az alkotók fölött. A filmkritikus természetesen használhatja az elemzését a saját ítélete alátámasztására, de ez fordítva nem igaz: az ítélete nem fogja segíteni az elemzésben.

Lohr munkája sokkal erősebb szervezettséggel bír, mint Chion művei. Világosan fogalmazza meg célját: „a vizuális és auditív jelentések helyes együtt-működését”⁴⁸ kívánja

⁴⁶ Knakkegaard i. m. 141.

⁴⁷ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 137.

⁴⁸ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 91.

megfogalmazni, nem a film belső szerkezetének megfigyelése a célja. Lényeges állításokat tesz a filmhang esztétikai megközelítéséről, így leszögezi, hogy nincs önálló hangesztétika: beszéd-, zene- és zörejesztétikáról, illetve általános audiovizuális esztétikáról ír.⁴⁹ Részletezi a hang elemzéséhez és az akusztikai terek megértéséhez szükséges alapvető fizikai ismereteket, meghatározza a hangok elemi kategóriáit.⁵⁰ Miközben érdeklődésének középpontjában a mű második részében leírt kifejező erő, a lélektani hatás és a harmadik résztől kezdve kifejtett ars poetica áll, bonyolult szempontrendszert ad a beszéd értelmezéséhez. Felosztása megkülönbözteti a beszélők számát, a beszéd magatartás-formáit, az indulathangok, a tömeghang és az állathangok jellemzőit, bár ezeket nem fejt ki nagy részletességgel.⁵¹

Ez a megközelítés David Sonnenschein évtizedekkel későbbi munkájában is szerepet kap. Lohrhoz hasonlóan ő is gyakorló hangmester, és részletesebben vizsgálja a beszéd típusokat. Lohr elsősorban a beszéd jellegzetességeit veszi számba, például a fojtottságot, kitörést, őszinteséget.⁵² míg Sonnenschein az érthetőség alapján készít felosztást.⁵³ Megkülönbözteti a nem egészen hallható vagy érthető beszéd eszközeit – melyről a későbbiekben lesz még szó – a szavakat némán formáló szereplőktől és a rögtönzött, gyors, nehezen követhető, és így a háttér részévé változó beszédétől.

A filmhang fizikai, gyakorlati hátterét a technikai Oscar-díjjal kitüntetett hangmester, Tomlinson Holman tankönyve írja le a leginkább átfogó módon,⁵⁴ Lohr és Sonnenschein pedig világosan kapcsolja a szempontjait a megfelelő hangtani ismeretekhez, s ezzel e három szerző a szerkezeti elemzéshez is felbecsülhetetlen tudással járul hozzá.

⁴⁹ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 63.

⁵⁰ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 64-85.

⁵¹ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 94-106.

⁵² Lohr: *A filmhang esztétikája* 101.

⁵³ Sonnenschein i. m. 231.

⁵⁴ Tomlinson Holman: *Sound for Film and Television*, Oxford, Focal Press, 2010.

1.5. Összefoglalás

Lohr nézőpontja nagyban hasonlít Chionéhoz: célja, hogy olyan könnyen elsajátítható, alapvető eszköztárra jusson, amellyel meg tudja fogalmazni álláspontját. A film szerkezetének elemzését önmagában nem tartja célnak, mindvégig a legfontosabb állításainak szempontjából érvel és válogat, művének célja pedig az eljövendő filmes generációk formálása.

Chion célja sem egy általános, részletes rendszer létrehozása volt, hanem az, hogy felfedje a filmhang legfontosabb jellegzetességeit, és kidolgozzon egy intuitív, jól használható filmelemzési módszert, amely az audiovizuális művészet minden aspektusához kiindulópontként szolgálhat.⁵⁵ Ugyanakkor az általa ismertetett, csupán többé-kevésbé rendszerezett, formailag kevésbé definiált fogalmakat lehetséges pontosítani, és teljesen Chion nyomdokain haladunk, ha megkíséreljük a hangosfilm szerkezetének részletesebb megismerését.

E két szerző halhatatlan érdeme, hogy megteremtették az alapot, amelyből kiindulva egyaránt lehetőség nyílt a film érzelmi hatásmechanizmusainak és formai szerkezetének egyre pontosabb vizsgálatára. A következőkben előadandó javaslat sokkal szerényebb célt tűz ki maga elé. A filmalkotás műhelyébe és a filmnézést elsősorban motiváló nézői élménybe kevésbé világít bele. Teljesítenie kell azonban egy szigorú követelményt: pontosan meghatározott, formailag jól leírható és önellentmondás-mentes fogalomkészletet használni, így ellenőrizhető elemzési eljárást kínál ezen a szűkebb tartományon belül.

⁵⁵ Chion: *Audio-Vision*. 185.

2. Hangeseményekre épülő filmelemzés

2.1. A filmhang alapegysége

Ahhoz, hogy meghatározzuk a filmhang legkisebb értelmezhető elemét – nyelvi metaforával élve: morfémáját –, szükséges megvizsgálunk, hogyan közelíti meg Michel Chion a hangbeli vágás kérdését. Tegyük fel, hogy ha létezik a hang alapegysége, akkor annak éppúgy meg kell szabnia a „hangsnittek”⁵⁶ lehetséges határait, mint ahogyan a képkockák megszabják a képi vágás pontosságát. Chion Godard filmjeit említi, mivel ezek a leginkább alkalmasak az éles hangvágás felismerésére. Leírása szerint Godard gyakran csak egy vagy két hangsávot használt egyszerre, hogy egy beállításon belül ne legyen törés a hangban – ugyanakkor minden képvágásnál kemény, átúsztatás nélküli hangvágást alkalmazott. Ezek a filmek tehát kiemelik a hangvágást a beállításon belüli folyamatos hangkulisszához képest. Chion azonban megállapítja: Godard minden igyekezete ellenére ezek a kemény vágások mindössze „hajszálrepedést okoznak egy alapvetően továbbra is ép üveglemezen”. Ennek alapján Chion elveti a hangvágás és az alap hangegység lehetőségét, és szinkronpontokként, a már említett módon, nézői reakciókra építve határozza meg a hang (és a kép) tagolásának eszközét.

Tegyük fel most, hogy az alapegység és a snitt viszonya a hang esetében *fordított*. Ez azt jelentené, hogy nem az alapegység szabja meg a vágás lehetséges időpontjait,⁵⁷

⁵⁶ Chion: *Audio-Vision*. 40.

⁵⁷ Ilyen alapegység a kép esetében a már említett kocka, amely általában 24, 25 vagy 30 részre osztja a másodpercet. A hang esetében egyfajta technikai alapegység a *mintavételi frekvencia*, amely általában 44100 vagy 48000 minta másodpercenként (ld. Holman i. m. 54). Ugyanakkor technikai szempontból kérdéses a hang ilyen felosztása, hiszen a képet szakaszosan eltakaró vagy frissítő analóg és digitális vetítógépektől

hanem a vágás mutatja meg, hol van az alapegység vége. Ebből az következne, hogy a hang alapegysége *nem időbeli egység*, hiszen tetszőleges időpontban elvágható.

Lehetséges-e ebben az esetben az éles hangvágás? Michel Chion Godard példáján az éles képvágás megfelelőjét kereste, nem a pislogáshoz hasonló,⁵⁸ láthatatlan vágásokét. A vágás akkor válik élessé, tehát könnyen észrevehetővé, hogyha nem tartja be a folytonosság szabályait.⁵⁹ A filmkép elemzésénél természetesen minden snittet fontos megfigyelni, nem csak a látványosan éles vágásokat. Tehát lehetséges, hogy amikor a hang éles vágását keressük, akkor a folytonosságban történt töréseket kell vizsgálnunk.

Azzal, hogy a hang alapegységét nem kötjük határozott időintervallumhoz, könnyebbé tesszük az éles vágások meghatározását, mivel nem kell köztük pontos időbeli távolságokat találnunk. Egy képi vágás – de akár egy jeleneten belüli hirtelen változás, például villámlás – nem lehet soha 27,31 képkockányira a legutolsó vágástól, a kép folyamatában csakis egész kockányi időintervallumok találhatók. A hangkulissza két törése között viszont akár irracionális számmal leírható idő is eltelhet.

A szinkronpontok esetében Chion az ilyen töréseket váratlan változásokként írja le, és kifejti, hogy az ilyen változások tagolják a filmet – kiváltképpen, ha egy időben történnek képben és hangban.⁶⁰ Látható, hogy a „váratlanság”, illetve a Chion által szintén használt „kiemelkedő” jelző egyaránt fokozati kérdést vet föl: nem lehet pusztán a hang-erő alapján egyértelműen eldönteni, hogy eléggé kiemelkedik-e egy audiovizuális törés (vagy változás) ahhoz, hogy szinkronpontnak nevezzük. Chion nem is javasol ilyesmit: ő a nézőre tett megragadó hatás alapján azonosítja ezeket. Ezt a hatást azonban minden néző másképp érezheti, tehát nem teljesíti maradéktalanul az ellenőrizhetőség itt kitűzött célját.

eltérően az analóg hangeszközöknél nem létezik mintavétel, a digitális hangeszközök kimeneti elektronikája pedig elvileg megoldja, hogy a mintavétel nyomai tökéletesen eltűnjenek a lejátszott anyagból (ld. Holman i. m. 52).

⁵⁸ Roy Thompson és Christopher J. Bowen: *The Grammar of the Edit*. Oxford, Focal Press, 2009. 106.

⁵⁹ Thompson és Bowen i. m. 66-70.

⁶⁰ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 239-240.

Az alapegység meghatározásánál tehát arra kell ügyelnünk, hogy a tetszőleges hossz ellenére egyértelműen felismerhető legyen, és ehhez ne hívjuk segítségül a néző érzelmi reakcióját. Ehhez először a hangban bekövetkező változások fizikai természetével kell foglalkoznunk.

2.1.1. A hang természete

2.1.1.1. Látás és hallás

A valódi különbség a kép és a hang információmennyiségében van, abban, hogy a hang sokkal kisebb információsűrűséggel közvetít élményt, ugyanakkor sokkal alaposabban kihasználja az információátvitel lehetőségeit, mint a kép. David Sonnenschein az alábbi táblázatban foglalja össze a kétféle érzékelés különbségeit.⁶¹

Képesség	Szem	Fül
frekvenciatartomány	$(4 \dots 7, 2) \times 10^{14}$ Hz	20 ... 20000 Hz
hullámhossztartomány	$(4 \dots 7, 6) \times 10^{-7}$ m	16, 5 mm ... 16 m
Fénysebesség / hangsebesség	300000000 m/s	331 m/s
frekvenciaarányok megkülönböztetésére	nem képes	képes
elsődleges agyi folyamat	intellektuális / ésszerű	érzelmi / intuitív
fókusz	szűk / pontszerű	tágas / irányfüggetlen
nyitott vagy csukott	bármelyik	csak nyitott
elfoglalt dimenzió	tér	idő
átadó dimenzió	idő	tér

2. táblázat: Látás és hallás David Sonnenschein összevetésében

Mivel most a néző érzelmi folyamatainak vizsgálata nélkül megfigyelhető jellegzetességekre összpontosítunk, nem szükséges azzal foglalkoznunk, hogy elsődleges agyi folyamatok során jut-e el a nézőhöz a hangban közölt információ, s nehéz is volna a hangkulissza érzelmi hatásának jelentősége ellen érvelni. Az elfoglalt és átadó dimenzió kate-

⁶¹ Sonnenschein i. m. 222.

góriáihoz azonban Sonnenschein is magyarázatot fűz.⁶² Elfoglalt dimenzió alatt azt érti, hogy milyen fizikai dimenziót tart feltétlenül szükségesnek ahhoz, hogy az adott jelenség elképzelhető legyen – átadó dimenzió alatt pedig arra a tartományra utal, amely a jelenség befogadásához szükséges. Állítása szerint egy szobor elsősorban térben létezik, ám befogadásához időre van szükség: az időben állandó műtárgyat meg lehet vizsgálni, körbe lehet járni. A hang, például a zene viszont nem létezhet időbeli kiterjedés nélkül, befogadásához viszont térben elhelyezkedő, átadó közegre van szükség, különben nem lenne hallható.

Sonnenschein szövege ezen a szakaszon több önellentmondásos jelenségre is ráirányítja a figyelmünket. Természetesen szükség van időre a zene, és térre egy szobor befogadásához. Kérdés, hogy egy leírt kotta tartalmaz-e zenét, vagy csak a füllel érzékelhető zenét tartjuk annak. Vajon az emlékezetünk segítségével, fejben felidézett dallam nem zene? S ha zene: nem ugyanazt a közeget foglalja el, mint a szobor befogadása? A képi információ esetében felmerül még egy kérdés: a mozivászonon a retinaperzisztenciánál rövidebb ideig megjelenő képkocka befogadásánál tekinthetjük-e lényegesnek az idő-dimenziót?

Michel Chion is hasonló benyomásról számol be. „A fény (legalábbis látszólag) lineárisan terjed, a hang pedig gázhoz hasonlóan”, írja, majd hozzáteszi: „A fény *sugár* megfelelője a hang *hullám*”.⁶³ A fény elektromágneses sugárzás, melynek nem csak részecske-, de hullámtermészete is van. Szóródik, korlátozottan irányítható, de még a koherens fény-sugár (lézer) nyalábja is széttart, ha mégoly kevésbé is (és természetesen szóródik is: a különféle lézeres fényjátékok éppen ezt a tulajdonságát használják ki). A szóródó fény be is tölti a közeggel rendelkező teret, a mozivászon pedig kifejezetten diffúz visszaverődést kelt, hogy ezt elősegítse.⁶⁴ A hang könnyen tűnhet mindent betöltőnek, mégis mindannyian tapasztaljuk, mennyivel nehezebb valakit érteni, ha a másik irányba beszél. A kép és a

⁶² Sonnenschein i. m. 225

⁶³ Chion: *Audio-Vision*. 144.

⁶⁴ Holics László (szerk.): *Fizika*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009. 635-644.

hang egyaránt gyakorlatilag pontszerű forrásokból (vetítőgépek, hangszórók) származik, és a sztereó-képfelvétel igen hasonló csalással éri el a térbeliség illúzióját, mint a térhang-felvétel.⁶⁵

Mégsem lehet véletlen, hogy Chion és a sokkal pontosabb fizikai ismereteket közlő Sonnenschein ennyire hasonló, inspiratív módon írja le a kép és a hang fizikai jellegét. Mindkét szerző alapvetően a befogadói élmény felől közelíti a filmelemzést, és ez adhat kulcsot az ellentmondások feloldásához. Ha a kép és a hang *szubjektíve* érzékelt jellegéről van szó, a különbséget Sonnenschein táblázatában: a látás és a hallás összevetésében lehet megtalálni. A hallás *irányfüggetlen*, a látás viszont nem az. Tehát hiába tölti be a teret a fény, a hátunk mögötti világosságot nem érzékeljük, a falakról visszaverődő hangot viszont igen. (Az, hogy a mozik falai mennyire nyelik el a hangot vagy a fényt, ezt az általános tapasztalatot nem befolyásolja.)

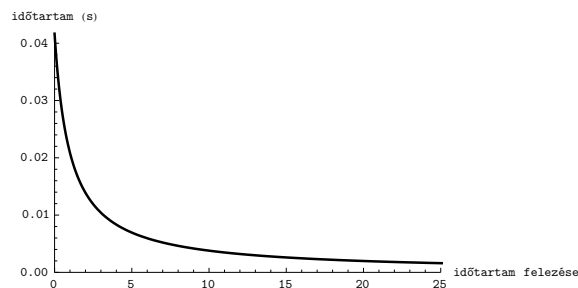
A táblázat azonban más összefüggéseket is bemutat, így azt is, hogy, mivel a fül sokkal szélesebb frekvenciasávban működik, mint a szem, ezért a hallásunk elsősorban az érzékelt frekvenciák *arányaira* érzékeny. Mivel egy oktáv kétszeres frekvenciaarányt jelöl,⁶⁶ a teljes hallható hangtartomány átfogható tíz oktávnyi lépésben. Erre a látás esetében nincs szükség, hiszen a teljes, szemmel érzékelhető fényspektrum nem tesz ki egy oktávot. Sonnenschein megfogalmazása szerint a hallás arányérzékelése révén „az univerzum matematikai természetét vagyunk képesek érzékelni, és a zene a számok energiában megtestesült szépsége”.⁶⁷ A szerző nem fejti ki, hogy még miben különbözik a látás és hallás frekvenciaérzékelése, de ez a filmhang szerkezetének megismeréséhez elengedhetetlenül szükséges, és a hang alapegységének problémáján további szerkezeti kérdésekre is új fényt vethet.

⁶⁵ Ujházy László: *Hangkultúra II.* Szent István Egyetem, Gödöllő, 2003. 51-73.

⁶⁶ Dr. Keszler Lőrinc: *Összhangattan – a klasszikus zene összhangrendjének elmélete.* Budapest, Editio Musica, 1952. 2.

⁶⁷ Sonnenschein i. m. 224.

Egy további kérdés is kapcsolódik a fentiekhez. Ha a filmhang alapegységének mint a legkisebb értelmezhető hang elemnek a definícióját keressük, vajon mi a filmhang legkisebb, felbonthatatlan eleme? Mi a „morfémánál” sokkal rövidebb „pillanat” jelentése a hang esetében, amely fizikailag kizárólag mennyiségek *változásaként* írható le? Igaz ugyan, hogy ehhez a változáshoz idő kell, de ez a vizsgált időtartam igen rövid lehet. Induljunk ki egy $24 \frac{\text{képkocka}}{\text{s}}$ sebességgel vetített film egyetlen kockájából, amely $\frac{1}{24}\text{s} \approx 41,67\text{ms}$ ideig tart, és tekintsük ezt egyetlen pillanatnak. Felezzük meg ezt az időtartamot: most már csak 20,83ms hosszú hangszelét vizsgálunk. A felezést tetszőleges ideig tovább folytathatjuk, és ezt a 2. ábrán⁶⁸ látható $f(x) = \frac{1}{24 \cdot (x+1)}\text{s}$ függvénnyel képezhetjük le.⁶⁹ Láthatjuk, hogy a 25. felezésnél már egészen rövid időtartamot vizsgálunk – ez soha nem lesz nulla: $\nexists n(f(n) = 0)$, de e törtfüggvény *nullához tart*. Tehát a legkisebb vizsgálható hangbeli időtartam elméletileg tetszőlegesen rövid.⁷⁰ Így, ha nem is vagyunk képesek a képhez hasonlóan kimerevített hang vizsgálatára, újra és újra meghallgathatunk egy hangszelét, amely akár a kockánál rövidebb ideig is tarthat.



2. ábra: A hangpillanat keresése.

⁶⁸ A dolgozatban szereplő ábrák saját eredmények, és Wolfram Mathematica, illetve Inkscape programmal készültek.

⁶⁹ A függvény értékeit a választott, egy képkockányi kezdőértéknek megfelelően adtam meg, úgy, hogy $x = 1$ értéknél legyen az első felezés, $x = 2$ értéknél a második és így tovább.

⁷⁰ A gyakorlatban ennek az időtartamnak az emberi vagy műszeres érzékelés, valamint a digitális hangrögzítés korlátai szabnak határt.

A fenti gondolatmenettel kapcsolatban figyelemre méltó, ahogyan Michel Chion összehasonlítja a hang- és képi érzékelés sebességét,⁷¹ illetve az a tény, hogy a képkockán belül is megállapíthatunk különböző elemeket. A „hangpillanat” fogalma ebből a szempontból a képkocka tetszőlegesen kis területének felel meg – az utóbbinál pedig a film szemcsézete vagy a digitális kép felbontása jelenti a gyakorlati határt.

2.1.1.2. Középfrekvencia és spektrum

Az arányérzékelés segít ugyan átfogni a hallás rendkívül széles frekvenciatartományát, de más oka is lehet annak, hogy a látás máshogyan működik. Környezetünkben ritkán van szükségünk arra, hogy az elektromágneses sugárzás spektrumát szétválogassuk. A napfény gyakorlatilag folytonos és egyenletes spektrummal tölti ki a frekvenciatartományát. Egy adott frekvenciát érdemes úgy elképzelni, mint egy nagyon pontosan elkülöníthető színt. A lézer fénye például egy igen szűk frekvenciatartományban világít – például csak piros színű.⁷² Az átlagos fényforrások (nap, villanykörte, LED, gyertya) azonban nem pusztán egy, hanem statisztikailag végtelenül sok frekvencián sugároznak: van az átlagos frekvenciájuknál kicsit vörösebb és kicsit kékesebb szín is a fényükben. Gyakorlatilag minden frekvencia megtalálható bennük a rájuk jellemző legkisebb és legnagyobb frekvencia között. Az izzólámpa például a vöröstől a sárgás színekig világít, a fényképezőgép vakuja pedig inkább csak a kék színtartományban. A szem e tartomány kiterjedését nemigen veszi észre, csak azt a frekvenciát (színt), amely a legdominánsabb része a tartománynak.⁷³ Minél szélesebb a tartomány, annál fehérebb benyomást kelt; ennyiben vesszük észre. Az izzólámpa fényét (napfényről szobába belépve) például sárgásnak látjuk – ameddig meg nem szokjuk, mert onnantól már a lámpafény lesz a legna-

⁷¹ Chion: *Audio-Vision*. 10-12.

⁷² Holics (szerk.) i. m. 1077.

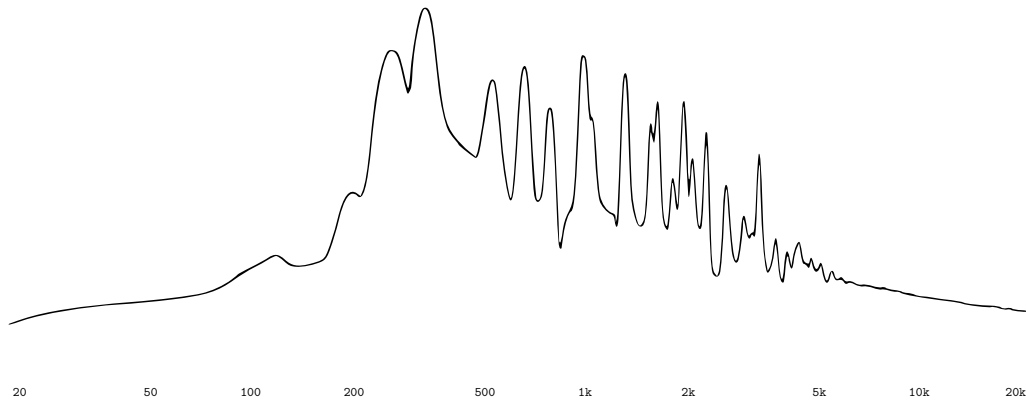
⁷³ Holics (szerk.) i. m. 664.

gyobb érzékelt tartomány, tehát a szemünk és az agyunk ezt tekinti abszolút fehérségnek. A domináns színt színhőmérsékletnek is nevezzük, és ehhez a szemünk hozzá tud szokni: a látás relatív skálán érzékeli a frekvenciákat, ami a hallásra kevésbé jellemző – például hosszabb idő után is egyértelműen érzékeljük, ha valaki a szokásosnál magasabb hangon beszél, a fülünk nem szokik hozzá az eltolódott frekvenciaspektrumhoz. Ha egy fényforrás a frekvenciatartományának minden frekvenciáját sugározza, folytonos spektrumnak hívjuk: nincs benne szakadás, hiány.

Ilyen fényforrások mellett a szilárd testekről visszavert fény is viszonylag egyenletes spektrumú, csak szűkebb frekvenciatartományú (például ha a test csak egy színt ver vissza). Amikor az energiatakarékos fénycsöveket zavarónak, fárasztónak írjuk le, ebben komoly szerepe van annak, hogy ezek fényspektruma nem folytonos, lyukak, hiányok vannak benne. Mégsem tudnánk felsorolni a hiányzó színeket, sőt ez az egész jelenség sokak számára nem is igazán zavaró, semmiképp nem azonnal szembetűnő — ha nem így lenne, senki nem vásárolna fénycsöveket.

Egy zenei hang azonban egész más. A zenei hang esetében az agyunk általában a legalacsonyabb frekvenciát értékeli domináns frekvenciaként, azaz hangmagasságként. Ezen kívül azonban a zenei hang az alaphang frekvenciájának felhangjait is tartalmazza, miközben kihagyja a felhangtartományban nem szereplő frekvenciákat. Hiába helyezkedik el egy hegedű és egy klarinét egyvonalas G hangja nagyjából azonos frekvenciatartományban, a zenei artikulációtól elvonatkoztatva is egyből meg tudjuk állapítani, melyik milyen hangszer, mert nem csak a hangmagasságot érzékeljük, hanem a spektrális eloszlást is, vagyis azt, hogy a hangot alkotó egyes frekvenciák milyen viszonyban és milyen arányban vannak jelen egymáshoz képest. Ezt a viszonyrendszert hangszínnek, hangszínezetnek is nevezhetjük. Ennek megfelelően, bár korlátozott mértékben, az egyik hangszer által *nem elfoglalt* frekvenciákon szóló más hangforrásokat még képesek vagyunk külön hallani.

A folyamatos, ám többé-kevésbé véletlenszerű hangok (pl. szél a fák ágai között, tengerzúgás) összeadódva lényegében folytonos és egyenletes spektrumot tudnak kialakí-



3. ábra: Zongorán lejátszott egyvonalas C és E összhangzat frekvenciaspektruma. (Saját mérés.)

tani. Szélhang és tengerzúgás-hang között éppen ezért könnyűszerrel lehet éles vágást is használni: a frekvenciaspektrum továbbra is széles sávú marad. Ha a különbség nem nagyobb, mint a szél zúgásának véletlenszerű változásai közben, akkor a fülünk nem veszi észre a vágási pontot. Ha azonban két határozott felhangtartományú hang közt történik a váltás (pl. hegedű és énekhang), sokkal inkább észrevesszük. Ugyanígy figyelünk akkor is, ha hirtelen induló, rövid ideig tartó teljes spektrumú hanggal találkozunk. Az utóbbit tranziensnek hívjuk: minden csattanás, taps, pisztolylövés hangja nagyon széles spektrumot mutat, és a hangerő-csúcsa igen rövid ideig tart. A hangban az éles vágás hatását, azaz a hangfolyamban bekövetkezett törés információját leginkább a tranziensek, kisebb mértékben pedig a hangban bekövetkező spektrumváltások tudják átadni. Az ilyen váltások akkor is érzékelhetőek, ha lassan következnek be.

