



FILMHANG, FILMZENE A TANÓRÁN

MÓDSZERTANI FÜZETEK 4.

SZÉCHENYI 2020



MAGYARORSZÁG
KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Strukturális
és Beruházási Alapok



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE

FILMHANG, FILMZENE A TANÓRÁN

TARTALOM

MIT MESÉL A FILM HANGJA? – A HANG SZEREPE A FILMES TÖRTÉNETMESÉLÉSBN

HORVÁTH ANDOR, SZARKA JUDIT

1 BEVEZETÉS (HORVÁTH ANDOR)	10
2 MESE	12
3 MILYEN HANGJA VAN A CSÖNDNEK?	15
<i>Persona</i> – alapzaj a csönd helyett	16
Alapzaj és hangosság	17
Atmoszférateremtés	17
4 DURRANÁSOK, CSATTANÁSOK, LÖVÉSEK	19
Valóságghű lövések	19
Még mindig az apró neszek	20
Halk lövés, de sok lövés	22
Hangsebesség	22
5 TÖRTÉNETEN BELÜL ÉS KÍVÜL	24
Narráció	25
Dialóg	27
6 HOGYAN KÉSZÜL EL EGY FILM HANGJA?	28
A filmhang felvétele	29
Hangutómunka	31
• Hangvágás a vágósobában.....	31
• Beszéd és akusztika.....	32

A kiadvány az EFOP-3.2.6-16-2016-00001 A tanulók képességkibontakoztatásának elősegítése a köznevelési intézményekben projekt keretében készült.

Módszertani Füzetek 4.

Sorozatszerkesztő: Golden Dániel

© A szerzők, 2019

© Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019

Kiadta a Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest 2019

Felelős kiadó: dr. Vonderviszt Lajos kancellár

Kiadványterv: Hódi Rezső

www.szfe.hu

Készült a budapesti Color Nyomdában.

ISBN: 978-615-5791-07-9

ISSN: 2677-0393

• Dialógvágás	33
• Sound design	34
• Szinkron	35
• Keverés	36
7 HANGESEMÉNYEK ELEMZÉSE	37
Egység	38
Hangesemények	39
Szólamok és összhangzatok	41
8 EGY RENDKÍVÜL IZGALMAS HANGVILÁG – BRAZIL (R. TERRY GILLIAM, 1985)	43
Nyitójelenet	44
Hírszerzés	47
• Előcsarnok	47
• Folyosó	49
• <i>Aquarela do Brasil</i>	50
Nyüzsgés és csönd	52
9 ÓRATERVEK (SZARKA JUDIT)	54
Bevezető	54
Amikor az előállított csend válik a műalkotás egyik legfőbb dramaturgiai és önértelmezési horizontjává / <i>A BŰNÖS</i> (r. Gustav Möller, 2018)	55
Amikor a jelentéskonstruálásban különösen fontos szerepe van a hangnak / <i>TŰRELEM</i> (r. Nemes Jeles László, 2007)	57
Amikor a diegetikus és nem diegetikus hangok a valóság és virtualitás kódjaivá válnak / <i>MÁTRIX I.</i> (r. Larry és Andy Wachowsky, 1999)	61
Amikor a hangzó anyag artikulált beszéd nélkül mesél életről és halálról / <i>KONTROLL</i> (r. Antal Nimród, 2003)	64
Amikor a hangsáv az irónia magasiskolájának szerves része / <i>HOLDFÉNY KIRÁLYSÁG</i> (r. Wes Anderson, 2012)	67

Amikor az egész film hangzó képek szövedéke / <i>HUKKLE</i> (r. Pálfi György, 2002)	70
Amikor a filmzene is posztmodern stílusjeggyé válik / <i>LIZA, A RÓKATÜNDÉR</i> (r. Ujj Mészáros Károly, 2015)	73
Amikor a hang mesterséges mivolta az egyik legfontosabb dramaturgiai szervezőelv / <i>WALL-E</i> (r. Andrew Stanton, 2008)	76

A FILMZENE ALAPJAI

HUBAI GERGELY

1 BEVEZETŐ	80
2 MI A FILMZENE?	82
3 A FILMZENE TÖRTÉNETE	84
A némafilmek	84
A hangosfilm megjelenése	86
A filmzenei aranykor	88
A stúdiókorszak végétől az AFM sztrájkig	89
A filmzenei ezüstkor	91
A bronzkortól napjainkig	94
Európai minták	95
Rendezői nézőpont	97
4 FILMZENE A GYAKORLATBAN	100
Hogyan döntjük el, hogy hol legyen zene?	100
Filmek zene nélkül?	101
Forrászene / diegetikus zene	103
Gyakorlati tudnivalók a forrászenéhez	104
Hogyan tudunk filmesként kommunikálni egy zeneszerzővel?	105
Hogyan tudunk zeneszerzőként kommunikálni egy filmmel?	107

Milyen zenét (nem) használhatok fel a filmemben?	108
Mik az eredeti zene alternatívái?	109
Gyakorlati tudnivalók a könyvtárzenéhez	110
+ FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM ÉS LINKAJÁNLÓ	112

MIT MESÉL A FILM HANGJA? – A HANG SZEREPE A FILMES TÖRTÉNETMESÉLÉSBEN

HORVÁTH ANDOR
SZARKA JUDIT

1

BEVEZETÉS (HORVÁTH ANDOR)

A középiskolai médiaórák egyik feladata, hogy tudatos médiafogyasztót neveljenek a diákokból. Az értő közönség, amely meg tudja fogalmazni, mi zavarja, vagy mi érdekli egy műsorban, hosszabb távon igényesebb kínálatot is eredményezhet. Erre példa az utóbbi években már világszerte elterjedt újfajta hangosságmérési módszer, amelynek hála a televíziós reklámok ma már nem üvöltve szólalnak meg a kellemes hangerejű műsor szüneteiben. Ezt a változást a műsorfogyasztói elégedetlenség erősítette, noha igen összetett műszaki megoldásról van szó, ugyanis az emberi hallás folyamatában az agy is részt vesz, és igen bonyolult módon befolyásolja a fül működését és hangérzékelésünk teljes folyamatát. A *pszichoakusztika* tudománya ennek a jelenségnek a vizsgálatával foglalkozik, és eredményeit a mai filmkészítési technológia is alkalmazza.

A filmhang átfogó, értő befogadásához azonban világos fogalmi eszköztárra van szükség, amely a képi történetmesélés esetében rendelkezésre áll, hangiról azonban súlyos hiányosságok tapasztalhatóak. A legfőbb feladat az értő hallgatóság nevelése szempontjából a hangról való gondolkozás, a hangra való odafigyelés elindítása. Ahogyan a tudománytörténet során évszázadokig tartott felfedezni, hogy minden nyelvnek van nyelvtana, a diákok, akik adott esetben tehetségesen és intuitíve remekül használják a hangiról eszközöket bizonyos területen (például a zenélésben), nem biztos, hogy

tudatában vannak annak, hogy ezeket az eszközöket például áldokumentum-filmekben is alkalmazzák a trükkök leplezésére.

A fentiek miatt az elkészült szakmai anyag két részre oszlik. Az első rész a filmhang fontos jellegzetességeivel foglalkozik, és kulcsot kíván adni az értő befogadáshoz. Fontos, hogy a médiatanárok tisztában legyenek az itt említett fogalmakkal, de érdeklődőbb diákok számára is hasznos lehet, ha ezeket a lapokat forgatják. Az anyag másik része egy sor esettanulmány és óraterv, amelyekben különböző műfajokból vett példákkal illusztráljuk a hangiról mechanizmusok hatását a befogadói élményre. A szakmai anyag ennek eredményeként tanári segédlettel kiegészített tankönyvfejezetként is használható.

2

MESE

Mindenki szereti a meséket. Még az is lehet, hogy az emberek többsége legszívesebben folyamatosan meséket szeretne kapni, erre valók a könyvek, filmek, zenei és színházi előadások, Instagram- és Facebook-bejegyzések. Még az elvont, kimondott történettel nem rendelkező zeneműveknek is – egy-két kísérlettől eltekintve – történeti jellegű struktúrája van, hiába nem adható át ez a történet szavakkal.

De menjünk még tovább: még a matematikai levezetések stílusa is a történetmesélés. Ha nem volna igény arra, hogy a bizonyítás minden lépését végigkövessük, és izguljunk azért, hogy végül a megfelelő következtetés kijöjjön, teljesen fölösleges volna elolvasni a matematikai tételek bizonyítását. Hiszen a bizonyítható tételek bizonyítás nélkül is igazak, és a bizonyítás *lényege* az, hogy az egyes lépései triviálisak. Ha egyszer sikerült bizonyítani egy tételt, akár el is dobhatnánk a bizonyítást, vagy csak azért őriznénk meg, hogy időről időre ellenőrizni lehessen a helyességét. Sokan mégis érdekesnek találják a levezetéseket: hogyan lehet ez? Úgy tűnik, még egy matematikai levezetésben is van valami a triviális bizonyítási lépéseken és az önmagában igaz tételen kívül. Ez a valami a narráció, a történetmesélés.

Persze nem mindenki szeret matematikai levezetéseket olvasgatni. Van, aki nem jár színházba, nem olvas könyveket, nincs televíziója, vagy nem jár moziba. Messziről jött emberek azt mesélik este a tűz mellett, hogy egyesek még Instagramot sem használnak. Kinek-kinek megvannak a kedvelt mese-

típusai, témái, stílusirányzatai. Filmeket éppen elég sokan szeretnek nézni. A filmeknek pedig van egy furcsa alkotóelemük, mely úgy tűnik, mintha szolgai módon követné a mozgóképet, és éppen csak azért lenne ott, mert természetes, hogy ott van, s eleve leginkább akkor vesszük észre, ha valami oknál fogva eltűnik: a hang.

Pedig a filmek hangja nagyon sokszor nem követi a képet, nem ragaszkodik hozzá. Ha követni próbálja, akkor is technikai korlátokba ütközik. Ha pontosan a képpel együtt akarja mesélni a történetet, a hang is gyakran kliséket alkalmaz – de saját kliséket, melyek a képtől akár teljesen függetlenek.

Mindig hangok vesznek körül minket. Az ember nemigen tudja becsukni, befogni a fülét, és bármilyen irányból képes érzékelni a hanghatásokat. Még csak pislogni sem tudunk a fülünkkel. Így a hang természetéből fakad, hogy legtöbbször észrevétlen marad: mivel mindig jelen van, az eltűnése-feltűnése önmagában nem hordoz információt.

A filmben a mozgókép igyekszik mindent megmutatni, ami a történetmeséléshez hozzátartozik. Így a dramaturgiailag fontos elemek többnyire képen is megjelennek. Kevés a figyelemfelkeltő hanghatás, amelyhez nem tartozik kép. Mivel a kép igencsak magára vonja a figyelmet, a vele együtt dolgozó hang a háttérbe húzódik.

Pedig a filmek hangja nagyon is meg tudja változtatni a mesét. Még akkor is, ha ugyanazok a szavak hangzanak el, ugyanazok a tárgyak mozognak a képen, a hang észrevétlenül meg tud változtatni valamit. Nem a szavakat, hiszen ezek ugyanazok. Nem a képen látható cselekményt, hiszen ez a képhez van kötve. A filmhang számára ezek az adottságok – a dialóg és a képen történő cselekmény – olyanok, mint egy matematikai levezetésben a tétel és a bizonyítási lépések: megmásíthatatlan igazság, triviális elemek összessége. Amit a hang ezen túl tartalmaz, az részévé válik a történetmesélésnek.

Tegyük fel, hogy a képen betörik egy ablak. Ha eközben üvegcsörömpölést hallunk, ezzel a hang még nem tett hozzá semmit a történethez. Az olyan filmet, ahol a szövegen kívül csak a képen megjelenő tárgyak hangját halljuk, *hangosított filmnek* hívják. Ez éppen csak annyit ér el, hogy a néző figyelmét ne vonja el a filmvászonról *a hang hiánya*. Mennyivel nagyobb hatást ér el a hangkulissza, ha általában mindennek ad hangot, de egy egész képet betöltő üveg összetörése néma marad! A váratlan, szokatlan, a képet nem szolgai módon követő hangbeli megoldásoknak jelentése van, felkeltik, vagy legalábbis ráirányítják a figyelmet a történet valamely eseményére, szereplőjére.

A *Vasember* (r. Jon Favreau, 2008) című film elején Tony Stark hangos zeneszóval haladó autókonzóját megtámadják. Amikor a Stark mellé becsapódó, Stark feliratú bomba felrobban, egy csapásra fojtottá válik a fegyverropogás zaja. Ha ennek a bombának, ahogyan a korábbiaknak, élethű robbanóhangja lenne, kisebb hangsúly esne Stark életveszélyes sérülésére, amely miatt egyáltalán Vasemberré válik.

A következő oldalakon igyekszünk megmutatni, milyen sokféle módon tud a hang részt venni a mesélésben, ha túllép a hangosított film technikáján. De először még ne a robbanásokat vizsgáljuk. Nézzük meg, mi van akkor, ha csöndben maradunk.

3

MILYEN HANGJA VAN A CSÖNDNEK?

Dolgozatírás. Színház. Komolyzenei koncert. Könyvtár. Tele van a világ olyan helyekkel, amelyek elvileg el tudnak csöndesedni. De mégis mit hallunk ezeken a helyeken?

Iskolában vagyunk, az egész osztály dolgozatot ír, ceruzák és tollak sercegése, radírozás, elfojtott bosszankodás hallatszik. Próbálnám súgva megkérdezni a padtársamat, hogy mi a válasz arra a feladatra, amit pont nem tudok, mert különben persze tökéletesen tudom az anyagot, és nyilván amiatt az egy részfeladat miatt fogok hármast kapni. De a sugdolózás körülbelül annyira vész el a finom sercegés és papírzörgés zajában, mintha egy hajókürttel adnék jelet.

Színház. Júlia felébredt, látja szerelme, Rómeó holttestét. Elakad a hangja, és érik benne az elhatározás, hogy így ő sem akar tovább élni. Egy idő után a sor közepén ezt a pillanatot választja, hogy kicsomagolja a toroktisztító cukorkát.