Érdekes jelenség, hogy különböző, egyszerre megszólaló, de mégis felismerhető hangok spektruma nem egymás mellett jelenik meg. A hangok keveredése inkább fésűk összekasztásához hasonlít, a 3. ábrán látható módon.

Az ábrán vízszintes irányban a frekvencia, függőlegesen pedig a hangerő látható. Ez két, zongorán egyszerre leütött hang, az egyvonalas C és E közös spektrális eloszlását mutatja. A (vizsgált szakaszon) periodikus görbék felbonthatók egyszerű (szinusz)

komponensekre,⁷⁴ s így egy zenei hangról is megállapíthatjuk, hogy milyen frekvencia-összetevőkből állnak.⁷⁵ Harmonikus felhangtartományú hang esetén ez a spektrum az alaphang frekvenciájából és annak egész számú többszöröseiből áll. Az ábra csúcsai a jellemző frekvenciákat mutatják, a görbe alacsonyabb részei pedig a gyakorlati Fourier-transzformáció⁷⁶ pontatlanságából és a háttérzajból adódnak. Valamivel 200Hz fölött látható az első csúcs, majd rögtön mellette a második. Ezek felelnek meg az egyvonalas C és E hangmagasságának. A további csúcsok párosával a felhangokat mutatják, így a két hang spektrális eloszlását körülbelül 4kHz-ig, vagyis az ötvonalas oktávig tudjuk követni. Minden csúcspár esetében a bal oldali a C felhangját, a jobb oldali az E felhangját jelöli, de a két hang eloszlása összességében ugyanazt a frekvenciatartományt foglalja el, mégis megkülönböztethetők.

2.1.1.3. Hangok átlapolódása

Az imént említett háttérzaj széles sávú jelenség, ezért nem okoz csúcsokat a görbén. Létezik keskeny sávú zaj is, például az ábrán is felismerhető a felvételi helyre jellemző, valószínűleg az áramhálózattal összefüggő bűgás 100 és 200Hz-en. A korábban említett széles sávú példák – a tenger moraja vagy a szél fújása nem fésűszerű eloszlást mutat, így a spektrumban az ezeknél halkabb hangok nemigen idéznek elő érzékelhető változást. A széles sávú hangok a frekvenciatartományukon belül elfedik a náluk halkabb dolgokat. Ugyanez igaz a tranziensekre is, melyek gyakran nagy hangerővel jelentkeznek. Minél keményebb, hirtelenebb egy tranziens, annál szélesebb a frekvenciatartománya.

⁷⁴ Holics i. m. 64-65.

Obádovics J. Gyula, Szarka Zoltán: *Felsőbb matematika*. Budapest, Scolar Kiadó, 2002. 316-320.

⁷⁵ Holman i. m. 6-8.

⁷⁶ I. N. Bronstejn, K. A. Szemengyajev, D. Musiol, H. Mühlig: *Matematikai kézikönyv*. Budapest, TypoTeX Kiadó, 2004. 754; 950.

A „széles sávú” kifejezés félrevezető lehet, ugyanis nem elsősorban a hang által elfoglalt frekvenciatartomány kiterjedésére utal, hanem arra, hogy a hang az adott tartományon belül gyakorlatilag minden frekvencián jelen van. Ezért a széles sávú zajok, melyeknek nincsenek kitüntetett, erősebb frekvenciái, szintén lehetnek sávkorlátozottak. A zongora hangja nem rendelkezik kiemelkedően gazdag felhangtartománnyal, a korábbi példában mutatott zongorahang az elméletileg hallható frekvenciatartomány felét elfoglalja – ugyanakkor a C hang nem töltötte ki egyenletesen ezt a tartományt, s így a vele együtt leütött E hang is hallható. A *Titanic*⁷⁷ című filmben a hajó moraja több jelenetnél hallható a dialóg közben. Noha a fojtott gép-, és szélzaj széles sávú, alacsony, de korlátozott frekvenciatartományon belül helyezkedik el, s így az elfedési jelenségek dacára sem zavarja a beszédérthetőséget.

Figyelemre méltó tehát, hogy a „hangi rétegek” és a vertikális montázs⁷⁸ alapjául szolgáló fizikai jelenség ilyen összetett. A spektrális eloszlás görbájén felismerhetők bizonyos típusú hangok, például egy fuvola hangja láthatóan más eloszlást mutat, mint egy zongoráé – de nem lehet ilyen módon megkülönböztetni egy film hangkulisszájának zenei és verbális elemeit, hiszen ezek fizikai értelemben nem rétegszerűen szerveződnek. A hangosság későbbiekben részletesen tárgyalt pszichoakusztikai jellegzetességei rávilágítanak, hogy az ember által észlelt hangkép még ennél is bonyolultabbá teszi a filmhang fizikai vizsgálatát.

Korábban volt szó Michel Chion üveglemez-hasonlatáról, amellyel a hang nehezen megtörhető folytonosságát jellemzi.⁷⁹ A fentiekben összegzett ismeretek alapján megfigyelhetjük a filmhang egy sajátosságát: amennyiben egy hang nem foglalja el a teljes hallható spektrumot, a szabadon maradt frekvenciasávokon bármilyen további változás bekövetkezhet és felismerhető lehet anélkül, hogy a korábbi hang megszűnne. *Az egyes hangok vágása tehát teljesen független lehet a velük párhuzamosan hallható többi hang*

⁷⁷ *Titanic* (James Cameron, 1997)

⁷⁸ Bíró i. m. 129.

⁷⁹ Chion: *Audio-Vision*. 44.

állapotától. A képen ennek a jelenségnek a Georges Méliès által felfedezett stoptrükk⁸⁰ felel meg, amikor a kép nagy része változatlanul marad, de bizonyos elemei kicserélődnek, átalakulnak egyetlen képkocka alatt. Technikailag más, de formailag igen hasonló megoldás látható Radu Mihăileanu: *Életvonat*⁸¹ című filmjének záróképén, ahol a boldog végkifejletet mesélő főszereplő arca körül egy hirtelen zoom-hatás miatt egyszerre meglátjuk a rabruhát és a koncentrációs tábor kerítését: a kontextus egyszerre megváltozik, és a néző megérti, hogy a mese végkifejlete nem az igazság volt. Ehhez a formai megoldáshoz tartoznak a mágikusan megjelenő alakok, tárgyak is, de a kép széléről bejövő szereplők nem: a hangkulisszán belül a hangok általában teljes valójukban jelennek meg vagy tűnnek el, akár fokozatosan, akár hirtelen vágással történik ez. A változatlan környezetben belül egyszerre eltűnő-feltűnő elemek a filmhang leggyakrabban alkalmazott eszközei közé tartoznak.

Így a réteg-szemlélet mellett elképzelhető olyan megközelítés is, amely azt figyelmeztet, hogy a hangok miként adják át egymásnak a helyüket. Erről a lehetőségről az audiovizuális szövegek kapcsán lesz szó.

2.1.2. Hangesemény

A hang alapegysége tehát olyan jelenség, amely a spektrum érzékelhető változásával jár, vagyis (több-kevesebb pontossággal) hallható az eleje és a vége. Nevezük ezt a jelenséget *hangeseménynek*.⁸² Ahhoz azonban, hogy joggal nevezhessük *eseménynek* az adott

⁸⁰ Alan Larson Williams: *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992. 36.

⁸¹ *Életvonat* (Train de vie, Radu Mihăileanu, 1998)

⁸² A „hangesemény” kifejezés alatt Ujházy László tisztán fizikai jelenséget ért: „egy megpendített húr, egy orgonasíp vagy a rezgőmozgást végző hangszórómembrán” hangját (ld. Ujházy i. m. 165). Ugyanakkor a Rochester Institute of Technology docense, Jack A. Beck egy konferencia-előadásán (Challenges and New Approaches to Teaching Music and Sound in Film/New Media, *GEECT Conference: Music and Sound Design*, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2017.) az itt tárgyalhoz hasonló értelemben használta a „sound event” kifejezést. A korábban tárgyalt szerzőkhöz képest ő is az elemző intuíciójára bízta a hangesemények azonosítását, és az ezeket osztályozó kategóriarendszerek ellentmondásait ezek szétbontásával oldotta föl.

akusztikus változást, ennek lehetőleg mennél inkább kapcsolatba kell kerülnie a film egészével.

A kép esetében a film fizikailag képkockákra, beállításokra és vágásokra osztható, és az elemzés feladata eldönteni, hogy ezek közül mely részeket tekinti relevánsnak. A hang esetében ugyanez a válogatás sokkal részletesebb is lehet: egy autó robbanómotorjának minden üteme elkülöníthető hangot ad, de gyakran a lépések hangja is több különböző összetevőből áll (a sarok koppan, talp leér, a nadrág súrlódik) – s ha ezeket mind hangeseménynek tekintjük, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a tényt, hogy a hangeseményt a képi snitt (vagy legalábbis a beállítás), nem pedig a filmkocka megfelelőjének tekintettük. Akár egyetlen film során könnyen megkülönböztethetnénk hangesemények tízezreit, s ez összevetve például az *Apokalipszis most*⁸³ mintegy ezer vágásával, hatalmas mennyiségnek tűnne. A nagy különbség azonban nem ebben van. Minden képvágás tudatos döntés eredménye. Az említett film vágója (és hangmestere), Walter Murch, aki ezért a munkájáért két Oscar-díjat kapott, leírja, hogy a vágás során egy-egy vágó átlagosan napi 1,47 vágást végzett – tehát igen nagy szellemi munka található minden képváltás mögött.⁸⁴ Ugyan a film műelemzését nem az alkotás folyamata, hanem a befogadás felől közelítjük, elvárhatjuk, hogy a snittek megfelelő hangeseményt legalábbis összefüggésbe lehessen hozni az alkotók feltételezhető döntéseivel, szellemi befektetésével. Ha egy berregő autót hangot a frekvenciaspektrum váltásai alapján a motor minden üteménél szétválasztva ezernyi hangesemény sorozataként íránk le, egyszerű technikai megállapításra jutnánk, és ezeket a hangeseményeket nehezen lehetne egyesével megfeleltetni a film alkotói vagy befogadói értelmezésének mozzanataival. Tehát a snittek megfelelő hangesemény meghatározásához további kritériumra is szükség van.

Ugyan nem érdektelen, sőt, szakmabeliek számára kifejezetten tanulságos egy-egy mű alkotástörténete, a vágások helyét a filmelemző ennek ismerete nélkül is el tudja dön-

⁸³ *Apokalipszis most* (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979)

⁸⁴ Walter Murch: *In the Blink of an Eye*. Beverly Hills, Silman-James Press, 2001. 3.

teni. Tehát a kész műből kell kiindulnunk a hangesemény keresésénél is. Ha pedig a fizikai vizsgálat – a képpel ellentétben – nem ad kellő segítséget, akkor már azt is a filmelemzőnek kell eldöntenie, hogy melyik spektrumváltást tekinti hangeseménynek, és melyiket sorolja egy hangesemény belső szerkezetéhez tartozónak.

Ebben a munkájában több megfontolás is segítheti.

1. Számos esetben azonosítható egy hangesemény hangforrása. Ilyen szempontból az olyan összefüggő hangállapotot nevezhetjük hangeseménynek, amelynek során a hangesemény előtti pillanatban még nem hallható hangforrás hangot ad, vagy egy a hangesemény előtti pillanatban is hallott hangforrás új hangot ad. Ez a hangállapot összefüggő, de nem feltétlenül folytonos.
2. A hallgatót is figyelembe kell vennünk a megállapításánál: egy légalapács ütése elég közel vannak egymáshoz, tehát egy sorozat ütést esetleg egy hangeseményként érzékelünk. Ugyanakkor hiába figyel az elemző a hangkulisszát, a mozilátogató figyelme esetleg kevésbé koncentrált, és így nem hall meg bizonyos részleteket. Ha ez azzal jár, hogy más hangesemény-határokat tapasztal, ezek is megfontolásra érdemesek lehetnek.
3. A nézőt is figyelembe kell vennünk: egy asztalitenisz-közvetítésnél hiába hasonló mindenütés és labdapattanás, egyszer az egyik, másszor a másik versenyzőhöz (azaz szereplőhöz) tartozik, és ez a képet nézve mindvégig világos, ezáltal külön hangeseménnyé téve az ütéseket.
4. Végeredményben mindhárom itt említett nézőpontot (hangforrás, hallás, látás) összefogja vagy akár felül is írhatja az elemzés fő célja. Esetünkben ez a hangdramaturgia megfigyelése, de lehetne a hang által okozott érzelmi hatások vizsgálata is. Dramaturgiai nézőpontból kérdés lehet, hogy a hangfolyam mely időbeli és frekvencia-spektrumbeli szelete a történet melyik szereplőjéhez, eseményéhez, motívumához tartozik.

A hangeseményekre történő hivatkozásoknál tehát mindig szükséges, hogy világos és az elemzés szempontjából releváns oka legyen annak, hogy hangeseménynek tekintjük az adott jelenséget. Ezzel viszonylag pontosan megfogalmaztuk azt, ami az első fejezetben a „hang” fogalmának intuitív megközelítéseként szerepelt – s ez azért fontos, mert így az idézett szerzők munkái is pontosabban értelmezhetők lesznek. A hang alapegységének ez a definíciója azt a feltételt is teljesíti, hogy a képbeli snitthez vagy beállításhoz hasonlóan a film történetmesélésének ellenőrizhető, érvekkel alátámasztható módon alapvető elemeként hivatkozhatunk rá.

A továbbiakban a (továbbra is a történetmesélés figyelembevételével kiválasztott) hangeseményből kiindulva kíséreljük meg felfejteni. Ennek két iránya: a hangesemény egységén belüli jellegzetességek, illetve a hangesemények szerveződése.

2.1.3. A hangesemények tulajdonságai

2.1.3.1. A hangesemények csoportosításának nehézségei

Tekintsünk át néhány olyan lehetőséget, amely nehézséget okoz a hangesemények kategóriákba, csoportokba, rétegekbe osztása során. Lohr Ferenc⁸⁵ és Balázs Gábor⁸⁶ kiemeli, hogy az *atmoszféra* lényeges elemei a különálló zörejek, melyek finoman beolvadnak a háttérzajba, de ki is emelkedhetnek abból. Ezek szerint az atmoszféraréteget fokozatosan el is hagyhatják egyes elemei. Ebből az is következik, hogy az elemző feladata, hogy megállapítsa, hol húzódnak atmoszféraréteg határai. A hang hatás-alapú elemzésénél ez nem feltétlenül okoz problémát, hiszen a filmelemző a saját benyomása alapján meghozhatja ezt a döntést. Ha azonban a történetmesélésre összpontosítjuk figyelmünket,

⁸⁵ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 34.

⁸⁶ Balázs Gábor i. m. 87.

előnyös lehet az egyértelműen megállapítható jellegzetesség. Gary Rydstrom⁸⁷ megfogalmazása szerint atmoszféra minden olyan hang, amelynek nem látjuk a forrását.⁸⁸ Ez a meghatározás kizárólagos, egyértelmű, eldönthető, de talán értelmezhető így is: *minden olyan hangesemény, amelynek a film során nem tudjuk különálló dramaturgiai elemként azonosítani a forrását.* Ebben az esetben azonban nehéz elemeznünk a Lohr és Balázs által említett, az atmoszférából időnként kiemelkedő, előtérbe kerülő hangokat. A *Volt egyszer egy Vadnyugat*⁸⁹ első jelenetében például végig hallható egy nyikorgó szélkerék, mely a jelenet során közeliben is látható. Ha a szélkerék tökéletesen monoton nyikorgását egyetlen hangeseménynek tekintjük, ez Rydstrom meghatározása alapján előtér-zörej, Lohr és Balázs álláspontja alapján viszont az atmoszféra egy fel-felmerülő eleme. Vajon lehetséges megőrizni Lohrék értelmezésének részletességét úgy, hogy nem mondunk le Rydstrom szemléletének egyértelműségéről?

Richard Raskin korábban említett írásában⁹⁰ részletesen felosztja a hangokat diegetikus, szubjektív, képen belüli megjelenés szempontjából, és különösen a képen nem látható vagy nem mindenki által hallható hangok esetében igen sokrétű kategóriarendszert állít fel. Szempontjait egyértelműen fogalmazza meg, de el lehet képzelni olyan hangot, amely táblázata két teljesen eltérő mezőjébe egyszerre illik. Mike Nichols: *Diploma előtt* című filmjében⁹¹ a szülők egy koktélpartit rendeznek a fiuknak, aki a fullasztó ünneplés elől zihálva a szobájába menekül. Ahogy felrohan a lépcsőn, az anyját halljuk, amint felsorolja a kiemelkedő tanulmányi eredményeit. Az anya beszéde valószínűleg elhangzott az este folyamán, talán a felrohanással egy időben. A film lényegében tér nélküli, a hangerőt teljesen önkényes kiemelésekre használó akusztika-kezelése miatt nem dönthető el, hogy a fiú valóban hallja-e az anyját, vagy csak a fejében ismétlődik el egy korábbi

⁸⁷ Gary Rydstrom korunk egyik legsikeresebb hangmestere, aki többször volt James Cameron és Steven Spielberg munkatársa. Tizenhét jelölése közül hétszer megnyerte az Oscar-díjat.

⁸⁸ Bordwell, Thompson, Smith: *Film Art: An Introduction.* 285.

⁸⁹ *Volt egyszer egy Vadnyugat* (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1968)

⁹⁰ Ld. az I. táblázaton

⁹¹ *Diploma előtt* (The Graduate, Mike Nichols, 1967)

kínos jelenet. Így az anya szövege Raskin „tényleges, képen kívüli hang”, „szubjektív visszaemlékezés”, de értelmezés szerint akár „szubjektív elképzelt hang” kategóriájába is beleillik. A *Reszkessetek, betörők!*⁹² egyik jelenetében a főszereplő Kevin visszaemlékszik a családjától kapott szidalmakra. A korábbi jelenetben már hallott mondatok itt nagyobb utózengeggel hallhatók: a film így jelzi, hogy – Raskin kifejezésével – „szubjektív hangot” hallunk. Ugyanakkor a beszélők képe is feldereng a képen, mert Kevin az arckifejezésüket is felidézi magában. Tehát az elhangzó mondatok Raskin rendszerén egyértelműen a „tényleges hang” kategóriájába tartozó, „képen belüli” hangok közé tartoznak. Bár a kategóriák határait rugalmasan értelmezve – s ezzel az egyértelmű rendszer előnyeit kockáztatva – még ilyen viszonylag ritka filmes megoldások esetén is alkalmazhatók ezek a fogalmak, de talán előnyös volna a hangesemények rendszertanának olyan megközelítése, amely teljesen meg tudja őrizni az egyértelmű megfogalmazást, de teljesíti a filmtörténet gazdagsága által megkövetelt, és Lohr vagy Chion elemzéseire jellemző rugalmasságot.

2.1.3.2. Halmazok és tulajdonságok

Ahhoz, hogy az említett példák kapcsán felvetődött nehézségeket feloldjuk, érdemes megkülönböztetnünk *fokozati* és *eldönthető* tulajdonságokat. Az *akusztatikusság*,⁹³ az az annak a kérdése, hogy látjuk-e a hang forrását, egyértelműen eldönthető. A Sergio Leone-filmben hallható szélkerék kapcsán viszont pontosabb azt kérdeznünk: *mennyire* atmoszferikus?

Az eldönthető kérdéseket ábrázolhatjuk halmazokként. Nehéz azonban felderíteni e halmazok összefüggéseit: láthattuk, hogy hiába tűnik kézenfekvőnek a visszamlékezést *szubjektív*, a képen belüli hangforrásból eredő hangeseményt pedig aktuálisan megtörténő,

⁹² *Reszkessetek, betörők!* (Chris Cloumbus, 1990)

⁹³ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 225.

tényleges hangnak tekinteni – elég egyetlen filmpélda, hogy a szempontrendszer bonyolultabbá váljon. Ezt Balázs Gábor a filmhang esztétikai követelményeiről beszélve úgy fogalmazza meg: „az a szabály, hogy nincs szabály, vagy másként megfogalmazva minden meg annak az ellenkezője is igaz lehet”.⁹⁴ Kísérjük meg tehát úgy csoportosítani a hangeseményekre jellemző tulajdonságokat, hogy csak a legszükségesebb esetben adunk meg halmaz-alapú vagy hierarchikus szerkezetet. Azzal, hogy a fokozatos tulajdonságokat nem kategóriákként ábrázoljuk, talán egyszerűbb, pontosabb megállapításokra juthatunk még ellentmondásos, összetett filmes megoldások elemzésénél is.

A fokozatos és eldönthető tulajdonságokon kívül a történetmesélés szempontjából fontos egy köztes típus: *a történet valamely elemétől függően* eldönthető tulajdonságoké. Így például a *Reszkessetek, betörők* idézett jelenetében Kevin karaktere számára a történet világán belül, diegetikusan megjelennek az emlékképek, és velük párhuzamosan hallja családtagjai hangját is. Viszont a filmet nézve nyilvánvaló, hogy ezek az emlékképek nem részei a többi szereplő diegetikus világának: ha valaki más is ott lenne a filmbéli szobában, nem hallaná a Kevin által felidézett mondatokat. A film ezt a két diegetikus világot – a csak Kevin fejében létezőt és az összes szereplő által érzékeltet – világosan elválasztja, s ha ezt a megkülönböztetést film szerkezetének vizsgálatánál is megengedjük, a jelenet Richard Raskin táblázatával⁹⁵ (illetve táblázatának két példányával) értelmezhetővé válik.

A következőkben ezeknek az elveknek a mentén vizsgáljuk meg, és rendezzük át a fenti megközelítés alapján a hangesemények korábbi művekben meghatározott jellemzőit.

⁹⁴ Balázs Gábor i. m. 146.

⁹⁵ Raskin i. m. 33.

2.1.3.3. Fizikai jellemzők

2.1.3.3. Hangosság

Fizikai értelemben a hangosság a hang egyik legalapvetőbb tulajdonsága. Ha az idő függvényében lejegyezzük a hangosságot (például rögzítjük a hallgatási pozícióban mérhető légnyomást), olyan görbét kapunk, amely hasonlít az eredeti hangra (idegen szóval: analóg az eredeti hanggal). Ha ezt a görbét ismét légnyomásváltozásokká alakítjuk, akkor az eredeti hangot kapjuk vissza.⁹⁶ A hangrögzítésnek és -visszaadásnak számos, esetenként feloldhatatlan problémája van, tehát a fenti képzeletbeli átalakítást a gyakorlatban csak megközelíteni lehet.⁹⁷ Az eredeti hangélmény tökéletesen valóság-hű megismétlésére nincs lehetőség. Ennek ellenére a hangról beszélve fontos felismerni, hogy pusztán a hangosság változásaival fizikai szempontból *minden leírható*. Így, a hangszín, a burkológörbe és a többi, alapvető fizikai szempont esetében is a hangosságra kell hivatkoznunk, és ezért ez az első jellemző, amelyet meg kell vizsgálnunk, amikor hangeseményekkel foglalkozunk. Noha a hangosság nem kapcsolódik magától értetődően a narratív információ átadásához, határt szabhat neki, és a hangosságárányok beállítása fontos történetmesélő eszköz.

Bár a hangosságot viszonylag könnyű egyszerű fizikai mennyiségként definiálni és mérni, az emberi fül által érzékelt hangosság ennél a megközelítésnél bonyolultabb modellt igényel. Az emberi fül a különféle hangmagasságokra nem egyaránt érzékeny, és a hallás egyenetlensége a hangnyomás függvényében is változik.⁹⁸ Léteznek frekvenciatartománybeli elfedési jelenségek⁹⁹ s ezek miatt két hang együttes hangerejét szintén

⁹⁶ Holman i. m. 4.

⁹⁷ Horváth Andor: *La culture de l'écoute*. Szakdolgozat. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012. 38.

⁹⁸ Holman i. m. 26-27.

⁹⁹ Holman i. m. 28.

máshogyan halljuk, mint az egyszerűbb modellek alapján várható lenne. Noha a fizikai hangosság mérésére egy egyszerűbb műszer is elegendő, a *fiziológiai* hangosság egyetlen elszigetelt pillanatban egyáltalán nem mérhető semmilyen műszerrel. Ugyanis léteznek időbeli elfedési jelenségek is:¹⁰⁰ egy hirtelen hangesemény *után*, de még *előtte* sem halljuk a halkabb hangokat. Mindezeket a megállapításokat tovább bizonytalanítja, hogy a hallgató aktuális állapota – nagyothallás, fül dugulás, fülcsengés, fáradtság – szintén erősen képes befolyásolni a hangosságérzetet. Különösen a kimerültség gyakori probléma: a fáradt ember rosszabbul tudja feldolgozni az auditív információt, ugyanakkor érzékenyebb az őt érő intenzív behatások kellemetlenségére. A fenti listán kívül fontos említünk a fül alkalmazkodó-képességét is, ugyanis az ember a kezdeti kellemetlen érzés után képes hozzászokni, elviselni a túl nagy hangnyomást, és ez a jellegzetesség is igen nehezen modellezhető.

Ahogy a fizikai hangosságdinamika a zajszint és a túlvezérlés közé esik,¹⁰¹ a fiziológiai hangosságdinamika a hallgató egyéni, aktuális hallásküszöbe és hangosság-tűrőhatára közötti különbséget írja le. Ha úgy tűnhet is, hogy a halláscsökkenés csak egyes embereket, például idősebbeket érintő jelenség, fontos figyelembe venni, hogy az emberi átlagos hallásküszöb hozzávetőlegesen 5 dB-lel romlott a decibel-skála meghatározása óta,¹⁰² s ez a fül – a romlást beleszámítva – 115dB-es dinamikáját figyelembe véve nem elhanyagolható változás. Mivel tehát a fiziológiai hangosság egyéntől, időponttól, környezettől erősen függő jelenség, nem lehet megismételhető, ellenőrizhető és pontos módon mérni. A hozzávetőleges, statisztikai modellek (K-súlyozás, zajkapu, Leq és LUFS-szabvány¹⁰³) segítenek ugyan technológiai értelemben, de nem képesek ponto-

¹⁰⁰ Holman i. m. 29.