Ahol van levegő és élet, ott van hang is. A csöndet éppen ezekből a hangokból vesszük észre. A csöndtől ideiglenesen érzékenyebbé válik a hallásunk is, és a mindenféle hangos zaj nem fedi el a kis neszeket. Ezért a filmekben az egyik legegyszerűbb módja a csönd érzékeltetésének az, ha olyan kis zörejek kapnak hangsúlyt, amelyeket egyébként egyáltalán észre sem vennénk. Ilyen például az óraketyegés számtalan filmben, a *Volt egyszer egy Vadnyugat* (r. Sergio Leone, 1968) nyitójelenetében a szélkerék csikorgása, a *2001: Űrodüsszeia* (r. Stanley Kubrick, 1968) némely jelenetében a lélegzés hangja a szkakfanderben.

Azért érdemes külön-külön is ennyit foglalkozni a halkabb-hangosabb zörejekkel és hanghatásokkal, mert ezeket egy film készítése során nagyon tudatosan kezelik az alkotók. A későbbiekben arról is lesz szó, hogyan készül el egy film hangja – de most foglalkozunk tovább azzal, hogy mit is hallunk a moziban vagy otthon filmnézés közben.

PERSONA – ALAPZAJ A CSÖND HELYETT

Ingmar Bergman *Persona* (1966) című filmjében az egyik legfontosabb jelenet az, amikor Alma, az ápoló elviszi a néma Elisabeth leveleit a postára, de útközben nem bírja megállni, hogy ki ne nyissa az egyik levelet. Egészen addig Elisabeth egy szót sem szólt, itt szűnik meg a némasága, habár csak olvasni tudjuk a szavait. Alma viszont mindaddig folyamatosan beszélt, a legbensőbb titkait is megosztotta a színésznővel. Miközben Alma a szemerkélő esőben parkoló autóban olvassa a levelet, semmi hang nem hallatszik a filmben, csak egy-egy vízcsepp. A szívesen csacsogó Alma egyedül ül az autóban, így természetes a némasága – de miközben kibontja a levelet, még halljuk a fészkelődését, aztán ez a zaj is megszűnik.

A jelenet hangvilágában a halk esőcsöpögés aránytalan hangsúlyozásán kívül más is érzékelteti a csendet: a hangrögzítő berendezés technikai zaja. A mai fül ettől könnyen elszokik, hiszen ma már igen nehéz zajos hangrögzítő berendezéshez, pl. kazettás magnóhoz jutni. De az analóg magnó és a mozikópiák filmzaja mégis figyelmet érdemel, ugyanis a mozik és a lakószobák alapzajával azonos a hatása. Ha a film nem szolgáltat más hangot, akkor a háttérzaj kerül az előtérbe. Ez lehet légkondicionáló, utcai forgalom, madáracsiripelés vagy éppen a technika zaja. Szerencsére még a mai néző is egy pár perc alatt hozzászokik, ha egy filmnek van egy kis alapzaja. Ahhoz viszont nemigen lehet hozzászokni, ha a beállt csöndben a mozi terem életre kel, és a többi mozinéző elvonja a figyelmet a vásznonról. Később látni fogjuk, hogy a csönd atmoszféráját zenével is meg lehet teremteni.

ALAPZAJ ÉS HANGOSSÁG

Azonban ez az alapzaj makacs módon még egy ponton beleavatkozik a filmélménybe. A mozi terem zaja körülbelül annyira hangos, mint egy viszonylag csendes szobáé. Körülbelül annyira hangos, de egészen másképp szól. Ha a film készítői egy csendes szoba valóság-hű atmoszféráját akarják megteremteni, kénytelenek hát a mozi alapzajánál hangosabban bekeverni a film háttérzajának szánt atmoszféráhangokat. Még ha csöndes szobában nézzük is a filmet, akkor sem feltétlenül ugyanolyan a háttérzaj, mint ami a film történetéhez illik. Egy csöndes kertés házban távoli kutyaugatás, fűnyíróhang, egy-egy elsuhanó autó lehet a háttérzaj. Csöndes városi lakásban a szomszéd porszívója, távolabbi, de folyamatos autózúgás, emberek nyüzsgése hallatszik. Ha a filmben egy kísérteties temető csöndjét kell megteremteni, az illúziót könnyen lerombolja a mozi légkondicionálójának a duruzsolása, a többi néző fészkelődése, vagy az, ha otthoni filmnézés közben bekapcsol a hűtőszekrény a konyhában. Tehát ha vannak atmoszférikus alapzajok egy filmben, azoknak mindenképpen hangosabbnak kell lenniük a filmnéző környezeténél.

Ez nem csak azt jelenti, hogy a csönd a filmben sosem tud igazán csöndes lenni – hiszen a csönd érzetét a történet szempontjából jól ki lehet fejteni például a helyre jellemző apró neszek kiemelésével –, hanem azt is, hogy a filmben mindennek hangosabbnak kell lennie a valóságosnál. Azt pedig, hogy ez miért probléma, az első lövöldözős jelenetnél megtapasztalhatjuk.

ATMOSZFÉRATEREMTÉS

Egy film atmoszféráját nagyon sokféle módon meg lehet határozni. Tágabb értelemben az atmoszférához tartoznak bizonyos kis egyedi zörejek, a háttérzaj és a filmzene is.

Az atmoszféra lényege, hogy tudatos gondolkodás nélkül adjon információt a történet helyszínéről, körülményeiről, a történet adott pontjáról. Ezért csak olyan egyedi zörejeket tartalmaz, melyek illeszkednek a történet hátterébe. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* egyik első jelenetében a családapa felfigyel arra, hogy abbamaradt a kabócák ciripelése. Egészen addig a

kabócák az atmoszférához tartoztak. Ám amikor ismét megszólalnak, már sokkal vérszjólóbb jelentést hordoznak: abba a tévhitbe ringatják a nézőt, hogy semmi vész, mégsem történt semmi rendkívüli, noha a kabócák, úgy tűnik, soha nem hallgatnak el. Ekkor dördülnek el a lövések, melyek végeznek a család minden tagjával. Itt tehát a kabócák már hangsúlyos dramaturgiai jelentőséggel bíró zörejt képeznek.

Számos megszokott filmes eszköz kötődik az atmoszférikus zörejekhez, s ezek éppen klisészerűségükkel segítik a nézőt a film befogadásában. A korábban már említett óraketyegés a csendes szoba szimbóluma. A szobából külső jelenetre vágás után megszólaló távoli rendőrszirena rögtön a nagyvárosi környezetet írja le. Éjszaka bagolyhuhogást hallunk, a temetőben varjúkárogást. A néző egyáltalán nem várja el, hogy a rendőrautó, a bagoly vagy a varjú képen is megjelenjen, hiszen ezek a cselekmény helyszínének háttérében szerepelnek csupán. Mégis nagyon fontosak lehetnek. Egy atmoszférikus hangról is kiderülhet, hogy szerepe van a filmben. A *Vadászat a Vörös Októberre* (r. John McTiernan, 1990) című film nyitójelenetében először két tengerésztestet látunk, akik egy hajón beszélgetnek. A hajóból nem sokat érzékelünk (később kiderül, hogy egy hatalmas tengeralattjáró tornyán állnak), körülöttük tengerből van. Megszólal egy hajókürt – klisészerű megformálása ez egy kikötő atmoszférájának –, de kisvártatva a kép a kis tolóhajóra vág, amely ezek szerint éppen búcsúzásképpen kürtölt, és így az atmoszféránál közvetlenebb módon is a cselekmény részévé válik.

4

DURRANÁSOK, CSATTANÁSOK, LÖVÉSEK

Egy lövés iszonyú hangos. Olyan hangos, hogy ha közel vagyunk hozzá, akár órákon át tartó fülcsöngést, sőt, tartós halláskárosodást is okozhat. Ilyen egészségügyi kockázatot egy moziban nem lehet megengedni, a nézőket igencsak zavarni szokta, ha túl hangos a film. Otthoni filmnézésnél pedig a szomszédok panaszkodnának, ha a lövések, robbanások valódi hangerővel jelentkeznének. Érdemes belegondolni, hányszor van akkora robbanás a filmekben, ami a már éppen biztonságos távolságba érő főhőst méterekre elrepíti. A robbanás éppúgy légnyomáshullámmal jár, mint a hang: ha élethű hangot akarunk, akkor egy ilyen robbanásnak hozzá kellene vágnia a nézőt a hátsó falhoz.

Rendben, gondolhatnánk, akkor hát legyenek a lövések, robbanások és más, hasonlóan túl hangos zajok egy kicsit halkabbak. A mozi alapzaja miatt viszont mindennek hangosabbnak kellene lennie a valóságosnál – és egyszersmind halkabbnak is, hogy élethű legyen a lövésekhez viszonyított hangereje...?

VALÓSÁGHŰ LÖVÉSEK

Ha a lövést nem is lehet élethűen bemutatni egy film hangjában, a fülcsöngést és az átmeneti halláskárosodást igen. A bevezetésben említett *Vasember*-jelenetben éppen ez történik. Ilyenkor minden tompán szól, és magas frek-

vencián csupán egy halk sípolás hallatszik. De hogyan befolyásolja ez a történetmesélést? A tompaság miatt, szintén élethűen, érthetetlennek kell lennie a beszédnek, a néző támpont nélkül marad. A valóságban a halláscsökkenés, még ha átmeneti is, könnyen órákig eltarthat, amire a mozifilm során nincs idő. Videójátékokban ez a hatás általában rövid ideig jelenik meg, ilyen például a *Call of Duty*-sorozat több tagjában a majdnem-halálos lövés megjelenítése: a mozgás lelassul, a kép vörös keretet kap, a hangok tompák, távoliak lesznek, és erős szívdobogáshangot hallunk. Néhány másodperc alatt (amennyiben addig egy szűnyogcsípésnyi sérülést sem szerzünk, hiszen ez már halálos lenne) a szereplőnk magához tér, és ismét készen áll arra, hogy kivegye a részét a háborúból. Mozifilmeknél ez a mechanizmus talán túl gyors lenne. A néző, mivel itt a szereplőket nem ő irányítja, kisebb mértékben azonosul velük. Mindenesetre gyakoribb (mint a *Vasember* esetében is), hogy néhány másodpercnyi élethű ábrázolás után elsötétül a kép, és új jelenet kezdődik. Így már időugrást is lehet tenni, és a szereplőnek volt ideje arra, hogy magához térjen. Mindenesetre egy közeli lövés, robbanás élethű ábrázolása mindenképpen törést jelent a történet elmesélésében.

Érdekes, köztes megoldás, és bizonyára az egyik leginkább élethű akciójelenet Steven Spielberg *Ryan közlegény megmentése* (1998) című filmjének híres nyitójelenete. A lövések ugyan nem teljesen valóságghűek (például hangosság szempontjából), de a jelenet egy olyan katona szemszögéből mutatja a történetet, akit éppen elkerülnek a golyók, így nincs szükség a teljes tompaságra a valóságghűséghez. A szubjektív kamera időnként víz alá merül, és ekkor is a megfelelő hangot halljuk; amikor viszont a felszínen van a főszereplő, akkor sem érthető semmilyen beszédfoszlány, a kaotikus hangorkán mindent elfed. Így a film elég sokáig képes bemutatni ezt az embertelenül rémületes helyzetet. A jelenet egy bizonyos pontján viszont lecsökken a realiztikus hatás, és mégis előtérbe kerül a történetmesélés – erről a beszéd szerepével kapcsolatban lesz szó.

MÉG MINDIG AZ APRÓ NESZEK

Nemcsak a csöndet lehet kis, általában nem hallható zörejek felerősítésével kifejezni, hanem a nagy hangosságot is, de éppen ellenkező okból. Amikor csönd van, valóban felerősödnek a hallásunkban az apró zörejek, azonban, amint láttuk, hangos környezetben jellemző módon inkább eltűnik minden

hang, ami egy ponton túl a történetmesélést is lehetetlenné teheti. Az ilyen – a lehetőségekhez mérten realista – ábrázolás megállítja a történet folyamatát, s ezzel dramaturgiai súlypontot alakít ki. A történetmesélő akciójelenetek azonban legtöbbször félreteszik a valóságghű ábrázolás kritériumát, és a mesére koncentrálnak.

Éppen a realista ábrázolás elhagyása az, ami miatt a lövések helyett gyakran a lövések következményeire helyeződik a hangsúly. Annyira gyakori ez, hogy a lövések ábrázolása tele van klisékkel, olyan megoldásokkal, melyeket mindenki ismer, ezerszer látott-hallott, és ezért egyértelműen el tudja helyezni a történeten belül. A klisék használata unalmas, parodisztikus vagy egyszerűen megfelelően illeszkedő is lehet. Az unalmat a filmkészítők többnyire igyekeznek elkerülni, de a klisék másik két fajta hatását előszeretettel használják. Itt most a történetbe illeszkedő kliséhasználatról van szó.

Ilyen klisé például a filmek képi világában az, hogy minden lövés, minden lepattanó golyó szikrázik. Ennek megfelelő hanghatás, hogy minden lövöldözés tele van lepattanó, a fémen megcsúszó golyókkal. (Írott szövegben ezt a hangot körülbelül „piong”-ként lehetne érzékeltetni.) Gyakran hallhatók a becsapódás hangjai, akkor is, ha közben mindenki folyamatosan lő, és valószínűtlen, hogy precízen meg lehessen állapítani, hogy éppen követ, fát, fémet ért-e a golyó. S természetesen az üvegcsörömpölés is visszatérő eleme a tűzpárbaj-jeleneteknek.

Üvegcsörömpölés, erősen megütött kő, fa, fém: ezek hangos hatások. De mennyire halk hangok mégis egy lövéshez képest! És vannak még ezeknél is halkabb hangok. A fegyverek kezelési zaja a legtöbb filmben felerősítve hallható. Gyakorta jelölik a filmek az akciójelenet pillanatnyi szünetét azzal, hogy halljuk a sorozatlövés utolsó elguruló töltényhüvelyeinek csilingelő hangját a padlón. Egészen szélsőséges esetben lassított felvételen látható a töltény, ahogyan befordul a pisztolycsőbe, és a lövés minden részfolyamata hangsúlyt kap képben és hangban is.

Ezek a megoldások mind engedik tovább folyni a történetet, hiszen teret engednek a dialógnak és a teljes jelenet koreográfiájának. Ilyen például a *Halálos fegyver 4.* (r. Richard Donner, 1998) nyitójelenete, ahol Riggs és Murtaugh élénken beszélget a gyerekekről, miközben egy ámokfutó gépkarabéllyal és lángszóróval támadja őket, és egy sereg rendőrautó is megjelenik a zuhogó esőben. Igen hangos, kaotikus jelenet, de semmi nem olyan hangos, hogy tartósan megakassza a történetet.