¹⁰¹ Holman i. m. 47.

¹⁰² Ujházy i. m. 28.

¹⁰³ *Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level* ITU Radiocommunication Assembly, 2015.

(http://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1770-4-201510-I!!PDF-E.pdf)

Utolsó letöltés: 2019. 07. 14.

san leírni ezt a sokparaméteres összefüggést. Nem is lehetnének képesek, hiszen éppen a legfontosabb paraméter: a néző pillanatnyi állapota tekintetében lehetetlen volna a teljes mérnöki pontosság elérése.

Ezekon a korlátozásokon kívül is fontos megemlítenünk az *átélt hangosság* fogalmát. Kulturális háttértől, szokásoktól, személyiségtől függően mindenki rendelkezik hangerő-preferenciákkal. Van, akit egyáltalán nem zavar a nagy hangerő, más nehezen érti a halk szöveget, megint más esetleg nehezen koncentrálna, ha a moziban a hátsó szomszédja patogatott kukoricát ropogat. Ha a hangosságot mint történetmesélési eszközt vizsgáljuk, a fenti három megfigyelési szintet – fizikait, fiziológiait és élménybelit – mindig szem előtt kell tartanunk.

A fizikai hangosság esetében a filmkészítők és a filmfogyasztók egyaránt igen rossz helyzetben vannak. A sokféle helyszín, ahol ma filmet lehet nézni, igen változatos hangosságviszonyokat igényel. A film technikai okokból először a moziváltozat elkészítésekor, majd a televíziós anyag keverésénél is csökkenti a rögzített valóság dinamikáját,¹⁰⁴ Az internetes tartalmak dinamikatartománya általában még ezeknél is sokkal szűkebb. A jelenség oka egyszerű. Míg a moziterem viszonylag halk (általában 50 dB SPL alapzaj-hangnyomással számolunk), és hangszigetelése is kiváló, addig az otthoni környezet egy forgalmas út mellett lakó ember esetében könnyen lehet hangosabb – vagy éppen halkabb. Minél halkabb a háttérzaj, annál inkább zavaró lehet a szomszédok számára minden át-szűrődő hang, s ez a lakások gyenge hangszigetelése miatt a határt szab a leghangosabb hangeseményeknek. Az otthoni filmnéző emellett kisebb képernyőn nézi a műsort, amely valószínűtlenné, akár bántóvá is tenné a filmélményt, ha az bizonyos hangosságot meghaladna. A moziban megjelenő szereplők alakja a valóságosnál nagyobb, ezért indokolt az is, hogy hangosabbak legyenek a valóságban várhatóknál. Táblagépen nézve azonban még

¹⁰⁴ Horváth Andor: *A vászon hangereje*. Szakdolgozat. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2014. 29-35.

egy arcközeli is sokkal kisebb, mint a néző saját arca, és a képernyő is mindössze néhány centiméterre van tőle.

Amikor a moziban a film egy csöndes szobát valóság-hű módon próbál ábrázolni, akkor e szoba alapzaját hangosabbá kell tennie, mint a mozi alapzaja, mely önmagában is felér egy átlagos lakószoba atmoszférájával,¹⁰⁵ Mivel az alapzaj hangosabb tehát a valóságosnál, értelemszerűen a szereplők hangjának is hangosabbnak kell lennie, hogy kiemelkedjen a zajból. A fentiek miatt ez a hangosabb beszéd összhangban van a moziképpel, és a teljes hangosság-skálát pusztán az ember által elviselhető maximális hangnyomás korlátozza. Ez a helyzet több szempontból is optimális. Amellett, hogy a hangosság növekedése nem zavaró, illeszkedik a képhez, a hangosságdinamika csökkenése sem akkora mértékű, hogy ellehetetlenítse a történet átadását. A valóságban ugyan érzékelhetünk nagyon halk (kb. 5 dB SPL) hangokat és nagyon hangosakat (kb. 120 dB SPL)¹⁰⁶ is, de ezek ritkán követik szorosan egymást. A mozifilmekben előfordulnak időbeli ugrások, és ezek az eredeti hangerőviszonyok használata esetén igen sűrű, zavaró váltásokat okozhatnak. Amennyiben a történetmesélő célja a valóság-hű ábrázolás volna, a valós hangosságviszonyok éppen szándéka ellen hatnának, hiszen a nézőre a zavaróan nagy hangerőugrások adott esetben a valóságosnál nagyobb hatást gyakorolnának. Tehát a szűkebb hasznos dinamikartomány, amely a vetítőterem adottságaiból következik, a valósághoz közeli filmes ábrázolást is szolgálhatja.

Szolgálhatja ugyanakkor az egyéni elbeszélésmódot is. Ha a filmkészítőnek szűkebb dinamikartománnyal kell gazdálkodnia, akkor ezzel lehetőséget kap arra is, hogy egyértelmű és módon válassza ki azokat az elemeket a film valóságából, amelyeket a történetmesélés szempontjából fontosnak tart. Ha a mozi dinamikájába nem fér bele a film cselekménye során elhangzó összes hangesemény, akkor az alkotók előtt két út áll. Csökkenthetik a dinamikát, de ez a hangeseményeket a hangosság szempontjából hasonlóbbá

¹⁰⁵ Horváth: *A vászon hangereje*. 9.

¹⁰⁶ Ujházy i. m. 28.

teszi egymáshoz, csökkenti a történetmesélés eszköztárát. Ha viszont az alkotók inkább kihagynak egyes, általuk lényegtelennek ítélt hangeseményeket, tehát a csönd eszközt használják,¹⁰⁷ így esetleg tisztább, világosabb módon képesek átadni a film narratív információját.

2.1.3.3.1.1. A hangosság határai A mozivetítők szabványosított akusztikai környezete, viszonylag alacsony zajszintje és nagy megengedett hangossága kedvez a filmkészítőknek, akik így megtervezhetik, milyen halk hangokat halljon meg a néző, és többé-kevésbé pontosan érzik, hogy mely hangok túl hangosak. Ennek ellenére a hangosságérzet alkalmazkodó tulajdonsága elronthatja a pontos tervezést. Ha a hangmester, a rendező és mindaz, aki még a stúdióban jelen van, hozzászokik a megemelkedett hangnyomáshoz, esetleg a szükségesnél is hangosabb hatásokat alkalmaz. Ez különösen olyan filmeknél okozhat gondot, amelyek kifejezetten a látványos és hangos elemek vonzerejére épülnek, például az *Interstellar*¹⁰⁸ a szabványos hangerőn hallgatva időnként kényelmetlenül hangos.¹⁰⁹ Természetesen a néző kényelmetlen érzése is hozzátartozik a befogadásélményhez, de kirívó hangerőértékeknél érdemes feltenni a kérdést: hogyan segíti ez a hangerő a történet átadását?¹¹⁰

¹⁰⁷ Balázs Béla: *A látható ember*: 244.

¹⁰⁸ *Interstellar* (Chrisopher Nolan, 2014)

¹⁰⁹ Ann Hornaday: Critic's notebook: 'Interstellar's' sonic soup or: How auteurs diss their audiences. *The Washington Post*. 2014. 11. 07. (http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/critics-notebook-interstellars-sonic-soup-or-how-auteurs-diss-their-audience/2014/11/07/7f8e4110-65cd-11e4-836c-83bc4f26eb67_story.html)

Utolsó letöltés: 2019. 07. 15.

¹¹⁰ Kate Kilkenny: Why *Interstellar's* Organ Needs to Be So Loud. *The Atlantic*. 2014. 11. 11. (<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/why-interstellars-organ-needs-to-be-so-loud/382619/>)

Utolsó letöltés: 2019. 07. 15.

Az 1970-es évek óta léteznek a mozik akusztikáját és a filmek hangosságát előíró szabványok¹¹¹. Ezek a többé-kevésbé megfelelő mérési módszereket is tartalmazzák, és ha egy filmet az alkotók Dolby-emblémával kívánnak forgalmazni, ma is be kell tartaniuk minden előírást. A 2000-es évek végéig, a digitális mozivetítés megjelenéséig a filmszalagra exponált digitális hangnak előfeltétele volt a Dolby, DTS vagy SDDS rendszer által támasztott technikai követelmények betartása.¹¹² Mára azonban az ingyenes, nyílt DCP-szabvány gyakorlatilag teljesen kiszorította a filmszalagos vetítőgépeket¹¹³ ezért a technikailag megfelelő (alacsony zajú és torzítású) hangnak már nem előfeltétele a Dolby-hitelesítés. Ma egy mozifilm gyakorlatilag bármilyen hangossággal megjelenhet, s ezért a nézői elégedetlenség elkerülése céljából a mozigépész gyakran módosítja a film keverésekor oly nagy gonddal beállított hangosságot.¹¹⁴

A stúdióban esetleg tetszetős, túl nagy hangerő a moziterembe éppen a valódi világ hangosságviszonyaiból beülő nézőt rendszerint zavarja, s ezzel magyarázható, hogy a világ mozivetítőiben általában nem az eredeti, szabványos beállításokkal vetítik a filmeket. Szentpéteri Áron: Láthatatlanul c. vizsgafilmének hangmestereként úgy döntöttünk, hogy a szabványnál 3 dB-lel halkabbra beállított mozivetítőkhöz keverjük a film hangját. A filmben voltak viszonylag hangos részek is, de gyakran dolgoztunk halk hangokkal. Egy kritikus részlet a film azon pontja volt, ahol az egyik főszereplő a másik hangját kihallja a tömegből. Először csak hangfoszlányokat hall, egy-egy szótagot. (Később a filmbéli szöveggel kapcsolatban is lesz szó arról, mennyire érzékeny kérdés az érthetőség határával

¹¹¹ Ion Allen: The X-Curve: Its Origins and History. *SMPTE Motion Imaging Journal*, 2006. július/augusztus.

¹¹² Holman i. m. 190.

¹¹³ David Lieberman: About 75% Of Screens Receive Movies Via Satellite, Digital Cinema Group Says. *Deadline*, 2017. 03. 23. (<http://deadline.com/2017/03/about-75-screens-receive-movies-via-satellite-digital-cinema-dcdc-1202048869/>)

Utolsó elérés: 2019. 07. 20.

¹¹⁴ Eelco Grimm: *Movie dynamics evaporated in recent years. Can we turn the tide?* Audio Engineering Society 134th Convention, 2013.

(http://www.grimmaudio.com/site/assets/files/1088/cinema_loudness_aes_rome_2013.pdf)

Utolsó letöltés: 2019. 08. 03.

való játék.) A filmet a cannes-i filmfesztivál Cinéfondation szegmensében vetítették, ahol szerencsére a rendezőnek lehetősége volt a film hangjának ellenőrzésére. Sikerült elérnie, hogy a mi filmünket a szokásosnál 3 dB-lel hangosabban – és még mindig az általunk használt beállításnál 1,5 dB-lel halkabban – vetítsék. Elégedettek voltunk az eredménnyel: a vetítésen a film körülbelül úgy szólt, ahogyan korábban a MAFILM keverőjében hallottuk. Ugyanakkor ez az eset is alátámasztja az általános hangmesteri tapasztalatot: ha egy fesztiválon is ennyire óvatos a mozigépész, akkor nem csoda, hogy egy átlagos moziban a Dolby-szabványnál 6...9dB-lel halkabbra van beállítva a vetítőrendszer. Ez pedig azt jelenti, hogy a filmstúdióban még hallott halk részletek elvesznek, ha a filmet Dolby szabvány szerint keverték; illetve a film képtelen lesz akkora hangerőt elérni akár csak rövid pillanatokra is, amekkorát egy húsz évvel ezelőtti vetítésen hallani lehetett.

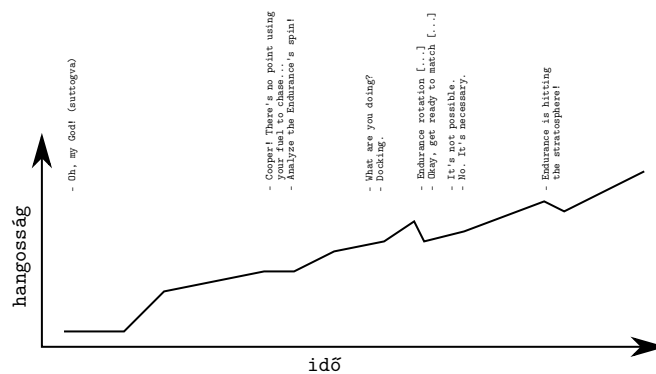
A gyakorlati eredmény az, hogy a filmek dinamikája ma moziban sem lehet jelentősen nagyobb, mint televízióban. Ez esetenként az 1960-as évek előtti mértékben korlátozza a filmkészítők lehetőségeit, és a jelenség okát nem a fizikai hangosságban találjuk, hanem a mozilátogatók ösztönös hangosságérzetében.

2.1.3.3.1.2. Hogyan hangos egy hangesemény? Miközben a hangosságviszonyok megtartásának, átadásának többé-kevésbé technikai problémái nagyon is valóságosak, a film-történet bizonyítékot ad arra, hogy a befogadók rendkívül erősen csökkentett információ-mennyiségből is képesek rekonstruálni a történetet.

A korai hangosfilmek beszédjében például a kiabálás hangját gyakran csak a megváltozott hangszín és a felvétel torzítása jelzi (a *Diktátor*¹¹⁵ egyik ilyen jelenetéről a zenével kapcsolatban is szó lesz) – ugyanakkor a képpel együtt megkapjuk a hangosság *információját*.

¹¹⁵ *Diktátor* (The Great Dictator, Charlie Chaplin, 1940)

Ennél is általánosabb filmes eszköz a *relatív hangosság*. Nem csak abszolút hangnyomással lehet fortissimo- vagy pianissimo-hatást elérni, hanem azzal is, ha crescendót vagy decrescendót alkalmaz egy film. Amikor egy hang egyre hangosabbá válik, amíg el nem éri a felső hangosság-határt, és egy tőle különálló, hangos hangesemény ezzel egy időben valamelyest lehalkul, hogy azután ismét crescendóba kezdjen, a néző a fiziológiai sajátosságok, a hangelfedés és az alkalmazott hangesemények eredményeként érzékelhet folyamatos hangerő-növekedést. Ilyen az *Interstellar* azon jelenete is, amelyben a három főhős a második bolygóról igyekszik elmenekülni. Ezen a ponton kérdéses, hogy sikerül-e csatlakozni az anyaűrhajóhoz, és ezt gazdag regisztrációjú orgonazene kíséri. A zene igen repetitív szerkezetű, erősödő hangú motívumot használ. A hangerő általánosan emelkedő tendenciát mutat, de több ízben, amikor a szereplők megszólalnak, a zene lehalkul, és erről a szintről kezdi újra a crescendót. Van, hogy a zene nem halkul, de a fokozatos erősödésben pillanatnyi szünet áll be. Mivel a megszólalás hangosabb a zenénél, ugyanakkor abbamaradásának információtartalma elsősorban a *szöveg*, és nem a beszéd hangosságának vége, a zenében tapasztalt állandó hangerő-növekedés előtérbe kerül a pillanatnyi visszahalkulásokhoz képest (ld. 4. ábra).



4. ábra: Interstellar: crescendo-információ átadása pillanatnyi halkítások ellenére.

Ugyanennek a filmnek egy későbbi jelenetében Cooper egy fekete lyukból próbál kommunikálni lányának évtizedekkel korábbi énjével. A könyvespolcra le tud ugyan lökni könyveket, és a réseken keresztül látja a lányát, de hiába üvölt, a hang nem megy

át ezen a határon. Az üvöltése nem hangzik hangosnak, az indulatot és a hangerőt a film hangja torzítással (és a láthatóan ordító szereplő alakjával) ábrázolja, éppen úgy, mint a hangosfilm technológiájának kezdetekor.

2.1.3.3. *Frekvencia, spektrális eloszlás*

A hallás és a látás összevetésénél már volt szó arról, hogy a fül a hangot spektrumként elemzi. Ennek a tulajdonságának legfőbb következménye, hogy a film hangkulisszájában a különböző hangforrásokot ábrázoló hangesemények egyszerre jelenhetnek meg. A hangelfedés nem elhanyagolható jelenség: a különböző frekvenciatartományokon megszólaló hangesemények érvényesülhetnek egymás mellett, de értelmezhetetlenné is tehetik egymást. A hang széles spektrumúvá válik, s ez megfeleltethető Lohr „lárma” fogalmának.¹¹⁶

2.1.3.3.2.1. Hangmagasság A hangmagasság azonos az alapfrekvenciával: a legkisebb frekvencia, amelyen a hangesemény jelen van. Gyakran ez a frekvencia a legerősebb, s ennek egyik legfontosabb szerepe éppen a hangelfedésben van. Általánosságban a mélyebb hangok erősebben elfedik a magasakat. Volt már szó arról is, hogy a fül a különböző frekvenciákon különböző mértékben érzékeny, s ez a hangosságérzetet erősen befolyásolja. A mély hangok esetében például a fül érzékenysége jóval kisebb, mint a közepesen magas tartományban. A hangelfedés ugyanakkor úgy is felfogható (sőt: így lehet mérni), hogy az elfedett tartományokban romlik a fül érzékenysége, hallásküszöbe: csak hangosabb hangokat hallunk meg, a halk részletek elvesznek. A filmek gyakran élnek a hangelfedés eszközével, mert így fiziológiai okokból észrevehetetlen módon tűnhetnek el vagy kezdődhetnek hangesemények – ugyanakkor ez a jelenség korlátozza is az egyszerre hallható hangesemények számát.¹¹⁷

¹¹⁶ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 73.

¹¹⁷ Balázs Gábor i. m. 38.

2.1.3.3.2.2. *Frekvenciatartomány* Hiába legfontosabb az alaphang frekvenciája: a hangfedés szempontjából nem elhanyagolható szempont a frekvenciatartomány sem. A széles sávú hangesemények több hangot fednek el, mint a keskenysávúak. A hangok frekvenciatartományát az alaphangon kívül a felhangtartomány szabja meg. Ez zenei hangok esetében döntően hangos, de minden zaj, zörej, amely nem tiszta szinuszhullámból áll, rengeteg felhang-komponenst tartalmaz.

A harmonikus felhangtartományok lehetnek egymással harmonikus vagy diszsonáns viszonyban. Ezeket a viszonyokat a zenei összhangzattan vizsgálja. A diszsonancia önmagában nem kellemetlen, és a legtöbb esetben egyszerűen egymással harmonikus szempontból nem összefüggő hangok esetében fordul elő. Ugyanakkor egy film alkalmazhat szándékosan diszsonáns elemeket. A felhangtartományt jellemezhetjük még abból a szempontból, hogy mennyire gazdag (milyen sok komponensből áll, mennyire telített), illetve, hogy mennyire erős, mennyire hangos. Egy barokk trombita hangja például más felhangtartománnyal rendelkezik, de a hangszer maga halkabb, mint modern megfelelője.¹¹⁸

A felhangtartományok tehát nem folytonosak: grafikonon ábrázolva inkább fésűre emlékeztetnek. Mivel a hangok felhangtartománya általában viszonylag széles, ezért – még ha a frekvenciával csökken is a felhangok intenzitása – több hang felhangtartománya egymást keresztezi. Ennek folytán a hang hagyományos réteg-szemlélete fizikailag sem megalapozott: a hangok nem egymásra rakódnak, hanem összefonódva alkotnak egy közös hangképet, és a képpel együtt audiovizuális élményt.

2.1.3.3.2.3. *A frekvenciaspektrum összetett használata* A hangmagassággal való ábrázolásra ad példát Bordwell, Thompson és Smith: az *Aki megölte Liberty Valance-t*¹¹⁹ két főszereplője, Stoddard és Doniphon (John Wayne) karakterrajzához sokat ad az őket ját-

¹¹⁸ Helena Daffern és David Howard: Spectral characteristics of the baroque trumpet: a case study. *Acoustics* 2012 április, Nantes (hal-00811208). 3971-3972.

¹¹⁹ *Aki megölte Liberty Valance-t* (The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962)

szó színészek eltérő hangmagassága.¹²⁰ A hangelfedést és az egy időben játszott hangok spektrális eloszlását is figyelembe véve ugyanakkor további következtetéseket vonhatunk le. Az utcán rezesbanda zenéjét halljuk viszonylag magas tartományban, és ehhez valamelyest keverednek a kicsit alacsonyabb frekvenciájú tömeghangok, mindenki kiáltozik, kurjongat – de senkinek nem értjük a beszédét. A zenének van egy halk, mély és egy hangos, kifejezetten magas szólama, s ezzel követhetővé válik, kiemelkedik a tömeg kiabálásából. Amikor a kamera a bejáratra közelít a gyűlés bejáratához, meghalljuk a vidáman köszöngető emberek beszédét; ez is valamivell mélyebb hangon szól, mint a tömeg. Stoddard (James Stewart) alakjára közelít a kép, és már csak őt és a két, ajtóban beszélgető embert látjuk: ekkorra a tömeg elhalkul, így csak a zene és a dialóg marad. Ezen a szekvencián belül tehát a három hang: zene, érthető beszéd és tömeg más és más frekvenciatartományokat foglal el. A zene mély szólama halk, ezért nem okoz hangelfedést a magasabb régiókban. Amikor valamivel bonyolultabb mondatok következnek, a film hangerőváltozással teszi át a hangsúlyt a tömegről a beszélgető szereplőkre.

Ismét hivatkozhatunk az *Interstellar* említett, orgonazenés jelenetére. Itt jellemző, hogy a szereplők hangjának kevesebb a mély összetevője, mint a jelenet végén, amikor megszűnt a közvetlen veszély. Nem magasabb, hanem kevésbé zengő, kevésbé testes hangon beszélnek a mélytartományt domináló orgonazene mellett. *A hangerő, hangmagasság és spektrális eloszlás szorosan összefügg egymással.*

2.1.3.3. Tér

Egy hangesemény térbeli elhelyezkedését jellemezhetjük irány, távolság és kiterjedés szempontjából. Ha a fej egyenes tartását feltételezzük, az utóbbi szempontot szélességnek is hívhatjuk. Egy kopogó cipő pontszerű, egyértelműen azonosítható irányból szól, míg az erdei falevelek suhogása széles, hiszen körbeveszi a megfigyelőt.

¹²⁰ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 270.

„Nem hallok sem kiterjedést, sem irányt.”¹²¹ Lohr Ferenc is idézi¹²² Balázs Béla előszőr (németül) 1949-ben megjelent művét, és vitatkozik vele: ugyan elismeri, hogy az irányhalláshoz térhang és a „sztereofontechnika” csak a szerző halála után fejlődött ki, de kijelenti, hogy a hang kiterjedését hallani lehetett már akkor is. Érdekes összefüggésben van Balázs Béla ezen állítása Michel Chion megfogalmazásával, aki a korábban már említett módon éppen a hang eredendően térbeli hatása mellett foglalt állást.¹²³ Azonban a hangeseményekkel kapcsolatos irányérzékelésben nem csak a fülünk vesz részt, sőt, a hangesemény, mint látni fogjuk, a saját térbeli elhelyezkedésén kívül a környezetéről is információval szolgál – ezekről a jellegzetességről szólnak a következő szakaszok.

2.1.3.3.3.1. Irány Az ember fiziológiailag háromféle módon érzékeli a hangesemények irányát: fázisérzékeléssel, amplitúdóérzékeléssel¹²⁴ és fejmozgatás révén.¹²⁵ Az érzékelés összetett folyamatának részeként azonban a látás is segíti a hangesemények forrásának lokalizációját.¹²⁶

Az fül irányérzékelésének elvét az 5. ábrán láthatjuk. Az átlagos ember fültávolságát 20cm-nek véve kiszámíthatjuk, hogy egy oldalról jövő hang a két fül közötti távolságot $583\mu\text{s}$ alatt teszi meg. Az (a) grafikonon látható, hogy egy 500Hz frekvenciájú, balról érkező hang esetén az idő függvényében milyen hangnyomást érzékel a két fül. Az idő nagy részében jelentős különbség van a balról és jobbról érzékelt hang között, és az agy ennek alapján igen pontosan meg tudja állapítani a hang irányát. A (b) grafikonon szintén

¹²¹ Balázs Béla: *A film*. Budapest, Gondolat, 1961. 198.

¹²² Lohr: *A filmhang esztétikája*. 42.

¹²³ Chion: *Audio-Vision*. 144.

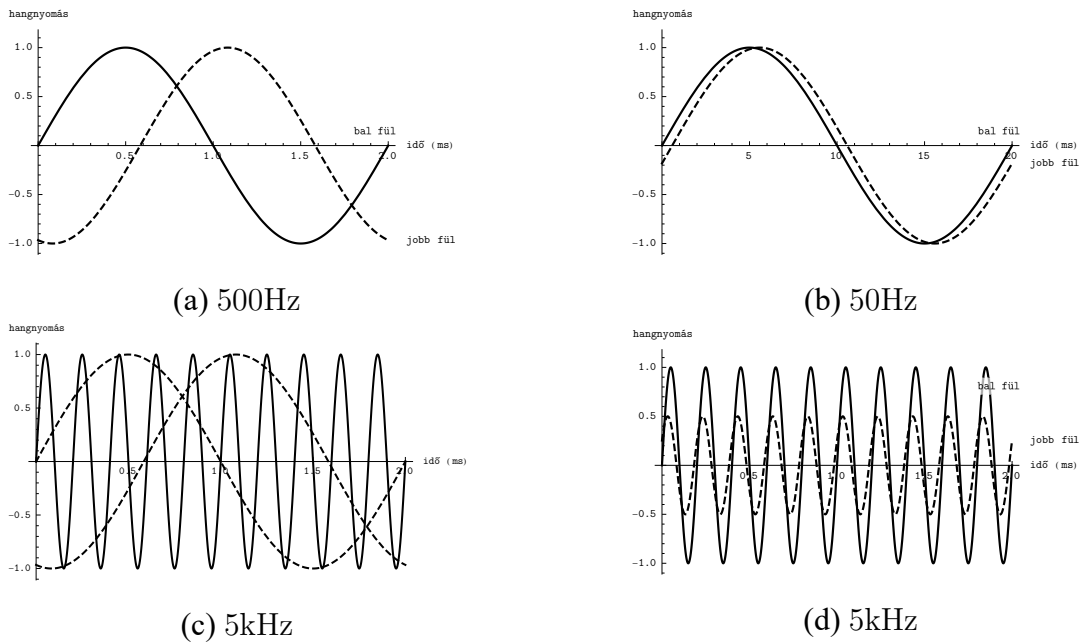
¹²⁴ Ujházy i. m. 51-55.