HALK LÖVÉS, DE SOK LÖVÉS

Technikai szempontból nem egyszerű még felvenni sem egy lövés hangját. Amikor a golyó kirobban egy pisztoly csövéből, hangos csattanást hallat. Ez a csattanás aztán a környezettől függő módon hosszan visszhangzik. Esetleg lepattan egy fémfelületről, esetleg áttör egy üveglapot. Ez mind sok-sok külön hanghatás, de egyszerre lehetetlen felvenni őket. A lövés túlvezérelné a felvételt, vagy nem lenne hallható a visszhang. Ha a felvételnél különleges eszközökkel (kompresszor, limiter) csökkentjük a hangosságkülönbséget, akkor pedig az élesen induló lövéshang lesz tompább. A megoldás: több különböző felvételt készíteni, és később ezekből összeállítani egy-egy lövés hangját. Az egyik felvétel lehet a pisztoly csattanása, a másik a dörrenő visszhang, lehet egy közeli felvétel a lepattanó golyó hangjáról és így tovább.

HANGSEBESSÉG

Még egy jelenséget mindenképp érdemes megemlíteni a lövés- és robbanás-hangokkal kapcsolatban. Filmekben legtöbbször a kép és a hang együtt mozog, és a hangsebesség jelenségénél igazán tetten érhető, mit jelent, hogy a hang szolgai vagy önálló módon segíti a képet. Apró részlet ez, mégis sokaknak feltűnik: a filmekben a lövés- és robbanás-hangok általában a képen történő lövésekkel, robbanásokkal egyszerre szólnak meg. Pedig a hangnak körülbelül három másodpercébe telik minden kilométer megtétele. Annyira fontos jelenség ez, hogy egy több tíz méter hosszú moziteremben akár több kockát is késhet a hang a hátsó széksorokig!

A *Peacemaker* (r. Mimi Leder, 1997) című film elején szereplő atom-robbanás érdekes ellenpélda, mindenképpen szokatlanul valóságos. Először fényvillanást látunk, és csak egy-két másodperccel később indul el a lökés-hullám nagy robajjal. Hasonlóképpen a világűrben, ahol a hang nem terjed, elvileg nem kellene hallanunk a *Star Wars*-filmek lövéshangjait. Vannak olyan filmek, amelyek a valósághoz hasonlóan közelítik meg az űrbéli világ ábrázolását (pl. *2001: Űrodüsszeia*; *Gravitáció*), de a legtöbb film nem így tesz.

Minden olyan esetben, ahol a valóságos ábrázolástól eltér egy film hangja, ugyanazokat a kérdéseket érdemes feltenni. Mi az oka? Technikai korlátba

ütközött a hang? – akkor a történet szempontjából érdektelen ez a jelenség. Egyszerűen a képet kell követnie, például azért, mert a mozivászon nincs messze, és furcsa bármit látni a mozivászonon, aminek a hangja később ér el hozzánk? – ez is érdektelen. Vagy esetleg azért szól valami furcsán, a valóságtól eltérően, mert a néző így tudja jobban követni a történetet?

Több ilyen szempont keveredhet. Például a *Star Wars*-filmek esetében az űrbéli csatáknak komoly koreográfiája van, és ezt nem lehetne annyira élvezni, ha némák lennének az űrhajók. Minden csatajelenet közben zene is szól, tehát a némaság eleve lehetetlenné válik. Az pedig különösen furcsa lenne (más, légkörben játszódó jeleneteknél is), ha a koreográfiától és a zenétől teljesen független ritmusban, valamiféle hangsebesség-hatással érkeznének az akcióhangok: ez teljesen kaotikussá tenné a hangkulisszát. Ezek a szempontok közrejátszanak abban, hogy miért működik jól a minden képi elemet közeli hangokkal kísért hangperspektíva. (A távolságot érzékeltető egyetlen hanghatás az, hogy a távoli űrhajók lövései némák.)

A *Star Wars*-filmek esetében is van kivétel, melyet ráadásul nagyon indokolt módon használnak: amikor atmoszférán belülről látjuk az űrbéli párbajokat, azoknak nincs hangja. Ilyen az első film (4. epizód, *Egy új remény*, r. George Lucas, 1977) nyitójelenete, amikor Luke a Tatuin felszínéről észreveszi, illetve a harmadik film (6. epizód, *A Jedi visszatér*, r. Richard Marquand, 1983) utolsó csatajelenete, amikor a császár az új Halálcisillag ablakából mutatja a távolban megsemmisülő lázadó hajóhadat.

Filmnézés közben mindenképpen érdemes elgondolkozni azon, hogy mi okozhatja az efféle furcsaságokat. Fontos indok lehet például, hogy az imént említett mindkét jelenetben az egyik szereplő felhívja a másik figyelmét egy, a messzeségben zajló ütközetre. Ha hallanák a csatazajt, mi értelme volna felhívni a figyelmet a csatára?

5

TÖRTÉNETEN BELÜL ÉS KÍVÜL

A történetmesélés fő eszköze természetesen a *beszéd*. Ez az a hangjelenség, amely a leginkább befolyásolni tudja az összes többit. A némafilmek korszakában, amikor a hangkulissza zenekari élőzenéből állt, a cselekmény mindig megállt, amikor egy-egy inzerten, bevágott feliraton bevillant a párbeszéd vagy az elbeszélés szövege. Az irodalomban és az inzerteken is teljesen evidens volt a történet szereplői számára hallható beszéd (párbeszéd, monológ) és a történetet kívülről leíró narráció.

A történet azon elemeit, melyeket a szereplők is tapasztalnak, *diegetikus* elemeknek nevezik, a történet világán kívüli elemeket pedig *nem diegetikus* elemeknek. Ez a megkülönböztetés kifejezetten hasznos, ha hangról van szó, mivel képen viszonylag nehéz nem diegetikus információt elhelyezni. Utóbbi általában kimeríti az eleje- és végfőcím, valamint a némafilmek esetében említett inzertek. Egészen különleges képhatás, amikor egy szereplő valamely mozdulatát kimondottan nem diegetikus képi magyarázat követi. Ilyen a *Ponyvaregény* (r. Quentin Tarantino, 1994) című filmben a jelenet, amikor Mia Wallace (Uma Thurman) a „square” (négyzet) szó kimondása közben négy-szöveget rajzol a levegőbe. A keze nyomán szaggatott vonalú téglalap jelenik meg a képen. Világos, hogy a szereplők ezt a téglalapot nem látják, ugyanakkor az is világos, hogy fontosnak tartják Mia gondolatát.

Akár feliratokról, akár egyéb elemekről van szó, a kép, amint elszakad a történet ábrázolásától, megakasztja a történetmesélést. A hang fontos

tulajdonsága, hogy a történet megakasztása nélkül is képes a történeten kívüli környezetet teremteni.