¹²⁵ Philip Mackensen, Klaus Reichenauer, Günther Theile: Einfluß der spontanen Kopfdrehungen auf die Lokalisation beim binauralen Hören. 20. *Tonmeistertagung Karlsruhe*, 1998. 218-228.

Ujházy i. m. 161-164.

¹²⁶ Ujházy i. m. 56-59.

Holman i. m. 30.



5. ábra: Irányérzékelés hanghullámok alapján

a két fül görbéje látható, ám 50Hz, azaz tízszer kisebb hangmagasság esetén. Ilyenkor a hang periódusideje már 20ms, de az idő, ami alatt a hang elér a fej egyik oldalától a másikig, azonos. A görbék ennek megfelelően szinte teljesen együtt futnak, s a kísérletek azt mutatják: ilyen alacsony frekvencián már egyáltalán nem vagyunk képesek az irányok érzékelésére. A (c) grafikon a nagy frekvenciákon jelentkező helyzetet mutatja: az (a) ábrához képest tízszer nagyobb, 5000Hz-es frekvencián az eredetileg vizsgált időtartam alatt tízszer több periódus zajlik le. A grafikonon szaggatott vonallal látható az eredeti két görbe is, s ebből leolvasható, hogy mialatt a hang áthalad a fejünkön, ezen a frekvencián három teljes periódus zajlik le. Az agynak nincs lehetősége arra, hogy tudja, melyik fül melyik perióduson belül van éppen, így azt sem tudja megállapítani, hogy mit mivel hasonlít össze fázis szempontjából. Ilyenkor azonban segítségére van a tény, hogy a fej hangelnyelése 1kHz fölött egyre jelentékenyebb,¹²⁷ így ezen a frekvencián már jelentős.

¹²⁷ Ujházy i. m. 74.

Ennek hatását a (d) ábrán láthatjuk – az *amplitúdóérzékelés* segít a magasabb hangok irányának meghatározásában. (A grafikonon látható a fülek távolságából adódó fázistolás is, és a görbékre nézve akár azt is gondolhatnánk, hogy a köztük lévő eltolódás hasonlóan kicsi az 50Hz-es ábrán láthatóhoz – de itt is érvényes, ami a (c) ábrán látható: a szaggatott vonallal jelölt, tehát a jobb fül által hallott hang majdnem három periódusnyi késésben van a folyamatos jellel jelölt, a hangforráshoz közelebb eső hanghoz. A szemléletesség kedvéért 6dB hangelnyelést ábrázoltunk, melytől a valós tapasztalat eltérhet.) A hirtelen hangerőváltozások, azaz a tranziensek természetükből fakadóan rövid ideig tartanak, s ebben a magas hangokra hasonlítanak. Ugyanakkor nem ismétlődnek, ezért a fülek közötti időeltérés egyértelműen érzékelhető. A fül a tranzienseket lokalizálja legkönnyebben.¹²⁸ Az itt elmondottakon kívül az agy a fej mikromozgásait is figyelembe veszi a hanghullámok elemzésénél. Összetett, több frekvenciát tartalmazó hangeseményeknél az irányhalás különböző módozatai egyszerre működhetnek, és adott esetben egymástól eltérő hatást eredményezhetnek.¹²⁹

Filmes hangélmény esetén a kép segíti a lokalizációt. Amennyiben azonosítani tudjuk a hangesemény forrását a képen, csökken a fontossága az ösztönös irányérzékelésnek. A kép szerepét semmiképpen nem becsülhetjük alá, hiszen, ahogy Lohr Ferenc írja, a „monofon hangközlési rendszer [...] évtizedekig egyedüli lehetőség volt a hang közlésére és rögzítésére – zömmel ma [1966-ban] is az”.¹³⁰ Dacára annak, hogy a *Fantasia*¹³¹ már 1940-ben ötcsatornás hangot alkalmazott¹³² a bonyolult és költséges térhang-berendezésekkel nem rendelkező mozikban a sztereó fényhangcsík kifejlesztéséig – a magyar feltaláló Lohr Ferenc tanítványa, Erdélyi Gábor¹³³ – nem volt lehetőség a sztereó hangzás beveze-

¹²⁸ Holman, i. m. 30.

¹²⁹ Ujházy i. m. 73-74.

¹³⁰ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 87.

¹³¹ *Fantasia* (Walt Disney, 1940)

¹³² Holman i. m. 73.

¹³³ Erdélyi Gábor: *Film with light sound track carrying stereophonic sound information; ribbon light valve for providing the light sound track as well as light sound adapter*. (<https://patents.google.com/patent/CA1031865A/en>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 21.

tésére. A térhang sokáig igen költséges technológia volt, és a hollywoodi szuperprodukciókon kívül csak az 1980-as években terjedt el általánosan.

2.1.3.3.2. *Kiterjedés* Lohr, amikor Balázs Bélával vitatkozik, említi, hogy több hangszórával még az egycsatornás hangnak is kiterjedést lehet adni. Az irányokkal is összefüggésben a filmelemzőnek feladata, hogy megfelelő hangrendszeren hallgassa az éppen vizsgált alkotást. Sztereó hangszórákon lejátszva a monó film két oldalról szól, holott a legtöbb moziban egyetlen, a vászon mögött elhelyezett hangszórót lehetett hallani. A korszerű térhanggal ellátott filmek esetében az úgynevezett „5.1-es” rendszert érdemes használni: ennek része a bal és jobb hangszórón kívül a középső hangszóró, a két, a hallgatót körülvevő „surround” hangszóró és a különleges szubbasszus-hangesemények lejátszására hivatott mélysugárzó.¹³⁴ Ezeken a rendszereken a megfelelő technológiával készült filmek igen pontosan tudják szabályozni, hogy milyen hangesemény mennyire legyen kiterjedt. A hang innentől szó szerint körbe tudja ölelni a nézőt, s a térhatás eszközeinek vizsgálatához megfelelő lejátszóberendezés szükséges. Egy hangesemény kiterjedése lehet szűk vagy tág, de az is érdekes lehet, ha ez a tulajdonsága változik. Amikor a *Ponyvaregényben*¹³⁵ Mia Wallace elindítja a magnót, a szám¹³⁶ csöndesen kezdődik, és ezzel együtt kevésbé érezhető a térhatás. Amikor néhány ütem után a zene hangosabbá válik, ezzel egyszerre a térbeli kiterjedése is jelentősebbé válik – a néző ebből és Uma Thurman játékából tudja meg, hogy Mia azonnal teljesen belefeledkezett a zenébe.

Figyelemre méltó, hogy a korábbi technológiával milyen pontosan lehetett elérni az ehhez hasonló történetmesélési megoldásokat. Ilsa (Ingrid Bergman) feltűnik a *Casablanca*¹³⁷ elején, és a Rickkel (Humphrey Bogart) közös dalukat¹³⁸ kéri. Később a bezárt

¹³⁴ Holman i. m. 190.

¹³⁵ *Ponyvaregény* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994)

¹³⁶ *Girl, You'll Be a Woman Soon* (Urge Overkill, 1992)

¹³⁷ *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)

¹³⁸ *As Time Goes By* (Dooley Wilson, 1942)

bárban Rick ismét ezt a dalt kéri. Sam (Dooley Wilson) a korábbi jelenethez hasonlóan ismét ellenkezik, de aztán mégis elkezd zongorázni a dalt. Amikor Rick láthatóan a zene és az emlékek hatása alá kerül, a zongora mellett megjelenik a nagyzenekar: elsősorban mély, a zongora spektruma alatt zengő vonósokat hallunk. A képváltás előtt bővül tovább a spektrum, amikor a hegedű is belép. Ebben a példában a hangkulissza frekvenciaspektruma tágul, nem a – monó hang esetében megváltoztathatatlan – térbeli kiterjedés.

2.1.3.3.3. Távolság Egy hangesemény távolságát három fizikai tulajdonság határozza meg: a hangosság, a hangszín és az utózengés. Természetes, hogy a valóságban halkabb hanggal jár a távolság. Hasonló, hétköznapi élmény, hogy az egészen közeli beszéd mélyhang-tartalma nagyobb, majd egy-két méter távolság után a beszéd felhang-tartománya válik fedettebbé. Az utózengés¹³⁹ azonban talán még fontosabb eszköz. A *közvetlen hang* visszaverődik minden felületről. A következő bekezdésekben kifejezetten a környezettel foglalkozunk – a távolság szempontjából viszont megállapíthatjuk, hogy minél messzebb van egy hang, annál nagyobb az utózengés aránya a közvetlen hanghoz képest.

Korábban volt szó arról, hogy az irányérzékelést segíti az emberi fej mozgása. Ez a jelenség a beszédérthetőséggel és a környezet felismerésével is összefügg. A valóságban nem úgy tapasztaljuk a távolsággal növekvő utózengést, ahogyan azt egy mikrofon képes felvenni: a hallás összetett pszichoakusztikai folyamat, és az agy ennek során igyekszik kiszűrni a fölösleges utózengés-információt.

2.1.3.3.3.4. Környezet és plánozás Még monó hang esetén is rengeteget átad egy hangról az utózengés. A nagyobb tereknek hosszabb utózengésük van, de egy tér be-

¹³⁹ Holman i. m. 14-17.

Lohr: *A filmhang esztétikája*. 67-68.

rendezése is fontos eleme a hangok lecsengésének. Szabadtéren gyakorlatilag nincsen utóhang, ezt az angol szaknyelv „free field” kifejezéssel írja le.¹⁴⁰ A *Persona*¹⁴¹ egyik fontos jelenete, amikor az ápolónő a legföltettebb titkait meséli el a néma színésznőnek. Itt az ápolónő hangja teljesen száraz, zengésmentes. Ez szorosan összefügg azzal, hogy a környezeti hangok is teljesen hiányoznak a jelenetből, amely egy strandon történt esetet beszél el. A film egyértelműen csakis a kimondott szó hanginformációját adja át, ezzel koncentrálna a hallgató figyelmét. Ezzel szemben *A birodalom visszavág*¹⁴² Luke (Mark Hamill) a hidegben éppen elveszti az eszméletét, amikor megjelenik Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness) hangja a halálon túlról. Obi-Wan hangja hosszan zeng, ami egyértelmű információ arról, hogy ő nem a kép terében van jelen.

A hangesemények távolságára és környezetére utaló jegyeket megfeleltethetjük a képi plánozásnak és beállításnak. Balázs Gábor úgy fogalmaz: „Mint ahogy a képnek, úgy a hangnak is van plánja.”¹⁴³ Ha becsukjuk a szemünket, akkor egy elhangzó dialógusból elég nagy biztonsággal meg tudjuk mondani, hogy mekkora képkivágás illik hozzá”.¹⁴⁴ Ezáltal ellentmond Lohr Ferencnek, aki ugyan nehezményezi, hogy a hanggal kapcsolatban a korábbi szerzők nem határoztak meg a képplánokhoz hasonló szakkifejezéseket, de a „hangplán” kifejezést szintén helytelennek tartja.¹⁴⁵ Véleménye szerint, mivel a hangrögzítési módszerek sajátosságai nem is hasonlíthatók a képfelvételi beállításokhoz, a „hangplánok” helyett inkább a „hangi módszerek” lenne a találóbb megjelölés. „Pl. hangközel, hangféltávol, hangközeledés, hangtávolodás, vagy a sztereohangzásban a hangirány, hangirányváltás, hangpontok közelítése, távolítása, hangmozgás, több hangzásfajta egyidejű mozdulatai stb.” Ezek a kifejezések gazdagíthatják a filmelemző szókincsét, de kitűnik belőlük, hogy igen sokban hasonlítanak a képi közeli, félközeli, fártolás (Fahrt,

¹⁴⁰ Holman i. m. 9.

¹⁴¹ *Persona*(Ingmar Bergman, 1966)

¹⁴² *A birodalom visszavág* (The Empire Strikes Back, George Lucas, 1980)

¹⁴³ Kiemelés a szerzőtől.

¹⁴⁴ Balázs Gábor i. m. 93.

¹⁴⁵ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 195.

kocsizás), kameramozgás fogalmaira. Mindamellet, ha Lohr szövegét tovább olvassuk („A hangzásoknak térjellegük van.”¹⁴⁶), észre kell vennünk, hogy ismét a szakirodalom több művében fellelhető kérdéshez kerültünk közel: vajon a kétdimenziós képsíknak a háromdimenziós hangtér a párja, vagy a mozgó képet, ahogyan a csak időben értelmezhető hangot is, elfogadjuk a filmbeli négydimenziós világ egyenrangú megformálójának?

A történetmesélés szempontjából mindenképpen Balázs Gábor véleményével kell tartanunk. Ha a történetben egy tágas csarnok szerepel (ld. *Hulot úr közlekedik*¹⁴⁷), akkor az a kérdés, hogy ezt az információt a kép és a hang hogyan tudja átadni. Mind a kép, mind pedig a hang képes művészi eszközökkel ábrázolni a történet világának elemeit, és az alkotók döntése esetenként kifejezetten meglepő lehet. Emlékezetes például az Oscar-díjjal jutalmazott *Saul fia*¹⁴⁸ megoldása, ahol egy hatalmas, de beláthatatlanul bonyolult teret (Rajk László munkája) az operatőr (Erdély Mátyás) a szélesvásznú mozi világában szokatlan, kifejezetten szűk, közeli beállításokkal, a meg-nem-mutatás eszközével adott át, miközben a hangkulissza (Zányi Tamás) rendkívül összetett, teljes és valóság-hű hangélményt adó, ún. *immerzív* sound designnel orientálta a nézői befogadást. „A képen látható tér korlátozása [...] együtt jár a képen kívüli tér szerepének felértékelődésével, átalakulásával, ami szoros összefüggésben áll a hang használatával is.”¹⁴⁹

A kérdést, hogy „mekkora kép kivágás illik” egy hanghoz, kifejezetten mérnöki szempontból kell értékelnünk: milyen szubjektív térhang-élményt okozna egy a képen látható beállításnak megfelelő helyzet a valóságban? Amennyiben a hangkulissza megoldásai eltérnek a várhatótól, előfordulhat, hogy a film történetmesélésének egyik jellegzetességére akadtunk.

¹⁴⁶ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 196.

¹⁴⁷ *Hulot úr közlekedik* (Trafic, Jacques Tati, 1971)

¹⁴⁸ *Saul fia* (Nemes-Jeles László, 2015)

¹⁴⁹ Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja – hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*, 2015/2. (<http://metropolis.org.hu/a-lelkiismeret-hangja-1>) Utolsó letöltés: 2019. 08. 12.

2.1.3.3. *Idő*

Számos esetben említettük hangesemények egymáshoz való viszonyát, elsősorban a frekvenciatartományban elfoglalt helyük alapján – de az időtartomány-beli összefüggések éppen ennyire fontosak. A fejezet végén lesz szó a hangeseményeket átfogó horizontális és vertikális szerkezetéről, de e nézőpontot figyelmen kívül hagyva is hozzátartozik egy hangesemény vizsgálatához az, hogy mikor és milyen gyorsan szólalt meg, illetve, hogy milyen hosszú ideig tartott és hogyan ért véget. A hang kezdetét és végét Lohr *berezgésnek* és *lecsengésnek* nevezi.¹⁵⁰

A lecsengéstől erősen függ az utózengés jellege is: a hirtelen véget érő hang kiemeli a bekövetkezett *relatív* csöndben az utózengés információtartalmát, míg egy fokozatosan elhalkuló hangesemény egyszerűen átadja a helyét, s ilyenkor sem a frekvenciaspektrum összetételében, sem a hangosságban nem történik könnyen észlelhető változás. Fokozatos berezgés és lecsengés esetén a hangesemény határainak megállapításánál fontos az a tartomány, ahol az adott hanghatás teljes erővel szól, illetve lényegesek azok a képi, dramaturgiai és egyéb hangbeli elemek, amelyek logikusan összefüggésbe hozhatók a vizsgált hangyi összetevővel. A *Mulholland Drive*¹⁵¹ záró jelenetsorában Diane (Naomi Watts) figyelme elkalandozik, és egy hallucináció kezdődik. Az asztal túloldalán ülő Joe (Mark Pellegrino) nevet, a hallucinációval pedig disszonáns, elektronikus jellegű zene kezdődik. A zene viszonylag fokozatosan úszik be (ahogyan a kép is), de az eleje egyértelműen Joe első olyan nevetésével esik egybe, amely alatt már a hallucináció képét látjuk. Ez az átlapolódás (Joe még röhint kettőt) adja a teljesen fokozatos átmenetet a két jelenet, valóság és hallucináció között. Néhány perccel később Diane öngyilkos lesz: a pisztoly csattanó hangja után a lövés utózengése halkán biztosítja a hangkulissza folyamatosságát, és így összekapcsolja az öngyilkosság hangját az ismét belépő zenével. A hangesemény berez-

¹⁵⁰ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 67.

¹⁵¹ *A sötétség útja* (Mulholland Drive, David Lynch, 2001)

gését (felfutását) és lecsengését, valamint a kettő közötti hangerőingadozásait együttesen *burkológörbének* nevezzük.

2.1.3.3. Valóságűség

A fizikai jellemzők egyik általános kérdése: mennyire valóságű egy film? Mennyire felel meg a film során hallott hang annak, ahogyan elképzelésünk szerint a kép a valóságban hangzana? Itt a filmelemző tapasztalatára kell hagyatkoznunk: ennek alapján állapíthatja meg, mennyire tűnik mérnökinek a film eszköztára. A hangosságviszonyok is árulkodóak lehetnek, Bordwell, Thompson és Smith például a *Jackie Brown*¹⁵² egyik jeleneténél jegyzi meg, hogy egy megszólalás irreálisan hangos.¹⁵³ Különös figyelmet érdemelnek az ilyen, a realiztikus hangtól eltérő megoldások, ugyanakkor az is fontos, ha egy jelenetben kifejezetten valóságű hangok jelennek meg. Ilyenkor is felmerül a kérdés: *hogyan* adja át a film a valóságűség információját? Nem szabad megfeledkeznünk a tudományosan pontos leképezésekről és az érzékileg pontosnak tűnő, a valóságot utánzó megoldásokról. Előbbire Stanley Kubrick: *2001: Űrodüsszeia*¹⁵⁴ című filmje, utóbbira pedig a Kubrick stílusából is merítő, mégis alapvetően különböző megközelítésű *Gravitáció*¹⁵⁵ lehet példa.¹⁵⁶

2.1.3.4. Összetett tulajdonságok

Eddig a hangesemények legelemibb jellemzőiről volt szó. Ezek szorosan kötődnek fizikai mennyiségekhez, és ezért – a szabványok technológiai előírásaitól eltekintve – fokozatos tulajdonságok, melyek sokféle értéket felvehetnek. Most bonyolultabb, de egy-

¹⁵² *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997)

¹⁵³ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 287.

¹⁵⁴ *2001: Űrodüsszeia* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

¹⁵⁵ *Gravitáció* (Gravity, Alfonso Cuarón, 2013)

¹⁵⁶ Horváth: *A vászon hangereje*. II.

szersmind műszerek nélkül, természetesebben vizsgálható és a történetmeséléshez közvetlenül kapcsolódó tulajdonságok következnek, melyek egy részével kapcsolatban egyértelmű döntésekre juthatunk a megfigyelések nyomán.

2.1.3.4. Történeten kívüliség

Amikor egy hangesemény hangforrását keressük, a korábban leírt *fizikai* lokalizáció segíthet. Azonban vannak olyan hangok, amelyeknek a hangforrása éppen nem látható: ezek a már említett *akusztatikus* elemek. Michel Chion háromosztatú ábrája¹⁵⁷ szemléletes ábrázolása az akusztatikus (s ezen belül képen kívüli diegetikus és nem-diegetikus) és a képen látható hangesemények csoportosításának. Ő az ábrán pontok és nyilak segítségével mutatja meg, hogyan változik meg a hangok eme dramaturgiai szerepe a film során. Megközelítésünk konzisztenciájának érdekében fogalmazzuk át ezt a megközelítést hangesemények halmazai kapcsán leírt minimális kategorizálás elvének megfelelően.

Egyértelműen eldönthető az *akusztatikusság* kérdése: ha a néző nem tudja azonosítani egy hang forrását, akkor a befogadó-központú filmelemzés szempontjából irreleváns, hogy a hangforrás például az alkotók szándéka szerint képen van-e. Mindazonáltal ebből a szempontból is létezik átmenet, és ezt olykor tapasztalhatjuk is. Egy kiragadott példa a *Tarnation*,¹⁵⁸ ez a csodálatos önéletrajzi dokumentumfilm, amely során az alkotó sokszor használ kézikamerát. Az egyik jelenetben például egy autóban próbálja rábeszélni a nagyanyját, hogy fogja meg a kamerát. A kamera rázkódik, időnként látjuk Caouette arcának részleteit, s közben a nagyanya hangját is halljuk – akusztatikusan. A kamera azonban fokozatosan és inogva igazít rá az arcára, miközben ő folyamatosan beszél. Nehéz lenne egyértelműen megállapítani, hogy pontosan mikor azonosítjuk az életlen, ugráló képen a hangesemény (a nagyanya beszéde) forrását. Itt tehát egyszerűbb lehet ilyen típusú meg-

¹⁵⁷ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 229.

¹⁵⁸ *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003)

állapítást tenni: a nagymama részben vagy bizonytalanul akusztatikus hangja a hasonlóan esetleges kameramozgással együtt ábrázolja a jelenet feszültségét.

A diegetikusság kérdésében még nehezebb egyértelmű határt találni két halmaz: a történeten belüli és kívüli hangok között. E probléma egyes részletei a későbbiekben a narráció tárgyalásánál (visszaemlékező narrátor) és a dolgozat utolsó fejezetében a *Brazil* egyik jelenetének elemzésénél is felmerülnek. Bordwell, Thompson és Smith szintén több példát említ arra, hogy némely film hogyan játszik a diegetikusság határának elmosásával.¹⁵⁹ Ezért a legpontosabb és legegyszerűbb megfogalmazás talán a következő kérdésekre adott válaszokból állna össze.

1. *Részt vesz-e a cselekmény alakításában a hangesemény forrása?* Történeten kívüli elbeszélő esetén az objektív megfigyelői szerep ezt nem engedné meg. Azonban a Bordwellék által említett példa a *Fényes nyergek*¹⁶⁰ zenehasználatáról olyan nem-diegetikus szerepben induló hangeseményt ír le, amelynek másodpercekkel később megismerjük a film világában létező, aktív, diegetikus hangforrását. Ha a hangesemény forrása nem vesz részt a cselekmény alakításában, akkor van a legközelebb a nézői (megfigyelői) pozícióhoz.¹⁶¹
2. *Alakítja-e a cselekmény a hangesemény forrását?* Ha a nem-diegetikusnak tartott hang reagál a cselekmény elemeire, ezzel a cselekmény részévé válik, de más diegetikus szinten.
3. *Azonos időszokban van-e a hangforrás a képen történő cselekménnyel?*¹⁶² Amennyiben az elbeszélő karaktere is része a cselekménynek, de narrációja visszaemlékezés, akkor ez utóbbi a cselekmény képen látható elemeinél későbbi időponthoz, de mégis a történet belső világához tartozik. Ennek az esetnek különleges altípusa az,

¹⁵⁹ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 292-294.

¹⁶⁰ *Fényes nyergek* (Blazing Saddles, Mel Brooks, 1974)

¹⁶¹ Ebből a szempontból érdekes lehet elemezni a hagyományos filmen túlmutató interaktív műalkotások hangját, hiszen ezeknél a néző is aktív formálója lehet a cselekménynek (ld. Bordwell, Thompson és Smith i. m. 44).

¹⁶² Bordwell, Thompson és Smith i. m. 299.

amikor az 1. pontnál említett jelenséggel párosul. Az *Így jártam anyáttal* című filmsorozat egyik epizódjában¹⁶³ például az elbeszélő megállítja a cselekményt, és kijavítja magát: „Várjunk csak, nem. Biztosan többet mondott, mint azt, hogy »Ee-eee«.” Ezután a cselekmény átírt párbeszéddel folytatódna tovább, de a narrátor ismét elbizonytalanodik, mígnem már a szereplők is „áttörik a negyedik falat”,¹⁶⁴ belenéznek a kamerába, és várják, hogy a narrátor megengedje a jelenet folytatását. Ez a visszaemlékező elbeszélő történetesen egy képen is megjelenő későbbi időskorban meséli a történetet, és inentől kezdve a többi szereplő dialógusa is a narrátor emlékeztetkiesésének megfelelően hiányosan jelenik meg. A kamerába néző szereplők várakozásteli pillantása és a rá adott elbeszélői válasz (nyökögés) a 2. pontban említett módon teszi a cselekmény szerves részévé a sorozatban alapvetően nem-diegetikusan részt vevő narrátort.

4. *Kapcsolódik-e a hangeseemény spektrálisan egy szomszédos, diegetikus hangeseeményhez?* Az előző szempontok elsősorban a narrációra vonatkoztak, de ez a kérdés igen gyakori jelenségre utal. A *Casablanca* korábban említett jelenetében például a diegetikus zongorahang köré épülő nem-diegetikus zenekari kíséret ilyen frekvenciaspektrum-beli kapcsolódás. Később szóba kerül az *American Graffiti*¹⁶⁵ egy jelenete, ahol zene és zörej, pontosabban diegetikus zene, diegetikus zörej és nemdiegetikus zene közötti átmenet hallható, és itt is a spektrális illeszkedést használták az alkotók a hangeseemények összekapcsolására.

A diegetikusság szintjeinek, változatosságának általános elemzése túlmutat e dolgozat keretein, mert éppen annyira vonatkozik a cselekményre és a képre is, mint a hangkulisszára. Azt azonban megállapíthatjuk, hogy a diegetikusság kategória-szerű értelmezése mellett egyes filmek esetében előnnyel járhat, ha a kérdést részletesen vizsgáljuk.

¹⁶³ *Így jártam anyáttal* (How I Met Your Mother, Craig Thomas és Carter Bays, 2005-2014), 6. évad II. folytatás.

¹⁶⁴ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 426.

¹⁶⁵ *American Graffiti* (George Lucas, 1973) – a hangmester Walter Murch.

2.1.3.4. Szöveg

Egy elemi hangeseemény legegyszerűbben eldönthető szerepe a történetmesélésben az, hogy szöveget közöl-e vagy sem. A verbális tartalom nem zárja ki a zenei vagy zörejszerű hanginformáció átadását, de látni fogjuk, hogy a szöveges hangesemények egyértelmű határokkal rendelkező halmazt alkotnak. Ha az ember egy hangzó anyagban felfedez néhány értelmesnek tűnő szótagot, máris felmerül benne az igény, hogy az *összes* szótagot értse. Filmek esetén ez azt jelenti, hogy a néző, ha egy, a filmben megszólaló szöveg akár csak kevésbé is, de érthetőnek tűnik, mindjárt elvárja, hogy a szövegerthetőség tökéletes legyen, anélkül, hogy a legkisebb fáradtságába kerülne a dolog. Ez a nézői magatartás a filmtörténet során arra kényszerítette az alkotókat, hogy tartózkodjanak a félig érthető beszéd használatától. Lohr Ferenc a szótagérthetőség alsó határát 70%-ra teszi.¹⁶⁶ Az a tény, hogy a filmekben nemigen találni félig érthető beszédet, egyben azt is jelenti, hogy a filmelemző bízhat benne, hogy amennyiben ért egy szöveget, akkor azt a teljes közönség érti, *tehát* szövegről van szó. Ha pedig nem érti, mit mond például egy háttérben lévő alak, akkor azonnal egyértelmű, hogy elemzésében zörejenek, például atmoszferikus hangnak kell tekintenie ezt a hangeseményt. Előfordul, hogy egy hang, bár a néző számára nem érthető, szövegszerű jellegzetességeket mutat. A szöveg tehát tekinthető egyértelműen meghatározható halmaznak, de a *szövegszerűség* szempontja ettől függetlenül érvényes lehet más hangokra¹⁶⁷. Ezekről az esetekről a zörejeknél lesz szó.

A szöveg az a hangjelenség, amely a leginkább befolyásolni tudja az összes többi. A némafilmek korszakában, amikor a hangkulissza többnyire élőzenéből állt, a cselekmény mindig megállt, amikor egy-egy inzerten, bevágott feliraton bevillant a párbeszéd vagy az elbeszélés szövege. A hangzó beszéd azonban nem okoz törést a képben, nem ugrásszerűen jelenik meg (azaz nincs erős tranziens-jellege), nem olyan hangos, mint egy lövés,

¹⁶⁶ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 67.

¹⁶⁷ Ilyen például a *Hukkle* (Pálfi György, 2002), ahol érthető szövegek vágása eredményezett érthetlenné, de szövegszerű hangokat.

nem olyan halk, hogy ne lehessen hallani (vagy érteni). Nincs olyan fizikai tulajdonsága, amely megakasztaná a filmes történetmesélést. Az alábbiakban a két fő szövegtípust: a narrációt és a dialógot vizsgáljuk meg.

2.1.3.4.2.1. Narráció A narráció kívülről meséli a történetet, a narrátor nem része a cselekménynek. Leggyakoribb esete egyben a leginkább szélsőséges:¹⁶⁸ amikor a narrátor minden történetszálon kívül van, a narrátorral nem történt, nem történik semmi a történetmesélés folyamán. Ilyenkor a hangjának nincs olyan tulajdonsága, amely a filmen belüli, diegetikus hangokhoz hasonlóná tenné. Nem lehet távoli, hiszen közelebb van hozzánk, mint a történet, melyet rajta keresztül ismerünk meg. Nem lehet valóság-hű térben, tehát a hangjának nem lehet utözengése. Nem lehet változó a hangossága, nem fejezhet ki együttérzést, nem izgulhat a történetért. Az ilyen szélsőséges elbeszélő tehát a mély, közeli mesehang, melyet leggyakrabban a filmek elején és végén használnak, éppen azért, hogy a nézőt bevonják a film világába.¹⁶⁹ Nehéz elképzelni, hogy a kívülálló, objektív narrátor jellegét gyökeresen más hang megoldással is ábrázolni lehetne.

Mindazonáltal lehet a narrátornak saját története is. Előfordul, hogy az elbeszélő a történet egyik szereplője, aki később visszaemlékezik a történetre, és elmeséli a nézőknek. Még ez sem jelenti, hogy a narrátor együttérző vagy valóság-hű térben megjelenő hangon beszélne, hiszen ez az elbeszélői pozíció arra a feltételezésre épül, hogy a főszereplő (aki mesél) már eléggé eltávolodott a cselekménytől, és az egész történetet át tudja látni. A már korábban említett *Így jártam anyáttal* című sorozatban az alkotók úgy érzékeltetik az elbeszélő jelenkori alakjának életkorát és tapasztaltságát, hogy más, mélyebb hangú színész (Bob Saget) mondja a narrációt, mint aki a főszereplő képen megjelenő alakját formálja (Josh Radnor). Hogy a két karakter találkozhasson, a sorozat utolsó-előtti epi-

¹⁶⁸ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 286.

¹⁶⁹ Ld. *Csillagpor* (Stardust, Matthew Vaughn, 2007)

zódjában nincs narráció, az utolsó epizódban pedig, ahol meglátjuk a főszereplő jövőbeli alakját, már a képen látható színész mondja a nem-diegetikus jellegű narrációt.

Válhat a film során is az egyik szereplőből narrátor. Az *Amadeus*¹⁷⁰ elején Antonio Salieri elkezd mesélni a történetét egy papnak, s ezután egy visszatekintés során kerülünk csak vissza Mozart életének idejébe. Az idős Salieri rendszeresen tovább meséli a történetet (esetenként csak hangban megjelenve), elbeszélői szerepben. Ennek megfelelően az idős Salieri, akinek felépített, megjelenített karaktere van, kifejezetten érzelemdúsán beszél akkor is, amikor éppen ő a narrátor.

Figyelemre méltó jelenség, hogy a narrátornak annyira semlegesnek kell lennie, hogy igen berögzült klisé alapján a játékfilm narrátora nem lehet nő. A *New York Times* 2012-ben cikket is közölt¹⁷¹ arról, hogy még a filmelőzetesekben is alig-alig találkozhatunk női narrációval. Ezeken kívül azonban leginkább dokumentumfilmekben lehet nő a mesélő (főként abban az esetben, ha a dokumentumfilmet a női rendező narrálja). Társadalmi megszokás, hogy az okos, kiváltképp a mindentudó, aki magyaráz és mesél, férfi.¹⁷² Milyen jelentést hordozna a mai néző, és milyet a jövő közönsége számára, ha egy fantasy-film vagy mesefilm elején egy szereplőként nem megjelenő női hang mondaná, hogy „egyszer volt, hol nem volt”? Vajon, amikor a nézőnek kisgyermekként a saját édesanyja olvasott fel esti mesét, akkor Talán a *Star Trek*-univerzum az, ahol a legtöbb női narráció megjelent, ugyanis a franchise több sorozatában is előfordul olyan női karakter, aki némi epizód elbeszélőjeként is szerepel. Mivel a sorozatok szereplői kötelező jelleggel

¹⁷⁰ *Amadeus* (Miloš Forman, 1984)

¹⁷¹ Andy Isaacson: Why Men Always Tell You to See Movies, *The New York Times*, 2012. 01. 29. (<https://www.nytimes.com/2012/01/29/movies/trailervoice-over-work-scarce-for-women.html>)

Utolsó letöltés: 2019. 03. 12.

¹⁷² Candy Lee: Here's How The Sound Of Your Voice Can Hold You Back In Your Career, *Forbes* (<https://www.forbes.com/sites/break-the-future/2016/12/28/heres-how-the-sound-of-your-voice-can-hold-you-back-in-your-career/>)

Utolsó letöltés: 2019. 09. 14.

Linda Lowen: Do Women With Lower Voice Pitch Achieve Greater Success? – The Bias Against Women's Voices, *ThoughtCo*

(<https://www.thoughtco.com/women-lower-voice-pitch-authority-success-3533843>)

Utolsó letöltés: 2019. 09. 14.

személyes naplót vezetnek, a legtöbb folytatás úrbéli tájképpel kezdődik, amely alatt az adott epizódot narráló szereplő, legtöbbször a kapitány, bemondja az aznapi dátumot. Ennek megfelelően a Star Trek: Voyager sorozat Janeway kapitánya talán egymaga a film-történet legjelentősebb fikciós női narrátora. A társadalmi nemek tanulmányozása szempontjából érdekes lehet, ha a húsz évvel ezelőtti tudományos-fantasztikus filmsorozat óta sem változott meg gyökeresen ez a helyzet.

2.1.3.4.2.2. *Dialóg* A beszéd elidegeníthetetlenül tartozik a legtöbb filmhez. A hangosfilmek kezdeti korszakában „talkie”-nak is nevezték az új technológiával készült alkotásokat,¹⁷³ de még a mai moziműsorok is „magyarul beszélő” filmeket említenek. Úgy tűnik, a filmben a beszéd magától értetődő módon jelenik meg, és csak azok tudják, mennyi munkát és alkotói döntést igényel ez a természetes összefonódás,¹⁷⁴ akiknek viszonylag kiterjedt ismeretei vannak a filmkészítésről. A Lohr Ferenc által a hangosfilm kezdeti, minimális formájának leírására használt „hangosított filmnek”¹⁷⁵ a tökéletesen érthető beszéd alapvető kritériuma. Mégis, már a hangosfilm történetének legelejétől kreatív megoldásokra kényszerítették a filmeseket a technika korlátai. Ilyen kreatív megoldás volt például az utószinkron,¹⁷⁶ melyet az eredeti hang felvételének nehézségei miatt kellett kifejleszteni, de később több alkotó a művészi szabadság szolgálatába állította.¹⁷⁷ Tehát a korábban említett beszédérthetőségi kritérium nem pusztán szükséges, hanem elégséges technikai feltétele is a filmben elhangzó szöveg minőségének. Az, hogy a beszélt szöveg pontos szájszinkronban legyen, vagy akár csak hasonlítson arra, ami a képen a szereplő száján látszik, egyáltalán nem szükséges ahhoz, hogy a néző követni tudja a történetet – az idegen nyelvről szinkronizált filmek ezt a lehetőséget messzemenően kihasználják. Fe-

¹⁷³ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 474.

¹⁷⁴ Holman i. m. 157-161.

¹⁷⁵ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 165.

¹⁷⁶ Holman i. m. 70-72.

¹⁷⁷ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 270-271.

derico Fellini egyes filmjei (pl. *Országúton*¹⁷⁸) híresek arról, hogy eredetileg sem vettek hozzájuk dialógust,¹⁷⁹ így a szereplők száján esetleg egészen más látszik, mint ami a végleges film szövege lett. A beszédhangot később, szinkronstúdióban vették fel, hivatásos színészekkel. Xantus *És így s eképp tovább*¹⁸⁰ című filmje még különlegesebben használja ezt a művészi eszközt: nála siketnéma szereplők beszélnek, és beszélgetésüket – melyet a rendező utólag, a megvágott filmet nézve írt.¹⁸¹ – szinte szenvtelenül semleges női hangalámondás közvetíti. Szintén fontos példa a *Persona* Itt tökéletes a szájszinkron, de a film nagy részében, ahol a dialóg a legfontosabb hangesemény-láncolat, sokszor semmi mást nem hallunk, mint az ápolónő, Alma hangját. Ezért ilyenkor a teljes hang konstruált, és szinte minden megszólalás utószinkronnal készült. Érdeemes megfigyelni, hogy a *Persona* monológjeleneteiben a beszéd fizikai szempontból narrációhoz hasonlóan jelenik meg. Bordwell, Thompson és Smith hasonló filmjelenetekkel kapcsolatban megállapítja, hogy ez a fajta monologizálás a narrációra hasonlít.¹⁸² Ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy az olyan monológoknak, amely alatt sokszor nem is látszik a beszélő, csökken a diegetikus jellege. A diegetikusság határának elmosásához hozzájárul a *Persona* plánozást, távolságot, térhatást figyelmen kívül hagyó dialógkezelése.

A fentiek következménye, hogy a dialóg, bár triviálisnak tűnhet, valójában igen tág határok között formálható hangesemény-csoport. Míg a dialóg szerepét a történetmesélésben elsősorban a forgatókönyv – a dialóg tartalma – és a színészi játék szabja meg, addig ennek a szerepnek a megmutatását a dialógkezelés technikájának megfelelő felhasználása is segítheti.

¹⁷⁸ *Országúton* (La strada, Federico Fellini, 1954)

¹⁷⁹ Balázs Gábor i. m. 76.

¹⁸⁰ *És így s eképp tovább* (Xantus János, 1978)

¹⁸¹ Személyes közlés alapján.

¹⁸² Bordwell, Thompson és Smith i. m. 292.

2.1.3.4.2.3. *Tömeghang* Említettük az aszinkron dialóg és az utószinkronizálás előfordulását. A tömeghang jellemzője, hogy nem azonosítható, melyik összetevője melyik szereplőtől származik. A tömeghang forrása lehet képen belül vagy képen kívül, de semmiképp nem szinkron. Lehetnek érthetők a tömeghang egyes részei, de a sok beszélő hangja leginkább folytonos, bár nem egyenletes hangeseményként jellemezhető. „A tömegzaj tehát nem homogén, hanem folyamatában is, karakterében is változó.”¹⁸³

2.1.3.4. *Zörejszerűség*

2.1.3.4.3.1. *Zörejszerű szöveg* A szövegnek is lehetnek zörejszerű jellegzetességei. Érdeemes megemlíteni például a nem-emberi nyelveket, amelyek számos tudományos-fantasztikus filmben megjelennek, és gyakran kattánásokkal, csipogásokkal vagy más zörejszerű hangokkal kísérve halljuk őket. Ilyen Grievous tábornok beszéde a *Sith-ek bosszújában*.¹⁸⁴ De a Csillagok háborúja-sorozat egyik főszereplője, R2D2 is egyértelműen beszél, csipogását minden szereplő érti. Ez a beszéd a filmben formailag nem szöveggként jelenik meg, de ettől függetlenül a cselekményben szöveggként funkcionál: a kis robot az egyetlen szereplő, aki mind a hat George Lucas-féle film történetét átéli, övé a legnagyobb tapasztalat minden szereplő közül.¹⁸⁵ Egyértelmű, hogy R2D2 hangját a sound design munkafázisában, zörejként hozták létre, hangmagasság-beli változásai, spektrális jellegzetességei azonban az emberi beszédet mímelik. Jellegzetes például, hogy amikor R2D2 negatív üzenetet fejez ki, mélyebb, recsegő, páratlan harmonikusokban gazdag, tehát kissé kellemetlen hangot hallat, elégedettségét viszont általában sokkal puhább, szegegyebb felhangtartományú hangokkal fejezi ki.

¹⁸³ Lohr: *A filmhang esztétikája*. 105.

¹⁸⁴ *A Sith-ek bosszúja* (Star Wars Episode III: The Revenge of the Sith, George Lucas, 2005)

¹⁸⁵ Barátja, C3PO emberi nyelven beszél, de a memóriáját *A Sith-ek bosszújában* törlik.

R2D2 hangja azzal is jelzi szövegszerűségét, hogy egyedi: kizárólag R2D2 használja pontosan ezeket a hangokat. A szövegre általánosságban jellemző módon R2D2 jelzései hangosabbak a jelenet többi hangjánál, amikor a szereplők reakciója alapján szövegként működnek. A Csillagok háborúja-filmekben a néző által nem érthetőnek szánt, akár halandzsá nyelven megszólaló hangoknak is azonosítható, felismerhető minden szótagja, összetevője. Ezt indokolhatja az is, hogy a történet követését megzavarhatja, ha a néző nyelvén megszólaló, a történet világán belül azonos fontosságú dialóg, amely az idegen szöveget körbeveszi, más módon (például a lövések hangjánál halkabban, a beszédérthetőséget kockáztató módon) szólal meg. Az idegen nyelvvel való játékkal kapcsolatos példa *A stúdió*¹⁸⁶ című sorozat azon jelenete, ahol a főszereplő mond egy hibátlan német mondatot (az eredetiben angol felirattal), majd beszélgetőpartnere kérdésére hosszú németes halandzsamondattal válaszol, miközben a felirat: „Yeah.” (azaz „Aha”). Ez természetesen utalás a *Diktátor* diktálási jelenetére, ahol a mindvégig halandzsá német mondatok hosszúsága fordítottan arányos a legépelésükhöz szükséges idővel.

A szöveg zörejszerűségének szempontjából fontos elemzői eszköz annak eldöntése, hogy mit tekintünk a szöveget alkotó hangeseményeknek. Ez az elemzés lehet nyelvi, és ebben az esetben a nyelvészetben meghatározott morfémák megfeleltethetők a hangeseményeknek. De tekinthetjük az egyes megszólalásokat, a mondatokat is egy-egy nagyobb hangeseménynek. A szöveg zörejszerűségét adó elemek azonosításához ezt a kérdést mindenképpen át kell gondolni.

2.1.3.4.3.2. Zörejszerű zene A filmzene és a filmben elhangzó zörejek megkülönböztetése összetett elméleti probléma. Az egyetlen pontosan meghatározható, minden esetre alkalmas definíció a jog oldaláról közelíti meg a kérdést: eszerint filmzene az, ami

¹⁸⁶ *A stúdió* (30 Rock, Tina Fey, 2006-2013)

a filmhez készült, tehát ami szerzői jogi státussal rendelkezik.¹⁸⁷ Ez a definíció azonban nem kizárólag a bárki által megvizsgálható műalkotásra épül, és a jogi helyzet esetében előfordulnak változások is. (Ilyen volt a közelmúltban a *Boldog születésnapot*¹⁸⁸ esetében a Warner Bros. cég szerzői jogának elvesztése és a dal közkinccsé válása.¹⁸⁹) Ha a zene és zöreij szigorú szétválasztásától eltekintünk, pontosan fogalmazhatunk meg egyes jelenségeket. Ilyen a zenék zörejszerűségének vizsgálata.

A *Minden reggel*¹⁹⁰ számos gombazenés jelenetet tartalmaz, melyeknek hangkulisszáját a játékos test- és ruhahangjai (fújások, mozgások, fogáshangok) és a hangszer alkatrészeinek különféle zörejei dominálják. Az emberi hangok a szereplők (s különösen Gérard Dépardieu karaktere, Marin Marais) lelki állapotát és zenéhez való viszonyát írják le – a hangszer eresztékeinek zörejei pedig a zene keletkezésére hívják fel a figyelmet. Tekintve, hogy a film két zeneszerző életét és a zeneszerzéshez való viszonyát meséli el, ez a zörejszerűség, amelynek felerősítésére a gamba kiválóan alkalmas, igen fontos eleme a történetnek.¹⁹¹

Előfordul, hogy szerzett zenétől teljesen független, diegetikus zörejek kapcsolódnak erősen nem-diegetikus zenéhez. Ilyen például az *American Graffiti*-ben a rendőrkocsi lelángolásának jelenete, amely alatt az autóból kihallatszó rádiózene mellett vonatzakatolást hallunk, s ez a zakatolás zenévé válik, majd ismét zakatolássá. Az átváltozás nem pontosan megállapítható határokon történik, de a jelenet feszültségét követi. A szekvencia csúcspontja után, amint Curt (Richard Dreyfuss) ráakasztotta a láncot a rendőrautó hátsó tengelyére, a zene gyorsan átadja a helyét a monoton vonatzakatolásnak. Az, hogy

¹⁸⁷ Hubai Gergely személyes közlése.

¹⁸⁸ Vitatott szerző: *Boldog születésnapot* (Happy Birthday to You, 1893)

¹⁸⁹ Good Morning to You Productions Corp. v. Warner/Chappell Music Inc., et al. (perszám: CV 13-04460-GHK (MRWX))

(<http://www.archive.org/download/gov.uscourts.cacd.564772/gov.uscourts.cacd.564772.302.0.pdf>)

Utolsó letöltés: 2019. 09. 12.

¹⁹⁰ *Minden reggel* (Tous les matins du monde, Alain Corneau, 1991)

¹⁹¹ Saját zenefelvételi tapasztalatom, hogy a gamba húrjai, a hangszer fogása és használata sokkal több zorejjel jár, mint például a hasonló alakú, de kevesebb húrral rendelkező, érintők nélküli eselló.

a zene spektrálisan és ritmusában is hasonlít a vonatzakatoláshoz, észrevétlenné teszi a váltásokat.

2.1.3.4.3.3. *Zörejek burkológörbéje és szerepe* A zörejek berezgése és lecsengése, valamint hossza és a közben történő hangerőváltozásai több fontos jellemzőre felhívják a figyelmet. A rövid, hirtelen berezgésű vagy lecsengésű zörejek a korábban említett hirtelen spektrumváltozást eredményezik, és így ezeket jól kapcsolhatjuk Michel Chion szinkronpont-elméletéhez. A szinkronzörejek (foley¹⁹²) legtöbbször rövidek, hiszen ide tartoznak a lépések, mozdulathangok és a tárgyak hangjai, ezernyi apró hangesemény.

A képen látható realiztikus zörejeken kívül akár képen belül, akár képen kívül is megjelenhetnek rövidebb-hosszabb zörejek. Ezeknek spektrális jellege, lecsengése lehet továbbra is realiztikus, de lehet a filmen kívüli világban ismeretlen hangesemény is (mint például az említett *Star Wars*-filmek fénykardjainak hangja).

A hosszú ideig tartó zörejszerű hangesemények is sokféle szerepet betölthetnek a film során. Hosszú zöreje lehet a helyre jellemző, részleteiben nem felismerhető, általános háttérzaj, melynek frekvenciaeloszlása, hangerőváltozásai és hangossága együttesen adnak át olyan információkat, mint például egy városi (morgó, dübörgő, viszonylag hangos háttérzaj) vagy erdei (magasabb tónusú levélzaj) helyszín azonosítása, az időjárás (szélfújás hangosságváltozásainak ritmusa, dinamikája) érzékeltetése. Ezeket a jellegzetes hangokat lehet atmoszférarétegnek is nevezni, hiszen széles spektrumúak, és kevésbé hangosak, mint a film többi hangeseménye. Nem is lehetnek hangosabbak, hiszen, ahogyan említettük, a széles spektrumú hang minden, az általa lefedett frekvenciatartományban megszólaló és nála halkabb hangot elfed. Ugyanakkor az atmoszféra-jelleg távolról sem átjárható: a *Négyszáz csapás*¹⁹³ záró jelenetében a fokozatosan egyre hangosabb tenger

¹⁹² Bordwell, Thompson és Smith i. m. 271.

¹⁹³ *Négyszáz csapás* (Les Quatre Cents Coups, François Truffaut, 1959)

a film utolsó kockáira a hangkulissza főszereplőjévé válik, és a hullámok ismétlődő, dinamikus hangja Antoine (Jean-Pierre Léaud) kimerevített arckifejezésével együtt a filmben megismert legyőzhetetlen, ciklikus szerkezet kilátástalanságát ábrázolja. Az atmoszferikus hang tehát pontosan jellemezhető – ebben a jelenetben, a tenger esetében csökkenő – mennyiségként, jellemzőként.

2.1.3.4. *Zeneiség*

Ha a filmzenével nem mint a film készítésének egyik munkafázisával és külön meghallgatható zeneművekkel foglalkozunk, hanem a film teljes zenei tartalmával, akkor a zeneiséget is a hangesemények egy fokozati tulajdonságának tekinthetjük, mely különböző mértékben jellemezheti a film hangi alkotóelemeit. A zenei elemzés önmagában is teljes műelemzési eszköztárának vizsgálata, bemutatása túlmutat e dolgozat keretein, ezért ebben a szakaszban csupán a hangesemények kategorizálásának csökkentéséből eredő megfigyelések fajtáiról esik szó.

2.1.3.4.1. Zenei szöveg: időzítés, ritmus, dallam A dialóg, ahogyan láttuk, lehet zörejszerű is, de hasonlóképpen zeneszerű is. Ennek legegyszerűbb esete az ének. Például az *Ének az esőben*¹⁹⁴ azon jelenetét, ahol a két főszereplő egy üres stúdióban táncol, és Gene Kelly karaktere énekelve vall szerelmet, igen nehéz elhelyezni akár a dialóg, akár a zene kizárólagos kategóriájában. De mennyire zeneszerű Wall-E hangja,¹⁹⁵ valahányszor azt kiáltja: „E-VA”! Wall-E a zörejszerű szöveg technikájában igen hasonló megformálást kapott R2D2-hoz, de hanglejtése annyira bonyolult és dallamos, hogy a kis robot (és barátnője) zeneisége tagadhatatlan.