Akármit csinál is a hang, a kép változása lehet folyamatos. A folyamatos beszéd nem ugrásszerűen jelenik meg (nem *tranzienz*), nem olyan hangos, mint egy lövés, nem olyan halk, hogy ne lehessen hallani. Nincs olyan fizikai tulajdonsága, amely megakasztaná a filmes történetmesélést, ahogyan a regénybeli beszédnek, narrációnak sincsen ilyen hatása. Ahhoz, hogy a beszéd elakadást okozzon, a tartalmának kell a történettől idegennek lennie. Ez lehet része a filmnek, például a maga idejében nagy sikerű Spice Girls-film, a *Spice World* (r. Bob Spiers, 1997) végén a szereplők elkezdnek közvetlenül a mozinézőkhöz beszélni. Ez a színpadias (és a színházban gyakorta használt) gesztus a „negyedik fal áttörése”, és nem formája, hanem tartalma miatt jelent szünetet a történetmesélésben.

Amint a beszéd felirat helyett hangként jelent meg, kialakult egy olyan nem diegetikus narráció és diegetikus párbeszéd (dialóg), amely a történetet továbbviszi. Nézzük meg, mi a tulajdonsága ennek a kettőnek!

NARRÁCIÓ

A narráció elbeszélve meséli a történetet, a narrátor nem része a cselekménynek. Az elbeszélés szélsőséges esete egyben a leggyakoribb is: amikor a narrátor minden történeten kívül van, a narrátorral nem történt, nem történik semmi a történetmesélés folyamán. Ilyenkor a hangjának nem lehet olyan tulajdonsága, amely a filmen belüli diegetikus hangokhoz hasonlóvá tenné. Nem lehet távoli, hiszen közelebb van hozzánk, mint a történet: rajta keresztül ismerjük meg a történetet. Nem lehet valóságghű térben, tehát a hangjának nem lehet utózenge. Nem lehet változó a hangossága, nem fejezhet ki együttérzést, nem izgulhat a történetért: ezt mind-mind hallani lehetne a narrátor hangján. Az ilyen szélsőséges elbeszélő tehát a jól ismert, mély, közeli mesehang, melyet leggyakrabban a filmek elején és végén használnak, éppen azért, hogy kapcsolatot teremtsenek a filmen kívüli nézőtér és a film belső története között – valahogy úgy, ahogyan az „egyszer volt, hol nem volt” frázis is bevonja a hallgatót az utána következő mesébe.

Lehet a narrátornak saját története is. Gyakori helyzet, amikor az elbeszélő a történet egyik szereplője, aki később visszaemlékszik a történetre, és elmeséli a nézőknek. Még ez sem jelenti, hogy a narrátor együttérző vagy valóságghű 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 cselekményt át tudja látni. A 2000-es évek végén nagy népszerűsége szert tett *Így jártam anyáttal* című sorozatban például annak érdekében, hogy érzékeltesék, mennyivel öregebb, tapasztaltabb az elbeszélő jelenkori alakja, más színész (Bob Saget) mondta a narrációt, mint aki a főszereplőt játszotta (Josh Radnor). Hogy a két karakter találkozhat, a sorozat utolsó előtti epizódjában nem volt narráció, az utolsó epizódban pedig, ahol meglátjuk a főszereplő jövőbeli alakját, már a képen látható színész mondta a narrációt. De válhat a film során is az egyik szereplőből narrátor. Az *Amadeus* (r. Miloš Forman, 1984) című film elején Antonio Salieri elkezd mesélni a történetét egy papnak, s ezután egy visszatekintés (*flashback*) révén kerülünk csak vissza Mozart korába. Az idős Salieri rendszeresen tovább meséli a történetet – ennek megfelelően mivel felépített, megjelent karaktere van, kifejezetten érzelemdúsán beszél akkor is, amikor éppen ő a narrátor.

Nagyon érdekes jelenség, hogy a narrátornak annyira semlegesnek kell lennie, hogy erőteljesen berögzült klisé alapján a játékfilm narrátora nem lehet nő. A New York Times 2012-ben cikket is írt arról, hogy még a filmelőzetesekben is alig-alig találkozhatunk női narrációval. Ezekon kívül azonban leginkább dokumentumfilmekben lehet nő a mesélő (leginkább abban az esetben, ha nő rendezte a dokumentumfilmet). Pedig azt a feltételezést, hogy a semleges, történeten kívüli, történet feletti hang (így egyes értelmezésekben Isten hangja) férfihang, nemcsak a fizikai világ (ahol valamivel több nő él, mint férfi), de még a Biblia sem támasztja alá igazán: társadalmi megszokás, hogy az okos, pláne a mindentudó, aki magyaráz és mesél, férfi. Amikor legközelebb fantasy filmet nézünk, és a kellemesen zengő mély férfihang azt mondja: „egyszer volt, hol nem volt...”, érdemes felidézni a saját édesanyánk mesemondó hangját – tényleg annyira elrugaszkodott gondolat volna ismét egy nő mesemondását hallgatni?

DIALÓG

A dialóg egészen más jellegű hang. Része a jelenetnek, lehet változó hangosságú, valóságghű akusztikájú, nem kell tökéletesen tiszta minőségűnek lennie. Persze az, hogy nem kell, nem jelenti, hogy nem is szabad. Korábban volt már szó a *Persona* című filmről: ott például végig közeli hangot hallunk, zengés nélkül, tiszta minőségben, mivel a film utószinkronnal készült. A lehetőségek igencsak tágak. A dialóggal kapcsolatban nyilvánvalóan a színészi játék és maga a szöveg a legfontosabb történetmesélő eszköz. Előbbi kötődhet szorosán a képhez, de lehet szándékosan elrugaszkodott utószinkron is. Utóbbi alapján készül a kép általában – de ha utószinkronos a film, akkor gyakran eltérnek az alkotók a felvett jelenet szövegétől, vállalva, hogy kissé furcsán fog kinézni a szereplők szája, miközben az adott mondatot mondják. Nem nagy eltérés ez, hiszen az idegen nyelvű filmek szinkronját is hamar megszokja a néző.

Igaz, hogy a színészi játék és a szöveg (forgatókönyv) a legfontosabb a dialóg esetében, de azért ezeken kívül is nagyon sok eszköz van arra, hogy a történettel kapcsolatos információt adjon egy film. Dramaturgiailag nagyon fontos például a *Star Wars: A Birodalom visszavág* (r. Irvin Kershner, 1980) című epizódjában az a jelenet, amikor Luke a havas pusztán már éppen elveszti az eszméletét, és közben megszólal a halott Obi-Wan Kenobi hangja. A havas, lankás dombvidéken nincs, ami visszhangot adjon, Obi-Wan hangja mégis hosszasan zeng. A néző egyedül innen tudja azonnal, hogy Obi-Wan nem Luke-kal egy térben van, tehát, ha Luke mégis hallja, akkor mégiscsak a túlvilágról beszél hozzá. Az eredeti sorrendben nézve a Star Wars-filmeket ezen a ponton válik a misztikus „Erő” többé valamiféle ügyes harcművészeti szuperképességnél.

Nem csak a dialógra jellemző, de itt jól tetten érhető, hogy mennyire érzékelteti a film a távolságot. Ha egy szereplő hangja közelről, térérzet nélkül szól, egészen másként hat, mint ha egy nagy terem közepén valódi visszhanggal szólal meg. Ez is fontos példája annak, ahogyan egy dialóg jellege befolyásolja a mesélést, de felvet egy másik problémát: az akusztikai leképezését.