¹⁹⁴ *Ének az esőben* (Singing in the Rain, Stanley Donen, 1952)

¹⁹⁵ *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008)

Bíró Yvette több helyen is említi, hogy Charlie Chaplin első valódi beszélő filmjében mennyire izgalmasan használta a zenét és a dialógot.¹⁹⁶ A *Diktátorban* van egy jelenet, amelyet ő nem emel ki, de szöveg zeneiségének vizsgálatánál érdemes foglalkoznunk ezzel a szakasszal is. Amikor a fodrász (Chaplin) először viszi randevúra Hannah-t (Paulette Goddard), a diktátor Hynkel (Chaplin) hangja megszólal az utcai hangszórókból. A megafonokból harsogó gyűlöletbeszéd hatására a gettó összes lakója bemenekül a házakba, és kisvártatva a szerelmespár is követi őket. Ebben a szekvenciában a fodrász mindvégig Hynkel hangjának megfelelően mozog, a halk morgás közben lopakodik, a hangos felszólításoknál odahúzódik a falhoz, fejjel előre beleugrik egy vödörbe stb. Az egész jelenet egyértelműen balett, melynek zenesávja a diktátor ordítása. Ez az ordítás halandzsánémetül van, néhány szó németül is felismerhető („Blitzkrieg”, „Wienerschnitzel”), egyes szavak („der Tschuten”) megfeleltethetők német szavaknak („die Juden”), de összességében R2D2-hoz hasonlóan itt sem érthetjük pontosan a beszédet – de ez nem számít, hiszen a szereplők láthatóan tökéletesen értik a diktátor minden szavát. Itt tehát a szöveg és a kép ritmikai egyezése, a mondatok időzítése adja a zeneszerűséget.

2.1.3.4.4.2. *Zenei zörej* A ritmus és a tonalitás a zörejek esetében kulcsfontosságú szempont. Az *American Graffiti* említett jelenetében eddig a zene zörejszerűségéről volt szó, de nyilvánvaló, hogy a tehervonat zakatolásának ritmusa éppolyan zenei, mint egy dobszólam. A *Terminátor 2: Az ítélet napja*¹⁹⁷ főcímzenéjében egy üllőre ütő gépi kalapácshangot hallunk – itt is elmosódik a határ zörej és zene között. A *Pályamunkások*¹⁹⁸ kalapácsütései viszont technikailag egészen biztosan zorejként készültek, ritmusuk mégis teljes értékű zenévé teszi őket.

¹⁹⁶ Bíró i. m. 141, 161.

¹⁹⁷ *Terminátor 2: Az ítélet napja* (Terminator 2: Judgement Day, James Cameron, 1991)

¹⁹⁸ *Pályamunkások* (Gaál István, 1957)

A *Volt egyszer egy Vadnyugat* elején szereplő szélkerékről elmondtuk, hogy lehet atmoszféra és zöreje, de ugyanilyen fontos, hogy mennyire pontosan felidézhető a szélkerék által kiadott négy hamis zenei hang (dó-lá-mi-fá), amely monoton ritmusa mellett némi variációval ellátott dallamot szolgáltat a hosszú jelenet során.

Ahogy a vágás ritmusa is fontos, minden, a filmben megjelenő hang esetében érdemes megvizsgálni a zeneiséget. Zányi Tamás így fogalmaz: „Ha valaki nagyon jó mérnök, de nincs érzéke a zenei hangokhoz, nem hallja meg az ajtó nyikorgásának dallamát, abból sosem lesz jó filmhangkészítő”.¹⁹⁹

2.1.3.4. A zörejszerűség és zeneiség meghatározása

A fenti példák nyomán megfogalmazhatjuk a kérdést: pontosan mire vonatkozik a zörejszerűség? A „zöreje” fogalmát hagyományosan a filmkészítés folyamatából vett példákkal²⁰⁰ definiáljuk. Zörejek a lépéshangok, a pisztolylövések, a szélfújás, egy ajtó nyikorgása. De vajon miben áll a zörejszerűség lényege? A kérdés fontosságát alátámasztja, ha megpróbáljuk a kifejezést angolra fordítani. A „zöreje” angol megfelelője a „noise” vagy a „sound effect”. A „noisiness” magyar jelentése viszont „zajosság”, a másik kifejezéssel pedig legföljebb körülírni lehetne a jelenséget.

Ha megfigyeljük, miben különböznek a véletlenszerű filmes zörejek a komponált zene hangjaitól, arra jutunk: annál inkább zörejszerűnek értékelünk egy hangot, minél fontosabb a fizikai keletkezése a történet szempontjából. A gyakorlatban természetesen minden hangot fizikai jelenség idéz elő, és a hang pontosan úgy szól, ahogyan a hangforrása rezgésbe hozza a levegő molekuláit. De minél zeneibb egy hang, annál inkább figyelünk a

¹⁹⁹ Molnár Judit Anna: Hallani az ajtónyikorgás dallamát – Interjú a Cannes-ban díjazott hangmesterrel. *Filmhu* 2015. 06. 11.

(<https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/zanyi-tamas-hallani-az-ajtonyikorgas-dallamat-interju-hangmester-zanyi-tamas-saul-fia.html>)

Utolsó letöltés: 2019. 06. 13.

²⁰⁰ Bordwell, Thompson és Smith i. m. 27, 271.

benne rejlő absztrakt, matematikai összefüggésekre,²⁰¹ és minél zörejszerűbb egy hang, annál inkább értelmezzük tárgyyszerű, fizikai testből eredő jelenségként. E kettő nem zárja ki egymást, épp ellenkezőleg: a zörejszerű zene és a zenei zörej tárgyalásánál láttuk, hogy egy egyszerű kalapácshangot is párhuzamosan tudunk kalapácslásként és ritmikus zeneként értelmezni.

Ha a zörejszerű értelmezést a hang fizikai forrására irányuló következtetésként határozzuk meg, akkor a megfelelő angol fordítás talán a „physicality” lehet.

2.1.3.4. Kihagyás

A hangossággal kapcsolatban volt már szó a valóság-hűségről és egyes hangesemények kihagyásáról. Ez a zenei és zörejszerű hangeseményekre egyaránt igaz. Michel Chion korábban ismertetett „kiásás”-fogalma, amely az eseményekre nem reagáló dialógot írja le, általánosabban megfogalmazva a cselekményt nem követő hangeseményekre, a történethez képest független hangkulisszára vonatkozik, s az audiovizuális történetmesélés fontos eszköze. Ennek alátámasztására szintén alkalmas a *Diktátor*: Hynkel az egyik jelenetben a Földet ábrázoló lufival táncol. Korábban több filmben, így a magyar Meseautóban is használták a néma kép, a csönd Balázs Béla által méltatott eszközét.²⁰² A a zorejszinkronizálás technikai eljárása a hangosfilm megjelenése óta fejlődött,²⁰³ de ennek a táncjelenetnek a realiztikus lépéshangok teljesen megváltoztatták volna a jelentését. Chaplin csodálatos tánc tehetségét mutatja a könnyedség, amellyel az asztalra ugrik. Az erőskezű diktátor lelki gyengeségét (és nevetséges voltát) megmutató jelenet megformálásával, melynek kulcsmozzanata a kipukkadó lufi csattanása, ellentétes volna, ha korábban, például az asztalra ugrásnál a katonacsizma hatalmasakat dobbonna.

²⁰¹ Sonnenschein i. m. 224.

²⁰² *Meseautó* (Gaál Béla, 1934). A film elején Kabos Gyula karaktere odasétál a vezérigazgató titkárnőjéhez. Nincsenek lépéshangjai, s ezért a titkárnő el tudja játszani, hogy meglepődik a felbukkanásán. A *Diktátorban* szinte ugyanez zajlik be Garbitsch és Hynkel között.

²⁰³ Vanessa Theme Ament: *The Foley Grail – The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation*. Oxford, Focal Press, 2009. 8-9.

2.1.3.5. Összefoglalás

Az elemzőt tehát a hangeseemények belső szerkezetét, tulajdonságait illetően segítheti az a megközelítés, amely az egyes hangokat nem elsősorban kategóriákba rendezi, hanem azt vizsgálja, hogy milyen fizikai, fiziológiai és főként dramaturgiai tulajdonságok *mennyire* jellemzik ezeket a hangeseeményeket. Láthatjuk, hogy a korábban, más szerzők által bevezetett fogalmak összehangolhatók ezzel a megközelítéssel, sőt a bemutatott példák ellentmondásainak feloldásával éppen a meglévő fogalmi készlet vált pontosabban értelmezhetővé.

2.2. Horizontális és vertikális szerkezet

2.2.1. Szólamok

Ebben a fejezetben olyan elvek következnek, amelyek alapján összeköthetjük a hangeseeményeket és a film általános történetmesélő szövetét. Induljunk ki a filmelméletet a szovjet filmrendezők említett kiáltványa óta foglalkoztató többszólamúság-metaforából. Ez a metafora – a hang- és képszólam közötti összefüggések „ellenpontozásként” való értelmezése – két implicit axiómát tartalmaz:

1. A hangkulissza és a kép alapvetően különbözik.
2. A hangkulisszát lehetséges egységként összevetni valamivel – például a képpel.

Michel Chion érvel a hangsáv belső koherenciájának felsőbbrendűsége ellen:²⁰⁴ úgy gondolja, a film vertikális, képet és hangot összekötő dimenziója sokkal fontosabb, megragadóbb, mint a technikai evidenciából (kép és hangsáv fizikai különbségéből) adódó horizontális szerkezet.²⁰⁵ Többszólamú elemzéseként ő a beszédet és a film teljes szövetét

²⁰⁴ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 182.

²⁰⁵ Chion: *Audio-Vision*. 39.

veti össze az 1.2.1. fejezetben leírt módon.²⁰⁶ Próbáljunk meg tehát Chion gondolatmenetének nyomán továbbhaladni, de most már a filmhang alapegységének meghatározását figyelembe véve.

Fogadjuk el a francia szerző azon állítását, hogy a filmben sokkal fontosabb összefüggés létezik képi jelenség és hangeseemény között, mint ami a hangkulisszán belül fennáll.²⁰⁷ Fogadjuk el azt az implicit állítást is, hogy a film teljes szövetét érdemes horizontálisan összevetni valamivel, amit a beszéd közvetít. Tegyük fel, hogy ez a valami a *történet* folyamata. Chion e második állítása azt is jelenti, hogy a kép és hang összességéből kiemelhető olyan részhalmoz, amely képi és hang elemeket is tartalmaz: a beszédet Chion természetesen nem csak képen kívüli dialógusra érti. Ő a verbocentrikus filmekre korlátozva vizsgálja a film audiovizuális világának két részét: az audiovizuális beszédet és az egyéb audiovizuális módon megmutatott dolgokat.

A fent elfogadott állítások megkérdőjelezzik a kép-hang-többszólamúság-metaphora termékenységét, hasznát; ezt egy szűkített, de audiovizuális szempontból megfogalmazott horizontális elemzéssel helyettesíti. Kísérreljük meg a Chion által kijelölt irányban megtalálni a horizontális elemzés általános szerkezetét.

Az elemzés során ne csak két dolgot vessünk össze, hanem potenciálisan akárhányat. Különböztessük meg David Bordwell (és az orosz formalisták) nyomán meg az összevethető dolgok két alaptípusát: az elmesélt történet szüzséjét és stílusát,²⁰⁸ tehát a cselekményszálakat és az audiovizuális folyamatot. A filmes történetmesélés szempontjából a kép és a hang összefüggések jóval alacsonyabb szerveződési szinten vannak, mint a történet és a film stílusa közötti kapcsolat. A képcsík és a hangsáv közti általános összefüggések szélsőséges esetben (szélsőséges „ellenpontozásnál”, teljesen független kép és hang esetén) korlátozódhatnak akár a két tartomány időbeli összekapcsolódására is.

²⁰⁶ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 342-347.

²⁰⁷ Chion: *Audio-Vision*. 40.

²⁰⁸ Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. 49-57.

Figyeljük meg, hogy egy-egy vizsgált cselekményszál vagy a történet valamely motívuma, karaktere, jellegzetessége milyen hangeseményekhez, hangesemény-tulajdonságokhoz, képi változásokhoz és jellemzőkhöz kapcsolódik, ezeket tekintsük horizontális elemzésünk első szintjének, és csak ezután foglalkozzunk azzal, hogy az így kapott audiovizuális halmazban a kép és a hang szerepét, formáját kettébontjuk.

Az imént meghatározott audiovizuális halmazt nevezzük *audiovizuális szólamnak*.

Vizsgáljunk meg két filmjelenetet, ahol ez a megközelítés az elemző segítségére lehet.

Quentin Tarantino az audiovizuális többszólamúság eszközével él *Kill Bill*²⁰⁹ című filmjében: a jakuzákkal vívott csata egy szünetében a főszereplő körülnez, majd a breakdance táncforma mozdulataival, a földön forogva kezdi ismét kaszabolni az ellenségeit. A zene végtelenül könnyed, ezáltal kontrasztba kerül a képen megjelenő véres jelenettel. Ugyanakkor az Uma Thurman által megformált Beatrix mozdulatainak táncossága összhangban van a zenével. Így tehát dramaturgiai szempontból két szólamot érdemes megkülönböztetni: a cselekményt előrevivő csata képeit és hangjait (vágás-, fröccsenés-, hörgés-, kiáltáshangok), valamint a zenés táncmozdulatokat. Mindkét szólam audiovizuális, és a történetmesélés szempontjából *fontosabb és erősebb kohézió van a szólamokon belüli hangok és képek között, mint ami a jelenet teljes hangkulisszáján belül megfigyelhető*. Így megállapíthatjuk, hogy a táncszólam a történet szempontjából Beatrix ügyes és elegáns vívóképeségét ábrázolja, de a jeleneten belül elsősorban a cselekmény lényegétől elütő hangvétele teszi fontossá.

Számos akciófilmre jellemző, hogy a harci jelenetek bizonyos mértékig hasonló intenzitással zajlanak – ilyen a *Halálos fegyver*²¹⁰-sorozat vagy Steven Spielberg *Ryan közlegény megmentése*²¹¹ című filmje; a populáris kultúrában az akciójelenetek filmen belü-

²⁰⁹ *Kill Bill 1.* (Kill Bill Vol. 1, Quentin Tarantino, 2003)

²¹⁰ *Halálos Fegyver 1-4* (Lethal Weapon 1-4, Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998)

²¹¹ *Ryan közlegény megmentése* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)

li állandósága szinte közmondásos.²¹² A *Kill Bill* minden csatát külön fejezetbe oszt, és teljesen máshogyan formál meg, de minden ilyen jelenet egyaránt véres, kegyetlen, könyörtelen. Ugyanakkor a film minden csatajelenetben valamilyen kontrasztot alkalmaz, amellyel új és új szempontból különbözteti meg a főhőst korábbi bérgyilkos-kollégáitól. A kétrészes²¹³ film végén Bill előadást tart arról, hogy Beatrix nem tudna más lenni, mint gyilkos – de a főhős és a gyilkosok közötti konzisztens megkülönböztetés miatt ekkor már egyértelmű, hogy a férfi téved.

Egészen más műfajhoz tartozik, történetmesélő mechanizmusában mégis igen hasonló Frank Darabont *Halálsoron*²¹⁴ című filmjének tévénezős jelenete. A nyugdíjasotthon egyik lakója elégedetlen a műsorról, és csatornát vált: a *Frakkban és klakkban*²¹⁵ jelenik meg a képernyőn, Fred Astaire éppen a *Cheek To Cheek*²¹⁶-et énekli, miközben Ginger Rogers-szel táncol. A film kezdő képsora óta követett idős szereplő, Paul, megdermed. A kamera közelít hozzá: megpróbálja visszafojtani a zokogását. A többi tévénező észreveszi ezt, és Pault kiviszi barátnője, Elaine. A jelenetben tekinthetjük egyik szólamnak a tévénezést: a legtöbb néző bóbiskol, olvas, oda sem figyel, amíg a fiatalkorukban látott film meg nem jelenik, akkor viszont azonnal mindenki teljes figyelemmel a képernyőre koncentrál, és a tévé hangja is felerősödik. Ahogyan közelebb kerülünk Paulhoz, és az otthon többi lakója is Paulra irányítja a figyelmét, a zene elhalkul. A másik szólam Paul reakciója és párbeszéde Elaine-el. A tévé-szólamban ábrázolt tánc könnyed, a nézők számára láthatóan nosztalgikus, és ez kiemeli a vele teljesen ellentétes, akusztikusan és képben is igen közel hozott párbeszédet és Paul súlyos reakcióját. Itt is erősebb tehát az összefüggés

²¹² Erre utal például a Christopher Brookmyre *Elcseszett paradicsom (One Fine Day In The Middle Of The Night)*. London, Little, Brown and Company, 1999) című regényében megjelenő „golyó-halálosság hányados” („bullet-deadliness quotient”) fogalma

²¹³ *Kill Bill 2.* (Kill Bill Vol. 2, Quentin Tarantino, 2004)

²¹⁴ *Halálsoron* (The Green Mile, Frank Darabont, 1999)

²¹⁵ *Frakkban és klakkban* (Top Hat, Mark Sandrich, 1935)

²¹⁶ Irving Berlin: *Cheek to Cheek* (Fred Astaire, 1935)

az egy jeleneten, egy diegetikus téren belül történő kétfős párbeszéd audiovizuális elemei között, mint a teljes jelenet hangkulisszáján belül.

2.2.2. Akkordok

Korábban említettük, hogy Michel Chion hogyan fogalmaz a szinkronpontok felismerésével kapcsolatban.²¹⁷ A hang fizikai jellemzőinek vizsgálatánál tárgyalt jellemzők alapján, a néző esztétikai befogadását figyelmen kívül hagyva szinkronpontnak tekinthető a jelentős képi változással egyszerre történő hirtelen frekvenciaspektrum- vagy hangerőváltás, a képen történő mozgás és a hangbeli változások szinkronjának kialakulása – de akár egy a történet szempontjából lényeges, képen kimondott szó is szinkronpontot jelenthet.

Azonban, ha a fenti szólam-definíciót használjuk, talán a film vertikális dimenzióját leíró szinkronpontokkal kapcsolatban is pontosabban megérthetjük Chion meghatározását. Szinkronpont ilyen értelemben az, amikor két vagy több szólamban egyidejűleg történik változás.

A *Peacemaker*²¹⁸ egyik jelenetének végén vonatbalesetben egy vagonból kihullott atombombát látunk, melynek időzítőjén visszaszámlálás jelenik meg. Közben feszült, vészjósló, ritmikus zenét hallunk. A zene a vágás után folytatódik, egy idős házaspárt látunk, a kép követi, amint a két öreg izgatottan kiszalad a ház elé. Ahogy meglátják a vonat lángjait, a zene eltűnik, de megjelennek az atmoszferikus zörejek, s ezek töltik meg a hangkulisszát. Felvillan a bomba a távolban (kis késleltetéssel tompa puffanás-hang), majd a kisvártatva megérkező lökéshullámmal egyszerre halljuk a következő zenei hangot. Tehát a zene a baleset látványával egy szólamba illeszkedik. A film először megmutatja a bombát, és ezáltal összekapcsolja a zenével. A házaspárt mutató jelenet elején halljuk a zenét: innen tudjuk, hogy időbeli folytonosság van a jelenetek között. Amikor az idős házaspár meglátja a fényeket, a zene információja redundáns volna, ráadásul a robbanás elsöprő

²¹⁷ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 239.

²¹⁸ *Peacemaker* (The Peacemaker, Mimi Leder, 1997)

hangerejét (a légnyomás a valóságban házakat tarolna le!) a csöndhöz képest pontosabban lehet ábrázolni. Tehát a bomba-szólam visszatér a képbe, és a hangkulisszát innentől a realiztikus hangeffektek szólama dominálja, melyeket halk tücsökciripelés, késő, halk, távoli robbanáshang, majd a közeledő lökэшullám valóság-hű robaja alkot. A lökэшullámmal együtt zenei hangot is hallunk. Tehát a szinkronpontok ilyen értelmezés szerint: vágás az atombombáról az öreg házaspárra; az öreg házaspár meglátja az atombombát (zene és tücsökciripelés váltása); villanás és halk puffanás; majd a lökэшullám rohamos közeledése alatt a robaj és a zenei effekt érkezése.

Az, hogy a filmben megjelenő szólamokat audiovizuálisnak tekintjük, *nem feltétlenül jelenti, hogy ezeknek minden esetben volna hangji és képi összetevőjük is*. Michel Chion több ízben is kiemeli a *Persona* egyes jeleneteit.²¹⁹ Amikor a némafilm és „beszélő film” montázs szerepéről beszél, a film nyitójelenetét hozza példának. Állítása szerint, míg a némafilmbe a montázs az egymás után vágott képek között (mellérendelő vagy szembeállító) kapcsolatot hozott létre, addig a hangsáv megteremti a folytonosság hatását a nézőben, így a vágás a létrehozott kapcsolat mellett el is választja a képeket egymástól. Ugyanakkor a vágás a hangosfilm korszakában is lehet elválasztó vagy összekötő jellegű. Chion szerint a *Persona* kezdő képsorai alatt megszólaló csepegő vízhang folytonosságot teremt, amely éppen e folytonosság révén emeli ki a látszólag egymással össze nem függő képek közötti durva vágásokat. Vizsgáljuk meg ezt a jelenetet a szinkron és a ritmus pusztán formai szempontjából.

Az idézett vágássorozat közben a nézőt kétféle képi és hangji változás éri. Hangban először csöpögő vizet hallunk, majd telefoncsörgést is. Képen éles vágásokat látunk, majd két képen mozgást is. Eleinte nincs szinkron. A csap a saját, szabálytalan ritmusa szerint csöpög, a kép a saját, szabálytalan ritmusa szerint vált – Chion az ilyen esetet nevezi audiovizuális ellenpontnak. Amikor a telefon megszörren, a képen nem történik reakció. A harmadik csörgés végén az éppen látható, csukott szemű nő kinyitja a szemét

²¹⁹ Chion: *Un art sonore, le cinéma*. 164, 276-277.

(a mozdulatot nem látjuk, egyik pillanatról a másikra nyitva van a szeme). Itt tehát egyidejűség következik be a kép és hang között, egy hangesemény vége és egy képi mozgás eleje esett egybe. Közben a csöpögés ritmusa gyorsul – továbbra sincsen szinkronban a képpel, mely egy lepellel letakart fiúra vált. A fiú mintha a harmadik telefoncsörgésre reagálva fordulna a kamera felé, de a negyedik csörgésre elfordul. Gyengül a szinkronkapcsolat a csörgés és a kép között, a csöpögés azonban a mozgás befejeztével ismét lassul. Megfigyelhetjük, hogy a változó szinkronviszonyok kapcsolatot mutatnak a kép és a hang kezelése között. Hirtelen, rövid hangesemények, hirtelen képváltások történnek a jelenet során, a szinkron hol létrejön, hol nem. A film stílusát vizsgálva úgy tűnhet, hogy a szaggatott hangesemények és éles képvágások egyaránt szétszabdadják a film folyamatát, s ezt nem a folytonosságuk révén teszik.

Ez a szaggatott forma később, a színésznő levelének kibontásánál ismét visszatér: ott ugyanez a csöpögő hang a levélből kiszakított – kimásolt, külön papírdarabokon mutatott – mondatok szaggatott vágásával van összhangban, miközben a nyitójelenethez hasonlóan hiányzik a szinkron. A csöpögő csapja pusztán a film megformálása felől közelítve egyértelműen a szabálytalan, zaklatott gondolkodást ábrázolja: a levél mondatait a film azért emeli ki, mert ezek fájnak leginkább Almának (Bibi Andersson). Mivel ekkor Alma szubjektív képét látjuk, a teljes érzékelésére jellemző szelekció egyszerre jelenik meg képen és hangban – nem csak a csöpögő csap szabálytalanságában, hanem abban is, hogy ezen az egy hangesemény-sorozaton kívül nincsen más hang a levélinzertek alatt, teljesen megszűnnek a valóság-hű természetábrázolásnak és Alma fészkelődésének hangjai. A film nyitójelenetében a létrejövő kép-hang-szinkronpontok mellett a levélfelbontás jelenete során képen és hangban kialakuló párhuzamos szaggatottság a chioni meghatározás szerint szintén szinkronpontnak tekinthető annál is inkább, mert ez a történet fordulópontján következik be.

2.2.3. Audio Description

Fontos kérdés, hogy az Audio Description – a hanggal történő leírás²²⁰ – tartalma hogyan illeszthető be egy ilyen, szólamokra és akkordokra épülő filmelemzésbe. Támponatot adhat ehhez például a Szarkowska-Jankowska modell és a magyar audionarrációs modell összevetése²²¹. Az összevetés fő szempontja a filmek verbális tartalmának és a vizuális tartalom verbális ábrázolásának időbeli elhelyezése. Vajon mi az átjárás film és hangjáték között: hogyan lehetséges a hanggal történő leírás során az audiovizuális szólamok vizuális tartalmának hangeseményekre történő lefordítása? Lehetséges a szöveg mellett más, ábrázoló hangesemények alkalmazása? Hogyan viszonyul ez a film eredeti alkotói hitelességéhez? A probléma túlmutat e dolgozat keretein, és végső soron a képi és hang megoldások jelentésének megfeleltetésére épül.

²²⁰ Zalán János: *Audio Description. Láttatni a láthatatlant – az audiovizuális tartalmak audionarrációja*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. 9.

²²¹ Zalán i. m. 101-102.

3. Filmelemzés

Az előző fejezetben meghatároztuk a filmhang alapegységét, valamint ennek belső szerkezetét és külső szerveződését is megvizsgáltuk. Mindvégig igyekeztünk betartani azt az elvet, hogy az egyszerűség, takarékoság, egyértelműség kedvéért egyelőre lemondunk az esztétikai elemzés eszköztáráról, hogy a legalapvetőbb filmhang-szerkezeti megfigyeléseket lehetőleg konzisztens rendszerben tudjuk tárgyalni. A most következő filmelemzés azt hivatott bemutatni, hogy egy film ilyen esztétikai ítéletektől mentes vizsgálata a műben alkalmazott stílus mely sajátosságaira képes felhívni a figyelmet.

A cél – ahogyan a korábbiakban is többször megerősítettem – a film és a történetmesélés összefüggésének vizsgálata. Ennek megfelelően egy elemzésnek a történet vizsgálatával kell kezdődnie. Válasszunk ki néhány, a történet szempontjából fontos dramaturgiai pontot, és ezeken a pontokon vizsgáljuk meg a hangot és a képet. Ez a választás a műelemző privilégiuma és felelőssége: a korábbiakban leírt szempontrendszert nem érdemes mechanikusan ráilleszteni az egész filmre. Termékenyebb lehet, ha a film történetmesélésére kifejezetten jellemző részleteket dolgozzuk fel elemzésünk során.