6

HOGYAN KÉSZÜL EL EGY FILM HANGJA?

Filmes hangmesterként sokszor találkozom rácsodálkozó arckifejezéssel, amikor pár szóban elmondom, hogy mivel foglalkozom. A fiatalabb, interneten felnőtt generáció már valószínűleg nagyobb arányban van tisztában azzal, hogy a filmek hangja nem egyszerűen egy helyszíni felvételtől jön létre.

A film alapvetően csapatmunka. Rengetegen dolgoznak a nagyobb költségvetésű produkciókon, és még dokumentumfilmek között is ritka az, amit egyszemélyes stáb vett fel. A felvétel után számos utómunka fázis következik, és ezek során, még ha a rendező ismeri is az egyes szakmák tippjeit-trükkjeit, nehezebb eshet egyedül, külső befolyás nélkül eldönteni a filmkészítés során felmerülő kérdéseket. A kép esetében magától értetődő, hogy igen drága volna megvárni, amíg egyetlen ember felszereli az összes lámpát, bevilágítja a teret, és csak akkor indítja el a felvételt, amikor a világítás és a kamera egyaránt be van állítva, nem is beszélve a díszletről, jelmezről, a különböző vágások közötti folytonosság betartásáról (hogy egyik snittről a másikra ne tűnjön el a főszereplő kezéből a golfütő) stb.

De itt most csak a hangról van szó. Vegyük hát sorra, milyen lépésekben készül el egy film hangja!

A FILMHANG FELVÉTELE

Az első fázis a forgatás során történik. Ekkor rögzíti a hangmester az *eredeti hangot*. Nagyon fontos feladat ez: a színészek ekkor intenzív munkában vannak, és a rendező a megfelelő felvétel végén a teljes színészi alakítást fogadja el, látványt és hangot egyaránt. A látvány esetében a díszlet (set design, látványterv), a ruhák, a speciális képi hatások és természetesen a kép maga (világítás, kompozíció, kamerabeállítások) mind-mind művészi feladatok is, hozzáadnak a mű tartalmához. A helyszíni hangmester feladata ezzel szemben a technikailag lehető legtökéletesebb hangrögzítés. A hang esztétikája itt még sokkal inkább műszaki, technológiai kérdés, mintsem dramaturgiai döntések eredménye.

A komoly filmes hangfelvételhez általában legalább ketten kelljenek: egy hangmester és egy mikrofonos. A hangmester dolgozik a hangrögzítővel, régebben például magnóval. Az ő feladata, hogy biztosítsa és ellenőrizze a hibátlan felvételt, jelezze, ha valamilyen probléma történt a felvétel során. Ilyen probléma lehet az, ha a háttérben elhúzott egy repülőgép, amely majd zavarni fogja a film nézőit a moziban. Az is probléma, ha valamilyen zene szól a háttérben, hiszen a legtöbb jelenetet több felvételtől vágják össze, és ilyenkor a háttérzene biztosan nem megfelelő ponton ugrik. Arra is a hangmester figyel természetesen, hogy a mikrofonok, kábelek technikailag megfelelően működnek-e. A filmforgatások esetenként igen szélsőséges körülmények között zajlanak: esőben, hidegben, sivatagi napsütésben is készültek már filmek. Ilyen körülmények között minden technikai berendezés meghibásodhat, és a hiba gyakran nem is egyértelmű. Előfordul például, hogy egy mikrofon nedves időben lassan elkezd zajosan működni vagy torzítani, és ha a hangmester nem hallgatja végig figyelmesen a mikrofon hangját, ez csak később, a vágószobában derül ki.

Egyetlen mikrofont persze könnyű ellenőrizni. A mai filmekben azonban nagyon sok mikrofont használnak. Jellemzően minden beszélő szereplő testére szerelnek egy rádiómikrofont – körülbelül úgy, ahogyan akciófilmekben szokták „bedrótozni” a beépített embert –, és ez jelenettől függően könnyen tízes nagyságrendű mikrofont adhat a hangmester kezébe. A rádióadók és -vevők különféle akkumulátorokkal vagy elemekkel működnek, és ezek töltöttségi szintjét éppúgy ellenőrizni kell, mint azt, hogy csakis szabad frekvenciákat használjanak. Ha más is használja ugyanazt a frekvenciát, ahol a rádiómikrofon működik, akkor folyamatos zavarok, zajok, torz hangok keletkeznek.

Szerencsére a hangmester nincsen egyedül. A filmprodukciónak nagyságától függően rendszerint legalább egy mikrofonossal, de adott esetben még több további asszisztenssel is együtt dolgozik. A mikrofonos vagy az asszisztens felelős azért, hogy a rádiók jól legyenek beállítva. Nagyobb produkciók esetében külön hangasszisztens foglalkozik a rádiómikrofonok felszerelésével és beállításával, és akkor a mikrofonosnak csak a puskamikrofonnal kell foglalkoznia.

A puskamikrofon irányított mikrofon, amely a legtöbb filmhangfelvételen jelen van. Ez egy átlagos szobában akár egy méterről is szépen használható hangot tud venni, és ezért ez a legfontosabb forrása a helyszíni hangnak. Fontos az irányítottsága, ugyanis minden mikrofon minden irányból hallja a hangokat (ahogyan a fülünk is), tehát nem pusztán a szereplő szájából közvetlenül hallható beszédet veszi föl, hanem a mikrofon mögötti falról visszaverődő utóhangot is. A beszéd akusztikájával kapcsolatban említett probléma, miszerint hamar túlságosan visszhangossá válik a beszéd felvétel, pontosan azért olyan súlyos, mert zárt térben a falakról visszaverődő hangok erőssége már a beszélőhöz eléggé közel is nagyobb lesz, mint a közvetlen beszédhang. A visszaverődéseknek önmagukban nincsen szükségszerűen rossz hangjuk, ám rendkívül zavaró, hogy a közvetlen beszéddel nem azonos pillanatban érkeznek a mikrofonhoz. Az egymás után sokszor megismétlődő hangok zavarossá, nehezen érthetővé teszik a beszédet, ráadásul furcsa és változó hangszínezet-eltéréseket okoznak.

A mikrofonos tehát a mikrofonrúddal, melynek végén puska- vagy esetleg más mikrofon található, végigköveti a jelenet összes párbeszédét, mozgását. Nemcsak a beszédet próbálja szépen felvenni, hanem a szereplők lépéseit, a tárgyak hangjait, amelyeket a szereplők megfognak – a cél az, hogy egyetlen mikrofon hangjából élvezhető hangsáv keletkezzen. Sok szereplő esetében két mikrofonos szokott dolgozni egymás mellett, hogy az egymás szavába vágó színészek minden hangja tisztán érthető legyen.

A hangmester közben próbálja folyamatosan ellenőrizni a puskamikrofonokon kívül a rádiómikrofonok hangját is. De ezen kívül van még egy fontos feladata. Amellett, hogy elkülönítve rögzíti egy megfelelő hangrögzítővel az összes mikrofon hangját, ezeket össze is keveri, és egy kiegyenlített közös hangsávot is előállít, mellyel könnyen és egyszerűen megállapítható az eredeti hang minősége. Vágás közben a rendező többnyire ezt a helyszíni kevert hangot hallgatja. Régebben a hangrögzítő magnetofon volt, mely egy, legfeljebb két hangsávot tudott egyszerre rögzíteni, így a régebbi filmek esetében

a helyszíni hangkeverés jelentette az egyetlen keverést – a hangutómunka során sem lehetett eltérni azokról az arányoktól, amelyeket a helyszíni hangmester beállított. Ma már ennél sokkal több lehetőség van az utólagos korrekciókra – nézzük meg most ezeket.