Milyen hangesemények járulnak hozzá a dramaturgiához, mely hangok tűnnek esetlegesnek? Hogyan kapcsolódnak a hangesemények a képhez, megfigyelhetők-e jelentős audiovizuális szólások? A történetmesélésben szereplő hangok közül melyek térnek el egy elképzelt, mérnökileg hiteles, valóság-hű hangfelvételtől? Természetesen az is fontos, ha egy jelenet, egy motívum vagy egy egész film hangja szigorúan ragaszkodik a valóság-hű ábrázoláshoz, de vizsgáljuk különös figyelemmel azokat a hangeseményeket, melyek ettől eltérnek. Hogyan illeszkednek ezek a hangesemények a történetmeséléshez? Mely

pontjain használ a film hasonló eszközöket? A dramaturgiailag hasonló, kapcsolódó pontokon vajon hasonló megoldásokkal találkozunk?

Amennyiben kiindulási pontként megfelelő jeleneteket választottunk, a fenti kérdések megválaszolása révén képet kell kapnunk arról, hogyan, milyen eszközökkel meséli el a film a történetét. Amennyiben a hangeszközök és audiovizuális szólások használatában a dramaturgiával összefüggő szabályszerűségeket találunk, a film stiláris jellegzetességeinek okát is megtaláljuk. A narratív információátadás (esetünkben hangközpontú) vizsgálata ezen a ponton ér véget, ugyanis innentől kezdve érdemes rátérni a film érzelmi hatásmechanizmusaira és az esztétikai megállapításokra.

3.1. Brazil

Az elemzett film Terry Gilliam: *Brazil* című műve. Ez a film azért alkalmas kiváltképpen a hang történetmesélő szerepének bemutatására, mert minden eleme, rengeteg apró részlete összefügg egymással, a film készítői ezeket aprólékosan kidolgozták²²². Amit korábban a „hangosított filmről” leírtam, az ebben az esetben hatványozottan fontos, ugyanis a filmben több alkalommal is a hang emeli ki a lényeges eseményeket, illetve hangban megjelennek olyan, képre soha nem kerülő elemek, amelyek a történet megértéséhez szükségesek.

A rendező a film két változatát ismeri el: míg az előbbi a rendező kívánságainak megfelelően készült el, az utóbbi a gyártó stúdióval történt hosszas hadakozás kompromisszumos lezárása.²²³ Ahol eltérés van a két változat között, ott ezt jelezni fogjuk.

Induljunk ki két jelenetből. A nyitó jelenetsor bemutatja a film két főszereplőjét, s ami még fontosabb: azt a két világot is, ahol a történet párhuzamosan játszódik. A másik, igen fontos jelenet az, ahol a férfi főszereplő munkába áll a hírszerzésnél: hiába unszolja minden ismerőse a film első felében, ő idegenkedik ettől a munkahelytől, ameddig álmai

²²² A vezető hangmester Paul Carr és Rodney Glenn volt.

²²³ Erről a kérdéstről Gilliam a DVD-kiadás rendezői hangalámondásában számol be.

nőjének eléréséhez feltétlenül szükségessé nem válik, hogy minősített adatokhoz (hírszerzési információkhoz) jusson. Ezen a ponton válik a rendszert kiszolgáló kishivatalnokból a rendszert romboló, szabad emberré. E két jelenet alapján igyekszem bebizonyítani, hogy a film hangvilágát elsősorban a halk, rejtettebb hangok és egy különleges zenehasználat teszik érdekessé, mivel ezek révén válik átláthatóvá ez a hétköznapi valóságtól idegen világ.

3.1.1. Nyitójelenet

A nyitó jelenetsort összekötő szólam a televízió. Az első képen a kirakatban felhalmozott készülékekből szól a reklám, melyet egy robbanás szakít félbe – de kisvártatva látjuk, hogy a robbanást túlélte az egyik tévé, amelyen a reklámszünetet követően egy interjú kezdődik. Innentől a műsorban beszélők hangját halljuk, amely narráció helyett vezet be a nézőt a cselekmény világába. A néző azt az információt, hogy a tévé folyamatosan megy a háttérben, csak az időnként felbukkanó képernyők révén, de nem is pontos akusztikai leképezéssel kapja meg. Ezt az információt az jelzi, hogy több megszakítás után is vissza-visszatér az adás hangja. Míg az első ilyen megszakítás a robbanás, a második már a következő jelenetben történik: a miniszter szünetet tart addig, amíg az irodista agyoncsapja a zavaróan zümmögő legyet. Amikor a légy beleesik a nyomtatóba, ismét megakad az interjú, ezúttal hosszabb időre. Az utolsó megszakítás, amely után még visszatér a televízió, a *másik adás* hangja, ahol egy korai hangosfilmet vetítenek. Az első három jelenet közötti vágások alatt a folyamatos tévéhang jelzi az időbeli folytonosságot (hasonlóan ahhoz, ahogyan a *Peacemaker* említett példája esetében a bomba-szólam zenéje működött), valamint azt az információt, hogy *mindenki* a központi állami adást nézi – kivéve Jill Laytont, a női főszereplőt. Amikor a harmadik jelenetben belép a rohamosztag, véget ér a tévéadás.

A fizikailag legpontosabb leképezés az volna, ha a kamera nézőpontjának távolsága alapján változna a televíziókészülék hangereje. Ennél valamivel szokványosabb megol-

dás, ha e természetes leképezésen túl a hangkulissza vezeti a néző figyelmét. Erre az emberi hallás sajátosságai miatt is szükség van, hiszen, ahogyan már korábban említettük, a fül még a hagyományos térhang-megoldások esetén sem tud könnyen válogatni a különféle hanghatások között, hiszen ezek pusztán néhány hangforrásból (hangszóróból) szólnak. Helyszínen rögzített hang esetén az utózenge hatása is sokkal erősebben érződik, mintha a néző-hallgató a mikrofon pozíciójában jelen lenne.²²⁴ A pszichoakusztikát is figyelembe vevő hangkulisszában tehát a televízió hangja a mérnöki megoldásnál valamivel kevésbé halkulna, amikor a kamera távolabb kerül, ellenben észrevehetően halkulna, amikor valamilyen fontos esemény történik a televízió kívül. A Brazil nyitójeleneteiben azonban *kifejezetten hirtelen* tűnik el és jelenik meg ismét az interjú hangja, perspektíva-váltástól függetlenül. A néző egyetlen szóról sem marad le, s ez jelzi, milyen fontos információkat közöl a miniszter. Ugyanakkor a televízió minden alkalommal teljes és hirtelen csöndje szintén egyértelmű jelzés a néző számára. Ha megfigyeljük, milyen események történnek a megszakításokban, kiderül, hogy mit jeleznek, és hogy miért fontos jellegzetessége ez az eszköz a film első jelenetének.

Az első megszakítás fizikai oka, a robbanás teljesen váratlanul érkezik a békés, alapvetően csöndes környezetből. Az utolsó képsor, mielőtt felrobban a kirakat, egy utcai járókelő árnyát mutatja, akinek a lépteit sem halljuk. A néző a furcsán régmódi tévékészülékeken és az abszurd reklámszövegen („A Központi szolgálat csövei több száz féle színben kaphatók”) kívül semmilyen információval nem rendelkezik. A robbanást követő drámai főcímmel alatti csak a „Brazil” felirat jelenik meg, amelynek a film fő zenei motívumán kívül semmi kapcsolata nincs a történettel. A drámai akkord lecsengése közben néhány hang erejéig meg is jelenik a címadó dal kíséretének egy része is – továbbra sincs semmi támpontunk a robbanás értelmezéséhez. Ekkor néhány televíziós zavar után megszólal az interjú, melynek éppen az elejét halljuk, s amely a sűrű „terrorista-támadásokról”

²²⁴ Lohr Ferenc részletesen foglalkozik a hangfelvételi utózenge problémájával. (Lohr: *A filmhang esztétikája*. 231.)

szól.²²⁵ Közben a kép is az égő roncsok közötti egyetlen működő képernyőre közelít, és a lángok, szikrák hangja is csak elfojtva jelenik meg. Az, hogy az előtérben szikrázó, tönkrement készülékek semmilyen szinkronhangot nem adnak, még inkább kiemeli azt, ami a képernyőn történik.

A filmben a magát a terrorizmus ellen védő, mindent rendben tartó államként mutató diktatúrával szemben áll a totalitárius állam valósága: a motiválatlan és diszfunkcionális bürokrácia. Az állam embertelenségének mindkét oldalával pedig a főszereplők emberi karaktere és álmai állnak szemben. A robbanás és az utána valószínűtlen módon visszatérő televízióban elhangzó mondatok a film e három pólusa közül az elsőt világítják meg.

A következő jelenet két megszakítása – egy rövidebb, akár mondaton belüli szünetnek is betudható, valamint egy igen hosszú szünet – a légy lecsapásával és a döglött légy nyomtatóba hullásával esik egybe. A légy szándékos elpusztítása és az ezáltal okozott véletlen nyomtatóhiba indítja el a teljes cselekményt. Ez okozza a következő jelenet téves letartóztatását, amelynek következményeképp a főhős, Sam Lowry találkozik álmai nőjével, és szembefordul a hatalommal. A jelenet egyéb hangjai: a nyomtató és a többi gép monoton zakatolása szintén erősen vezeti a nézői figyelmet, mivel csak akkor jelenik meg, amikor szerepet kap az adott hangforrás. Ez tehát a bürokrácia csődje, a film másik pólusa.

Az utolsó megszakítás egyben megtöri azt a folytonosságot is, amely szerint mindenki a központi adó programját nézi. A női főszereplő, akiről csak később derül ki, hogy azonos Sam Lowry álmai nőjével, nem az állami propagandát hallgatja, hanem harsányan és felszabadultan kacag egy régi filmen. A későbbiekben kiderül, hogy a kisemberek ezt a tévécsatornát használják arra, hogy a monoton, értelmetlen világból kiszakadjanak. Fontos megjegyezni, hogy ez a kiszakadás teljesen passzív, semmiben nem roncsolja a fennálló rendszert. Ebben a jelenetben még az sem kérdőjelezi meg a rendszer jogossá-

²²⁵ Az idézőjel indokolt: a film nem azonosít egyetlen robbantó terroristát sem, és azt sejteti, hogy ezeket a robbantásokat az elnyomó hatalom idézi elő, hogy indokolja a saját működését.

gát, amikor Jill Layton egy-egy tiltakozó gesztust tesz. Az egyetlen jellegzetesség, ami igazán kiemeli, a tiszta nevetés, s ez ellentétben áll a tévéinterjú végén a miniszter szájából elhangzó erőltetett nevetéssel.²²⁶ Azonban annak alapján, hogy a központi tévéadás első megszakítása (a néző szemszögéből) egy robbanás, a második és harmadik pedig egy képben is igen hangsúlyosan megjelenő elírás, a nézőnek rendelkezésére áll minden információ, hogy kellő jelentőséget tulajdonítson a fürdő nő alakjának. Az emberi jelleg, melyet a film harmadik pólusának tartok, a nevetés hangjában jelenik meg először.²²⁷ Néhány másodpercen belül letartóztatják Archibald Buttle-t a már látott elírás miatt („Ez biztosan tévedés!” – kiáltja Jill), a letartóztatást végző hivatalnok pedig nyugtákat lobogtat a zsákba láncolt gyanúsított felesége előtt, megtestesítve azt a bürokratikus államot, amely korábban a tévéinterjúban is megnyilvánult. Ezen a ponton tehát lezárul egy bevezető ív: terror-robbantás, terror-elhárító miniszter, terrorista téves letartóztatása.

A következő jelenetet már a nyugta képe vezeti be, a hangkulissza egyértelműen vált. Azonban van ennek a letartóztatás-jelenetnek még egy jellegzetessége, amelyre érdemes figyelmet fordítani. Az interjúadás végén derül ki egyértelműen, hogy ez egy karácsonyi film. A központi televízió kellemes, ünnepi zenét sugároz az interjú után, a család az anya meséjét hallgatja. Az emeleten Jill, a szomszéd régi filmet néz. Megannyi nosztalgikus részlet, s ekkor halkán megszólal egy száncsengő. Jill felfigyel. Amikor a száncsengő ismét megszólal, már látjuk a rohamosztog körfűrészét, így a száncsengő-hang új értelmet kap. A hangot még telítettebbé teszik a *Psycho*-t²²⁸ idéző, szaggatott hegedűvonások. Mindezek a hangok az emberi fül által igen erősen érzékelt, néhány ezer Hz-es frekvenciatartományban jelennek meg, és ez legalább annyira nagy hangosságérzet-beli változás, mint korábban a robbanás volt. A körfűrészszel egy időben némul el végleg a televízió. Dramaturgiai szerepét betöltötte, és, noha a világítás például továbbra is működik a laká-

²²⁶ „A kezdők szerencséje!”

²²⁷ Nem tekintem igazán emberinek a Buttle-család karácsonyi meseolvasását, éppen azért, mert közben a háttérben még a hírszerzési miniszter interjúja hallatszik.

²²⁸ *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)

sokban, tehát technikailag semmi nem magyarázza a televízió némaságát, a történetmesélés szempontjából teljesen fölösleges volna, ha a két, most már egy lyukkal összekötött lakásban a két televízióadás hangja keveredne. Éppen ellenkezőleg: amint a kommandósok megkötik az ártatlan Buttle-t, teljes csönd áll be, melyet csak Mrs. Buttle szaggatott zokogása tör meg. Ez a csönd itt a képi kompozíciónál is egyértelműbben jelzi, mennyire fontos esemény zajlik, s a televíziók hangja ezt a jelzést gyengítené.

A fent leírt jelenetek alatt egyértelműen a televízió hangja tér el leginkább az egyszerű hangosított filmtől, ez az eltérés pedig közvetlenül összefügg a történet szempontjából fontos információk közlésével. Ez a szólam a terrorcselekmény, hibás idézés (elfogatóparancs) és letartóztatás cselekményszálával váltakozva jelenik meg; azt, ahogyan a televízióadás szünetei a dramaturgiailag fontos eseményeket jelzi, megfogalmazhatjuk úgy is, hogy e két szólam váltakozása formálja az elbeszélést. Az idő nagy részében a televízió-szólam uralja a hangkulisszát, s a lényeges események akkor történnek, amikor időről-időre felváltja a film fő cselekményszála.

3.1.2. Hírszerzés

3.1.2.1. *Előcsarnok*

Abban a jelenetben, amelyben Sam munkába áll a hírszerzésnél, szintén vannak hirtelen eltűnő és megjelenő hangok. Az előző jelenettel szemben azonban itt nem cselekmény (pl. légycsapás) tölti ki a beálló szüneteket, hanem a környezetet leíró csönd. A jelenetet az amerikai változatban Sam álma előzi meg, ahol szárnyaló hősként küzd Jillért. Hangos csattanások, majd Jill kiáltása – „Sam!” – visszhangzik. Az európai változatban ez a jelenet Sam és a hírszerzési miniszter, Mr. Helpman mosdóbeli párbeszédét követi, mely csönddel végződik. Akár a visszhangzó kiáltáshoz, akár a beszélgetésben beálló pillanatynyi csöndhöz viszonyítjuk, az erőteljes zenei effekt éles vágást okoz a hangkulisszában, ahogy Sam belép a Hírszerzés kapuján. Ez természetesen indokolt dramaturgiai szempont-

ból: miután egészen idáig az ébren töltött idejében hűségesen kiszolgálta az államot,²²⁹ ez a lépés az, amellyel elhatározza, hogy áthágja a rendszer szabályait. Az ezt követő, a korábbiaknál sokkal nagyobb és teljesebb csöndben négyféle hangeseményt hallunk: egy kitartott, halk és halkuló hegedűhangot, Sam lépteit, és a háttérből egy kevés emberi hangot (köhögést, motoszkálást), valamint a hatalmas bejárati csarnok enyhe alapzaját. Az európai változatban három harangkongás strukturálja az első képet. Ahogy a kép a kapuórra vág, a háttérbeli emberi hangok eltűnnek, ezért azt gondolhatnánk, hogy pusztán esetleges, az első kép forgatási hangjába belekerült zajok lehetnének. Ennek azonban két tény ellentmond. A jelenet hangja annyira üres, hogy különösebb erőfeszítés nélkül, akár helyszíni „csakhang”-felvétellel, akár utólagos, stúdió belüli zörejezéssel is helyettesíteni lehetett volna a forgatási hangot. Másrészt ezek az emberi hangok az 5.1-es térhang jobb csatornájából hallatszanak, míg a képen látható lépések középen szólalnak meg. Ezek alapján valószínűbb, hogy szándékos hangokról van szó. A helyszín a történet szerint tele van emberekkel, akiket lényegében soha nem látunk, s így ezek a hangok is pontosan illeszkednek a film világába.

A jelenet hangvilágában lényeges az egyes hangesemények és a csönd közötti átmenet. Minden zeng, de ez elsősorban Sam hangján hallatszik. Ez az utószöveg ugyanakkor igen más, mint az előző, álom-jelenetben: itt természetellenes, a közvetlen hang után erősen késleltetett visszhang jelenik meg (delay-hatás). Ez a visszhang ugyanakkor a természetellenességével együtt valóság-hű, akusztikailag tökéletesen illik a hatalmas csarnok üres falaihoz. A hanghatáshoz hasonlít Chris Marker: A kilátóterasz (*La jetée*) című filmjének suttogó német beszéde is, amely azonban rövid késleltetésű, egyszerű visszhanggal szólal meg. Az ilyen egyszerű visszhang pusztán a visszaverődés késleltetése révén azon-

²²⁹ „The waking Lowry, however, indicates no real capacity or inclination to rebel. His dreams do not intrude upon his waking life, or the real world of Brazil, beyond making him somewhat distracted.” (Jeffrey Melton és Eric Sterling: „*The Subversion of Happy Endings in Terry Gilliam’s Brazil*”, in: Jeff Birkenstein, Anna Froula és Karen Randell (szerk.): *The cinema of Terry Gilliam – It’s a mad world*. London, Wallflower Press. 66-78.

nal pontosan tudja átadni a tér nagyságának információját. A hang ebben a jelenetben teljes mértékben együtt változik a képpel: hangsúlyos zenei összhangzat szól a nagyotál függőleges svenkje alatt, a párbeszéd kistotálban zajlik; a mélységi kompozíció és az alacsony gépállás Orson Welles-t idézi, és a háttérben leereszkedő liftet elárulja a lassan erősödő zúgása. Az akciódús álom-jelenet után itt lelassul a film ritmusa.

3.1.2.2. *Folyosó*

Amikor Sam felér a lifttel, az új helyszín első hangja a folyosókon süvítő szél. Ez a hang igen mély tónusú és halk. A belépő zene dallama kevésbé határozott, nem alakul ki teljes zenei szerkezet. Alig halljuk a diegetikus zörejeket, Sam léptei is szinte némák. Ahogy körbenéz, egyszer csak meghallja, és ezzel szinte egy időben meg is látja a hírszerzés irodistáinak csoportját. A csoport megjelenésével együtt a zene is a címadó dal lendületes feldolgozását kezdi idézni, s a csoport áthaladásának lüktető ritmust ad. A csoport messze keresztben átvág a folyosón, és az emberi hangok azonnal elhallgatnak. Ez a megoldás természetesen nem realiztikus: üres folyosók rácsszerkezetében különféle rezonanciajelenségek alakulnak ki, és egy ekkora, hangos csoportot igen messziről és meglepő irányokból lehetne hallani. A csoport következő két áthaladása során közelebb és közelebb kerül – az utolsó alkalommal Samet is magával sodorja –, megjelenésének és eltűnésének hangjai mégis ugyanolyan hirtelenek, mint az első alkalommal. Fontos észrevenni, hogy a hadaró osztályvezető általában tisztán érthető, minden megjelenése mondatkezdetre esik. Mivel a második áthaladásnál már kivehetőek a szavak, az utolsó, valószínűtlenül hirtelen megjelenés esetében érdemes figyelni az osztályvezető szövegére. A dialóg ilyen egyértelmű vágása fontos információt jelez: „Half as terrorists, half as victims!” – utasítja az osztályvezető az egyik irodistát. Ebből tudjuk meg, hogy a terror-támadásokról szóló hírek, amelyek a totalitárius állam létét indokolják, semmiképp nem pontosak, és valószínűleg nagy részük egyszerű hazugság.

A jelenet ritmikai pontossága tetten érhető a csöndes és hangos részek váltakozásán. A jelenet 6 másodpercnyi egységekre épül. A liftből kilépés, körülnézés 6 egységnyi ideig tart. Ekkor vonul át először az irodista-csoport, 1 egységnyi idő alatt. A következő csönd két egységen át tart, melyet ismét 1 egységen át tartó hangos átvonulás követ. Ismét csönd: 3 egységnyi ideig, majd berobban a csoport egészen közélről, 7 egységnyi ideig, ami után megérkeznek Sam Lowry ajtajához. A teljes szekvencia 20 egységből áll, és az egységekre, mintegy ütemekre bontható a szerkezetéből zenei jellegre következtethetünk.

3.1.2.3. *Aquarela do Brasil*

Itt fontos néhány szót ejteni a film zenei világáról²³⁰, ugyanis a várakozásteljes zene a folyosón összefügg az álom-jelenet grandiózus motívumával, míg az irodisták ütemes zenéje a totalitárius államhoz kapcsolódik. A teljes zenei tükör Ary Barroso *Aquarela do Brasil* c. 1939-es dalára épül, ugyanakkor a témának igen különböző értelmezéseket ad. Az álom-jelenetek aláfestése kifejezetten nagy, rézfúvósok által dominált zenei íveket rajzol, míg az irodisták témája Geoff Muldaur ritmikus, gyors tempójú feldolgozására épül. Jill zenei témája egy lány fuvolaszó, amely az eredeti Barroso-szám bevezető hangjából áll, míg Sam anyjához egy kellemes, 1940-es évekbeli bárzene kapcsolódik. A zenei témák keverednek is. Természetes, hogy Jill és Sam témája összekapcsolódik (ez a lift-jelenetben következik be, ahol a fuvolaszó keringőre vált). Meglepő viszont, hogy Sam anyjának kedvenc éttermében ugyanaz a zene szól, amely nem-diegetikusan felhangzik akkor, amikor Sam és Jill először vannak kettesben. Sam anyjának, Ida Lowry-nak és Jillnek az összekapcsolása a filmben konzisztens téma: nem pusztán a hasonló arcberendezésű színészek kötik őket össze, de a záró jelenetsor egyik snittjében a Jill-t alakító Kim Greist jelenik meg Ida szerepében.

²³⁰ A film zenéjét Michael Kamen szerezte.

A Muldaur-változat eredetiben is megjelenik akkor, amikor Sam a „személyi szállító-járműben” utazik.²³¹ Az utazás képsora tele van vizuális játékkal, ugyanakkor a szállító-jármű hangja ugyanilyen játékos: a zene először a rádióból szól, majd az adás megszakad egy közérdekű bejelentés miatt. Sam ingerülten áthangol, a zene visszatér – de most már nem rádióhangon, hanem nemdiegetikus filmzeneként. A koci távolságától függően halkabb és hangosabb lesz a zene, de nem valóság-hű mértékben. Amikor azonban Sam megáll, és felnyitja a szállító-jármű tetejét, az elvileg nemdiegetikus filmzene a képpel szinkronban hangosodik, majd a tető lecsapásakor megszűnik, tehát tipikusan diegetikus módon viselkedik. Ebben az esetben tehát a zenét mint hangeseményt részletesen kell értelmeznünk: a diegetikusság kérdése itt nem egyes hangesemények, hanem bármilyen kis hanginformáció esetében felmerül. A rádióhangot Sam valóság-hűen rádióhangként hallja. Az áthangolás (vagy kikapcsolás) után nem világos, hogy a rádióból szól-e a zene, mindenestre Sam fejében megjelenik: erre utal az, hogy a zene, ha kevésbé is, de a Samtól való távolság függvényében hangosodik és halkul. A diegetikusságtól teljesen függetlenül kell megvizsgálnunk a nemdiegetikusságot is. Az újból megszólaló dal teljes sáv szélessége szerint a zene elbeszélő szerepet kap, és ezt megerősíti, hogy a rádióban az eredeti adást megszakították, valamint az is, hogy a távolságot kevésbé követi a hangosság. Ez a kis képsor bizonyítja, hogy a diegetikusság kérdése nem hogy kategorikus módon nem értelmezhető, de még skálaként sem: ebben a részletben egyazon zenei hangesemény egyszerre mutat egyértelműen diegetikus és nemdiegetikus jegyeket, tökéletes kétértelműségben. A diegetikusság és a nemdiegetikusság tehát egymástól független szempontok is lehetnek.

A gyors, lendületes, táncos ritmusú Brazil-téma szorosan összekapcsolódik a filmben ábrázolt felszínes, hazug világgal, míg a lassabb, meghittebb vagy grandiózusabb változatok Sam álomvilágát írják le. Amikor Sam ügyintézési célból autózik, táncos zenét hallgat. Amikor a magasvasúton utazva Jill adatlapjára rajzol hosszú haját, akkor viszont lassú sza-

²³¹ A film díszletei, kellékei, forgatási helyszíneit igen aprólékosan válogatták az alkotók. A furcsa „személyi szállító-jármű” például egy Messerschmidt Kabinroller, melyhez hasonló a forgatás idején is árultak Nagy-Britanniában – de a háború utáni olcsó német jármű sokkal inkább illeszkedik a film vizuális világába.

xofonzone szól. Ez a szaxofonzone ugyanannyira háttérzene-jellegű, kevésbé karakteres, mint az éttermi zene – de ahogy Sam elmerül a rajzolásban és az álmvilágában, visszatér a nagyzenekari Brazil-feldolgozás, és a jelenet végéig erre épül a zenei aláfestés. Amikor Sam Jillre szabályosan ráront, és a teherautón naiv és kevésbé hihető módon szerelmet vall, az éttermi zene szól – de amikor Jill már megbízik benne, és ismét a teherautón utaznak, ismét a fő Brazil-téma adja az aláfestést. Több zenei témáról most nem teszek említést, ezek többsége akciójelenetek háttérében hallható, a letartóztatás-jelenetek hangvilágáról pedig a korábbiakban és a későbbiekben egyaránt szó esik. De ebből a rövid áttekintésből is kiderül, mennyire következetesen használja a film ezt a bonyolult zenei világot, amely mindazonáltal szinte egyetlen dallamra épül. Ez a zenekezelés hasonlít Wagner operájára, *A nürnbergi mesterdalnokokra*,²³² amely négy óra játékidő alatt jóformán végig ugyanazt az egy témát dolgozza fel. Ahogyan Wagner operája a tökéletes dallam keresését és megtalálását meséli el, úgy ebben a műben a Brazil dallama a film teljes világát képes jellemezni.

A hírszerzési jelenet szempontjából pedig ez azért igen lényeges, mert itt a magányos csönd (illetve az azt ábrázoló zene) és a lüktető Brazil-ritmus váltakozik. A Hírszerzés épületében kétszer megjelenik Sam és Jill Brazil-témája: a lift-jelenetben, valamint a film végén, amikor Sam megpróbálja kitörölni Jill adatait a számítógépből. A zene egyik esetben sem teljesedik ki. A lift elromlik, és túl mélyre viszi Samet, a számítógépnél pedig vészjósló zene jelzi, hogy Sam milyen módon követi el az autoriter társadalom szemében lehető legsúlyosabb bűnt.

²³² Richard Wagner:

3.1.2.4. Nyüzsgés és csönd

A lüktető zene közben nyüzsgő, gondosan koreografált irodista-csapat a film során motívum-szerűen jelenik meg: a film ugyanezzel a dinamikus megjelenítéssel, gyors kameramozgással jellemzi Sam korábbi munkahelyének dolgozóit is. Mindkét munkahelyen megjelenik a csönd, de a korábbi helyen, az Adatfelvételi Osztályon ezt a csöndet nem feszült és várakozásteli zene, hanem lágy, romantikus téma írja le: Sam szándékosan bent marad munkaidő után, hogy Jill után kutasson a számítógépen. A rendszeren belül elképzelhető szabadság legmagasabb fokán van: sokkal jobb képességű, mint a kollégái, és ezért a főnöke bármit elnéz neki, teljes bizalmával tünteti ki. Amikor ezen a munkahelyen este egyedül van, nincsenek elfojtott, távoli hangok, nincsenek váratlanul megjelenő szereplők.

Az új munkahelyen azonban testközelből tapasztalja meg, hogy mi az, amit a rendszer elrejt. A bejárati csarnok fojtott háttérzajai, a kongó, üres folyosókon váratlanul megjelenő embercsoport arra enged következtetni, hogy az ezernyi ajtó mögött emberek vannak. Mégsem történik semmilyen személyes kapcsolat, Samre az új főnöke is leginkább a DZ-015 azonosítószámmal hivatkozik (miközben az Adatfelvételi Osztályon a főnök hangosbmondón és az osztályon végigkiáltva is név szerint hívja). Sam nem sokkal később az épület felsőbb emeletén régi barátját, Jacket keresi (és a film során minél magasabban van, annál több információhoz jut). Azt, hogy Jack kínváltóként dolgozik, először onnan sejtethetjük, hogy egy snitten látszik a titkárnője által a fejhallgatóból gépelt szöveg. Azonban az, hogy éppen a jelenet alatt valamilyen leírhatatlan borzalom történik, akkor válik nyilvánvalóvá a néző számára, amikor a titkárnő, hogy jobban értse Samet, eltávolítja a fülétől a fejhallgatót, és meghalljuk a segélykiáltásokat, amiket éppen gépel. A teljes jelenetsor a kongóan üres bejárati csarnoktól a kínváltásig lassan adagolja az információkat, és erre a célra elsősorban a hangkulisszát alkalmazza.

De az egész filmre vonatkozólag megfigyelhetjük, hogy a magányos csöndben elhangzó halk hangok mennyire fontosak. Az első jelenet száncsengő-hangja később kétszer megismétlődik. Jill és Sam elfogásánál hosszan halljuk a halk száncsengőt a békés, karácsonyi jelenet közben, majd pillanatnyi szünet után a korábban megismert, szaggatott hegedűhanggal és a rohamosztaggal együtt tér vissza ez a csengőhang. A letartóztatás és az eljárás lefolytatása után Mr. Helpman, a miniszter meglátogatja Samet a cellájában, mikulásjelmezben. Amikor távozik, halk száncsengő-hangot hallunk. Hasonló módon tér vissza teljes egészében a Hírszerzés folyosójának halk, szeles atmoszférája és a hozzá kapcsolódó zenei téma, amikor Sam eljut Mr. Helpman irodájába.

Mivel az egész filmre igaz az, hogy a világából csak nagyon keveset mutat be, az ilyen kis, hangban átadott információk rendkívül fontosak a történet szempontjából. Természetes, hogy a csengőhang a *Psychó*ból idézett hegedűvel együtt rémületet kelt a nézőben – de közben össze is köt különböző jeleneteket. Amikor sokan beszélnek egyszerre – például az éttermi pincér és Sam anyja –, az információ nem lényeges, de a film csendes szünetekkel emeli ki a fontos megszólalásokat. Végül fontos megemlíteni, hogy a film vizuális világa mindvégig erősíti a történet világának kaotikus, átláthatatlan jellegét. A csövek, végtelen folyosók, hatalmas házak, kusza papírhalmok egy reménytelenül kiismerhetetlen környezetet teremtenek. A zenei témák, az utózenge és a csöndben elhangzó hangok következetes használata segítségével a film mégis át tudja adni azt az információ-mennyiséget, amelynek révén a főszereplővel párhuzamosan a néző is meg tudja érteni ezt a világot.

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm a segítséget és támogatást

*Bezczky Ágnesnak, Bezczky Gábornak, Bohács Tamásnak, Dr. Erdélyi Gábornak,
Dr. Gubán Miklósnénak, Horváth Freiának, Horváth Ivánnak, Hubert Gabriellának,
Kara Miklósnak, Kristóf Mártonnak, Kuti Editnek, Várhegyi Rudolfnak és
Zányi Tamásnak.*

*Kiváltképp köszönöm a mélyreható bírálatot a házi védésem résztvevőinek,
Dr. Stóhr Lórántnak, Dr. M. Tóth Gézának és Dr. Schulze Évának – tanácsaik nagyban
hozzájárultak a dolgozat elkészültéhez.*

*Külön mondok köszönetet témavezetőmnek, Dr. Balázs Gábornak, aki, miközben
elindított a hangmesteri pályán, folyvást támogatta disszertációm elkészítését is,
legélesebb kritikai észrevételeivel a leginkább.*

Melléklet: Néhány szó a csatolt mestermunkáról

DLA művészi munkám olyan dokumentumfilm, amely a XX. század történetét személyes módon dolgozza fel. A film egy Budapest és Berlin közötti autótutat követ, melynek során a rendező-elbeszélő a családja történetét foglalja össze. A történet a narráció fonálára fűződik fel, amely a jelenkori és múltbeli jelenetek közben is dominál. A film nagy részét múltidéző archív fényképek, képeslapok és esetenként filmfelvételek teszik ki.

A hangterv létrehozásánál a múltbeli, valamint a film készítése során létrehozott felvételeket külön kezeltük. A jelent realista hanggal ábrázoltuk: a sokszor kézikamerás, néhol rossz hangminőségű felvételek hangját hasonló, de pontosabban, könnyebben értelmezhető zörejekkel egészítettük ki – ilyen volt a strand fölött áthúzó vadászbombázók vagy a tűzijáték hangja, illetve általában a képhez illő atmoszferikus hangok (autóhátér, város) kiválasztása.

Nehezebb feladat volt az eredetileg néma, fényképekből és amatőrfilmekből összevágott múltbeli részek hangvilágának megteremtése. Ezeknél a szakaszoknál két szólamot hoztunk létre: a képek főszereplőinek és háttérének szólamát. A főszereplőknek soha nem adtunk beszédhangot, hiszen ők a történetnek is fontos szereplői voltak, a dokumentumfilm stílussal ellentétes lett volna, ha kitalált dialógot, színészek hangján mondanak a szereplők – miközben a narrátor éppen elmeséli, hogy mi történt az adott időszakban a történet szereplőivel. A rendező édesanyja archív magnófelvételtől meg is szólal a film során (narrátor-szerepben, ahogyan a rendező lánya is), így különösen erősen rombolta volna a hitelességet, ha egy-egy állókép alatt megszólal. A verbális csatornát kizárólag a három nő narrációja használhatta, hogy a film nézőpontja – több generáció női családtag-

jainak elbeszélése – állandó maradjon. Emellett a főszereplőket a képeken lépéshangok és egyéb zörejek (fényképezés, evőeszközök, vízcsobbanás) is ábrázolják. A főszereplők hangjai többnyire a képi változásokkal párhuzamosan zajlanak, de a film során ritka a szinkronpont, mivel az archív részek többnyire állóképek. Ilyen az, amikor az elbeszélő szerelmes lesz egy nyugat-német diákba. Az előző képek fekete-fehérek, a szocialista kulturális életet mutatják be, s közben „*A Párttal, a néppel egy az utunk...*”²³³ hangzik furulyán. A szerelmi és nyugat-német szál a váltás után történik: a furulya megszakad, csobbanáshangot hallunk, és a rendező fiatalkori képe jelenik meg – színesen. A történetben itt fordulat következik be, a fő elbeszélő karaktere megismeri a szabadságot, és kisvártatva elköltözik Magyarországról. A szinkronpontok ritka alkalmazásával a mégis megjelenő akkordok jelentőségét igyekeztünk növelni.

A másik szólam a képek háttérét, környezetét írta le. Itt többször éltünk klisészerű megoldásokkal, melyekre példa a dédnagyszülők lakása. Itt óraketyegést alkalmaztunk, ugyanakkor a lakás a dédnagypapa munkahelyéhez, egy sörfőzdéhez tartozott, tehát a (külön is megmutatott) sörfőzde beszűrődő, elfojtott hangjai is megjelennek a képek alatt. A kevésbé sablonos, kidolgozott és megmutatott sörfőzde-hanggal azonosítottuk a tágabb helyszínt, és a sablonos hangokkal: óraketyegéssel, illetve más, a sörfőzdéhez kapcsolódó helyszíneken például madárcsicsergéssel, gyerekzsivajjal (tömeghang) mutattuk meg a képen is látható, szűkebb környezetet (lakás, kert, játszótér).

A háttérszólamban a hosszú ideig tartó hangesemények néhol a képekhez, néhol a narráció helyszínéhez tartoznak – a történet szempontjából ez a család utolsó budapesti lakása. Hogy mikor melyik helyszínt tartottuk fontosnak, a környező jelenetek alapján döntöttük el. Például amikor a rendező gyerekkori emlékéiről, a társbérletről beszél, csak a narráció (fiktív) helyszínének mai városzúgása szól a háttérben. A következő képen a jelenben látjuk a házat, amelyben a társbérlet volt – ennek a képnek saját, jelenlegi atmoszférája van. Ha karaktert adtunk volna a lakást ábrázoló régi fényképek atmoszférájának, az

²³³ Loránd István: „*A Párttal, a néppel egy az utunk...*”

egyértelműen megkülönböztette volna őket a következő jelenet helyszínétől – holott a két helyszín ugyanaz, más korban. Ezért ezen a ponton a régi képek semleges aláfestése mellett döntöttünk, és a harangkongással belépő jelenkori atmoszféra ad először nonverbális hangyi leírást a ház környezetéről. Természetesen ezt a döntést próbálkozás előzte meg, és a rendezővel a benyomásaink alapján ítéltük meg, hogy milyen atmoszférát igényelnek az egyes jelenetek – de amikor rátaláltunk egy-egy megoldásra, mindig megbeszéltük, hogy ez miben segíti a történet átadását. A háttérszólam nehézsége éppen az ilyen döntésekben volt: ennek kellett életre keltenie a karcos fényképeket, de nem vonhatta magára a figyelmet.

A háttér spektrális eloszlása a fényképekkel együtt gyakran változik, s ennek fontos szerepet ad az, hogy a képek többsége fekete-fehér, s ennyiben korlátozott a vizuális változatosság az archív részekben. Emellett fontos volt a rendező azon döntése is, hogy a régi felvételeket színesen reprodukálja – a fekete-fehér így esetenként szürke, barna, zöld árnyalatot kapott.

A film hangtervének kialakításánál fontos szerepet szántunk a különböző korokhoz és helyzetekhez illő zenék és hangeffektek kiválasztásának. Például többször alkalmaztunk fényképezőgép-hangot, és fontos volt, hogy az 1914-es kioldáshang valamelyest korhű (lemezes) fényképezőgépből származzon, hosszú záridővel. A későbbi jeleneteknél több kioldáshang követi egymást, s ezeknél arra is ügyelnünk kellett, hogy a fényképezőgép-hangok ne pontosan ugyanúgy szóljanak. (Ezt felvételenként kissé változtatott mikrofoniránnyal oldottam meg.)

Zenekezelés szempontjából is a film folytonosságának, kohéziójának erősítésére törekedtünk. Amikor a rendező anyja megházasodik, kis harangjátékon hallható a Mendelssohn-nászinduló²³⁴ eleje. Amikor a dúr-dallam először érné el a tonikát, a kép vált, és a megfelelő hangmagasságon a nászinduló tonikájának helyén a moll-akkord zeng föl: egy filmhíradó-bejátszás drámai háttérzenéje. Ezt a zenét két helyen is el kellett vágnunk,

²³⁴ Felix Mendelssohn Bartholdy: *Ein Sommernachtstraum* (1827)

hogy a képanyag a diadalmas záróakkorddal érjen véget – ezeken a pontokon is igyekeztünk az itt ismertetett módszert (kapcsolódó dallamrészletek összeillesztését) alkalmazni a hangvágás jelentőségének csökkentésére.

Ez a film különleges feladat volt a számomra. Vigyáznom kellett arra, hogy a hang ne vonja túlságosan magára a néző figyelmét, ugyanakkor átadja a szükséges információkat, és összekösse a jeleneteket. A háttérbe húzódó hangtervvel esetenként ellentétesnek bizonyult a filmet keverő, igen tapasztalt és neves hangmester, Martin Steyer elgondolása. Különösen az óraketyegés használatán érződik ez az eltérés: vannak olyan jelenetek, ahol az eredeti hangtervnek megfelelően halk, pusztán a helyszínt azonosító óraketyegést hallunk, de előfordul, hogy ez igen hangos kattogássá erősödik. A hangos órakattogással a keverő hangmester itt új motívumot vitt a film hangjába, hiszen így a hangeffekt gyakorlatilag a főszereplők szólamához kapcsolódik, és a megfelelő szakaszokon szinte a narráció részévé válik. Úgy tapasztaltam: a művészi alkotómunka során is fontos a narratív információ átadására összpontosító szemlélet és a filmhangszerkezet konzisztens értelmezése, de a mennél pontosabb megfogalmazás képessége mellett a végleges filmhang a készítőik együttes ízlésvilágát tükrözi, és fontos, hogy az alkotók – a fenti struktúrák ismerete mellett – elsősorban az esztétikai ítéletük alapján dolgozzanak.

Irodalomjegyzék

1. Ion Allen: The X-Curve: Its Origins and History. *SMPTE Motion Imaging Journal*, 2006. július/augusztus.
2. Vanessa Theme Ament: *The Foley Grail – The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation*. Oxford, Focal Press, 2009.
3. Jacques Aumont: *L'esthétique du film*. Párizs, Armand Collin, 2008.
4. Jacques Aumont és Michel Marie: *L'analyse des films*. Párizs, Nathan, 2002.
5. Balázs Béla: *A film*. Budapest, Gondolat, 1961.
6. Balázs Béla: *A látható ember*. Budapest, Gondolat, 1984.
7. Balázs Béla: *Der Geist des Films*. Halle (Saale), W. Knapp, 1930.
8. Balázs Gábor: *A reprodukciós technikáktól az alkotóművészetig*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.
9. Jack A. Beck: Challenges and New Approaches to Teaching Music and Sound in Film/New Media, *GEECT Conference: Music and Sound Design*, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2017.
10. Bíró Yvette: *A film formanyelve*. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964.
11. Candy Lee: Here's How The Sound Of Your Voice Can Hold You Back In Your Career, *Forbes* (<https://www.forbes.com/sites/break-the-future/2016/12/28/heres-how-the-sound-of-your-voice-can-hold-you-back-in-your-career/>)
Utolsó letöltés: 2019. 09. 14.
12. David Bordwell, Kristin Thompson és Jeff Smith: *Film Art: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2017.

13. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985.
14. I. N. Bronstejn, K. A. Szemengyajev, D. Musiol, H. Mühlig: *Matematikai kézikönyv*. Budapest, TypoTeX Kiadó, 2004.
15. Michel Chion: *Audio-Vision*. New York, Columbia University Press, 1994.
16. Michel Chion: *Un art sonore, le cinéma*. Párizs, Cahiers du cinéma, 2003.
17. Michel Chion: *Film, a sound art*. New York, Columbia University Press, 2009.
18. Michel Chion: *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Párizs, Armand Colin, 2013. (Harmadik, átdolgozott kiadás.)
19. Helena Daffern és David Howard: Spectral characteristics of the baroque trumpet: a case study. *Acoustics*, 2012 április, Nantes (hal-00811208). 3971-3972.
20. Kevin J. Donnelly: *Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*. Oxford, Oxford University Press, 2014.
21. Szergej Mihajlovics Ejzenstejn, Vszevolod Illarionovics Pudovkin, Grigorij Vasziljevics Alekszandrov: *Kiáltvány*. in: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest, Múzsák Közművelési Kiadó, 1983. 74-77.
22. Ann Hornaday: Critic's notebook: 'Interstellar's' sonic soup or: How auteurs diss their audiences. *The Washington Post*. 2014. II. 07.
(http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/critics-notebook-interstellars-sonic-soup-or-how-auteurs-diss-their-audience/2014/11/07/7f8e4110-65cd-11e4-836c-83bc4f26eb67_story.html) Utolsó letöltés: 2019. 07. 15.
23. Horváth Andor: *A vászon hangereje*. Szakdolgozat. Budapest, Színház- és Film-művészeti Egyetem, 2014.
24. Horváth Andor: *La culture de l'écoute*. Szakdolgozat. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012.
25. Holics László (szerk.): *Fizika*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009.
26. Tomlinson Holman: *Sound for Film and Television*, Oxford, Focal Press, 2010.

27. Andy Isaacson: Why Men Always Tell You to See Movies, *The New York Times*, 2012. 01. 29.
(<https://www.nytimes.com/2012/01/29/movies/trailervoice-over-work-scarce-for-women.html>) Utolsó letöltés: 2019. 03. 12.
28. Dr. Keszler Lőrinc: *Összhangzattan – a klasszikus zene összhangrendjének elmélete*. Budapest, Editio Musica, 1952.
29. Kate Kilkenny: Why *Interstellar*'s Organ Needs to Be So Loud. *The Atlantic*. 2014. 11. 11.
(<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/why-interstellars-organ-needs-to-be-so-loud/382619/>)
Utolsó letöltés: 2019. 07. 15.
30. Martin Knakkegaard: Michel Chion: Film, a sound art – book review. *MedieKultur*, 2010/48. 141-144.
31. Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest, Palatinus, 2009.
32. David Lieberman: About 75% Of Screens Receive Movies Via Satellite, Digital Cinema Group Says. *Deadline*, 2017. 03. 23.
(<http://deadline.com/2017/03/about-75-screens-receive-movies-via-satellite-digital-cinema-dcdc-1202048869/>) Utolsó elérés: 2019. 07. 20.
33. Lohr Ferenc: *A filmhang esztétikája*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1966.
34. Lohr Ferenc: *A hangzó filmnyelv – Két tanulmány*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1980/3.
35. Linda Lowen: Do Women With Lower Voice Pitch Achieve Greater Success? – The Bias Against Women's Voices, *ThoughtCo* (<https://www.thoughtco.com/women-lower-voice-pitch-authority-success-3533843>)
Utolsó letöltés: 2019. 09. 14.

36. Philip Mackensen, Klaus Reichenauer, Günther Theile: Einfluß der spontanen Kopfdrehungen auf die Lokalisation beim binauralen Hören. 20. *Tonmeistertagung Karlsruhe*, 1998. 218-228.
37. Jeffrey Melton és Eric Sterling: „*The Subversion of Happy Endings in Terry Gilliam’s Brazil*”, in: Jeff Birkenstein, Anna Froula és Karen Randell (szerk.): *The cinema of Terry Gilliam – It’s a mad world*. London, Wallflower Press. 66-78.
38. Molnár Judit Anna: Hallani az ajtónyikorgás dallamát – Interjú a Cannes-ban díjazott hangmesterrel. *Filmhu* 2015. 06. 11.
(<https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/zanyi-tamas-hallani-az-ajtonyikorgas-dallamat-interju-hangmester-zanyi-tamas-saul-fia.html>)
Utolsó letöltés: 2019. 06. 13.
39. Walter Murch: *In the Blink of an Eye*. Beverly Hills, Silman-James Press, 2001.
40. Obádovics J. Gyula, Szarka Zoltán: *Felsőbb matematika*. Budapest, Scolar Kiadó, 2002.
41. Richard Raskin: *Varieties of Film Sound: A New Typology*. in: *(Pré)publications*, 1992. 32-48.
42. Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux*. Paris, Éditions du Seuil, 1966.
43. David Sonnenschein: *Sound Design – The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City (CA), Michael Wiese Productions, 2001.
44. Robert Stam: *Film Theory - An Introduction*. Oxford, Blackwell Publishing, 2000.
45. Roy Thompson és Christopher J. Bowen: *The Grammar of the Edit*. Oxford, Focal Press, 2009.
46. Ujházy László: *Hangkultúra II*. Szent István Egyetem, Gödöllő, 2003.
47. Amy Villajero: *Film Studies – The Basics*. Abingdon – New York, Routledge, 2007.
48. Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja – hang és haptikus érzékelés a Saul fia című filmben. *Metropolis*, 2015/2. (<http://metropolis.org.hu/a-lelkiismeret-hangja-1>)
Utolsó letöltés: 2019. 08. 12.

49. Alan Larson Williams: *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992.
50. Zalán János: *Audio Description. Láttatni a láthatatlant – az audiovizuális tartalmak audionarrációja*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016.

Hivatkozott filmek

1. *2001: Űrodüsszeia* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)
2. *A birodalom visszavág* (The Empire Strikes Back, George Lucas, 1980)
3. *Aki megölte Liberty Valance-t* (The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962)
4. *Amadeus* (Miloš Forman, 1984)
5. *American Graffiti* (George Lucas, 1973)
6. *Apokalipszis most* (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979)
7. *A Sith-ek bosszúja* (Star Wars Episode III: The Revenge of the Sith, George Lucas, 2005)
8. *A sötétség útja* (Mulholland Drive, David Lynch, 2001)
9. *A stúdió* (30 Rock, Tina Fey, 2006-2013)
10. *Brazil* (Terry Gilliam, 1985)
11. *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
12. *Csillagpor* (Stardust, Matthew Vaughn, 2007)
13. *Diktátor* (The Great Dictator, Charlie Chaplin, 1940)
14. *Diploma előtt* (The Graduate, Mike Nichols, 1967)
15. *Életvonat* (Train de vie, Radu Mihăileanu, 1998)
16. *És így s eképp tovább* (Xantus János, 1978)
17. *Fényes nyergek* (Blazing Saddles, Mel Brooks, 1974)
18. *Gravitáció* (Gravity, Alfonso Cuarón, 2013)
19. *Halálos Fegyver 1-4* (Lethal Weapon 1-4, Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998)

20. *Halálson (The Green Mile, Frank Darabont, 1999)*
21. *Hukkle (Pálfi György, 2002)*
22. *Hulot úr közlekedik (Trafic, Jacques Tati, 1971)*
23. *Így jártam anyáttal (How I Met Your Mother, Craig Thomas és Carter Bays, 2005-2014), 6. évad II. folytatás.*
24. *Interstellar (Chrisopher Nolan, 2014)*
25. *Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997)*
26. *Kill Bill 1. (Kill Bill Vol. 1, Quentin Tarantino, 2003)*
27. *Kill Bill 2. (Kill Bill Vol. 2, Quentin Tarantino, 2004)*
28. *Minden reggel (Tous les matins du monde, Alain Corneau, 1991)*
29. *Négyszáz csapás (Les Quatre Cents Coups, François Truffaut, 1959)*
30. *Országúton (La strada, Federico Fellini, 1954)*
31. *Pályamunkások (Gaál István, 1957)*
32. *Persona (Ingmar Bergman, 1966)*
33. *Ponyvaregény (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994)*
34. *Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)*
35. *Reszkessetek, betörők! (Chris Cloumbus, 1990)*
36. *Ryan közlegény megmentése (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)*
37. *Saul fia (Nemes-Jeles László, 2015)*
38. *Star Trek: Voyager (Rick Berman, Michael Piller és Jeri Taylor, 1995-2001)*
39. *Tarnation (Jonathan Caouette, 2003)*
40. *Terminátor 2: Az ítélet napja (Terminator 2: Judgement Day, James Cameron, 1991)*
41. *Titanic (James Cameron, 1997)*
42. *Volt egyszer egy Vadnyugat (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1968)*

Hivatkozott zenefelvételek és zeneművek

1. Johann Sebastian Bach: *A fuga művészete* (Die Kunst der Fuge). Berlin, Carl Philipp Emmanuel Bach, 1751.
2. Ary Barroso: *Aquarela do Brasil* (1939 / Geoff Muldaur, 1969)
3. Irving Berlin: *Cheek to Cheek* (Fred Astaire, 1935)
4. Neil Diamond: *Girl, You'll Be a Woman Soon* (Urge Overkill, 1992)
5. Herman Hupfeld: *As Time Goes By* (Dooley Wilson, 1942)
6. Loránd István: „*A Párttal, a néppel egy az utunk...*”
7. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Ein Sommernachtstraum* (1827)
8. Richard Wagner: *A nürnbergi mesterdalnokok* (Die Meistersinger von Nürnberg, 1868)
9. Vitatott szerző: *Boldog születésnapot* (Happy Birthday to You, 1893)