HANGUTÓMUNKA

A következő rövid szakaszban arról lesz szó, hogy a korábban említett hangos történetmesélést a gyakorlatban hogyan hozzák létre a hangmesterek. Az első utómunka-hangmester a filmben azonban nem a hangstúdióban, hanem a vágószobában dolgozik.

→ HANGVÁGÁS A VÁGÓSZOBÁBAN

Már a különböző felvételek összevágásánál, a film ritmusának megalkotásánál szükség van arra, hogy a végső hangképpel foglalkozzanak az alkotók. Egy lakószobában játszódó jelenetben nem feltétlenül látjuk a kinti világot, mégis egészen más élményt ad egy szerelmi jelenet, ha kintől egy nyári rét hangjai hallatszanak be, mint ha nagyvárosi gépjárműzaj robajlik odakint. A hangmesterek már a forgatási helyszínen is készítenek ún. csakhang-felvételeket, melyek segítségével valóság-hű módon lehet feldolgozni a jelenetet. A helyszínhez köthet ezer apró részlet: az ajtók nyikorgásai, a padló hangja, egy lakás csöngője, korabeli kilincsek, cserépkályha dohogása, a szél zúgása az eresz alatt. Ha ezek a felvételek elkészültek, a vágó meghallgatja őket, és a dramaturgiai szempontokon elhelyezi a megfelelő kiegészítő zörejeket. Egyes helyekre más helyekről, zörejtárakból, internetes oldalakról keres inspiráló hangokat. De ennél egyszerűbb feladata is van: ad egy javaslatot arra nézve, hogy melyik snitt hangja hogyan és mikor induljon. Teljesen más egy hirtelen megjelenő hang, mint például a folyamatosan erősödő háttérzaj. A vágó kicsit mindenhez hozzányúl: hangerőhöz, akár hangszínhez is, válogatja és vágja az eredeti hangokat és zörejeket. Megérkezik a filmzene első változata is. Vágás közben a hang leginkább improvizatív módon alakul. Amikor kész a film vágott változata, az anyag átkerül a hangmesterekhez, akik a rendező és a vágó javaslatai alapján módszeresen készítik a teljes hangképet.

→ BESZÉD ÉS AKUSZTIKA

Az első lépés a módszeres hangutómunka során mindig a dialógvágás, azaz az eredeti, helyszíni hang rendbetétele – azonban a feladat megértéséhez először azzal kell tisztában lennünk, hogyan érzékeli majd a néző ezt az emberi beszédet.

A hang térben terjed, és mi térben érzékeljük. Érzékelésünket segíti, hogy két fülünk van, melyek segítségével bizonyos mértékig képesek vagyunk irányokat érzékelni. De a belsőfülben található egyensúlyi szerv is segít: kísérletek bizonyították, hogy a fej mikromozgásait az agy az egyensúlyi szerv érzékelésével összevetve felhasználja arra, hogy a valós hangkörnyezetet feltérképezze.

A filmekben viszont különálló hangszórók szólnak meg. Vannak új módszerek az irányok pontosabb felbontására (pl. Dolby Atmos), de ezek a filmes történetmesélés szempontjából nem minden esetben hasznosak. Sok szó esett a korábbiakban arról, ahogyan a film a valóságostól elrugaszkodik, hogy felhívassa a figyelmet a történet különleges pontjaira. A film szereti úgy mesélni a történetet, ahogyan neki tetszik. Képileg is alapvetően kétdimenziós, ugyanis a háromdimenziós mozi, ha nem végtelenül éles a kép minden pontja, zavaróvá válhat a néző számára (akár rosszul is okozhat). Így a háromdimenziós filmek nem emelhetik ki élességállítással a fontos képelemeket, és ez igen komoly korlátot szab a történetmesélésnek. Nem csoda, hogy hiába vezették be a 3D mozit többször is az 1950-es évek óta, még ma sem gyakoriak az ilyen technikával készült filmek. A többnyire kétdimenziós kép miatt viszont (részben azért, hogy a mozi minden üléséből élvezhető legyen a film) a beszédhang is legtöbbször a középső hangszóróból szól, a vászon mögül. Márpedig egy mikrofon és egy hangszóró nem tudja hűen visszaadni minden egyes néző fejének a mikromozgásait, sőt, még a két fül által hallott térérzetet sem.

A dialógot tehát nem lehet valóságos távolságból rögzíteni. Az a sok adat, ami a fej mozgásából keletkezik, nem áll rendelkezésre a moziban, ezért furcsa, túlságosan zengő érzetet keltene a valóságos képi plánoknak megfelelően beállított dialóg.

Még a térérzetnél is fontosabb azonban a *szövegérthetőség* kritériuma. Ez már nem esztétikai, hanem pusztán technikai feltétel. Az ember, ha a szótagok egy kis hányada érthető, már szövegként próbálja értelmezni a fülébe jutó hangsort. Ugyanakkor, ha a szótagoknak nem érti fáradság nélkül

legalább a 90%-át, akkor rettenetesen elkezd zavarni, hogy nem érti tökéletesen a szöveget. A filmes dialógnak tökéletesen érthetőnek kell lennie. Ez különbözteti meg egyébként a háttérbe illeszkedő *tömeghangot*, amelyből legfőképpen a nyelvre jellemző fonetika és hanglejtés hallatszik ki, teljes szavak nem, a *dialógtól*, amelynek minden szótagja könnyen érthető. Hacsak az alkotóknak nem célja a néző elidegenítése, kilökése a filmből, akkor nem alkalmazhatnak a tökéletesen érthetetlen és tökéletesen érthető szöveg közötti átmenetet.

A *Ryan közlegény megmentése* című film korábban említett nyitójelenete ennek megfelelően hiába indul elképesztő realizmussal, bizonyos ponton el kell indulnia a forgatókönyv beszélt szöveges részének. Érdemes megfigyelni, hogyan távolodik el ezen a ponton a fegyverropogás. Ugyanis a filmhang egyik legfontosabb alapszabálya: a dialógnál semmi nem lehet hangosabb.

→ DIALÓGVÁGÁS

A feladat tehát először az, hogy egyszerűen, egyetlen hangcsatornán hallgatva megjelenjen a tökéletesen érthető emberi beszéd. A hangban nem maradhatnak fölösleges, zavaró zajok, a stáb lépései, a színész beszédében esetleges nyálcsattogás, jelenettől függően a rendező által felvétel alatt bemozdított instrukció. A kivágott zavarokat ki kell foltozni a jelenetben lévő csendes részek segítségével vagy a helyszínen felvett szobahangokkal (melyek szintén csakhang-felvételek). Minden megszólalásnak szépen kell szólnia, a szereplő távolságának megfelelő hangossággal, hangszínnel. A távolabbi beszélő kicsit tompábban hangzik, a közelebbinek teltebb hangja van. Nem lehet túl nagy a hangos-halk különbsége, mert – ahogyan azt korábban megállapítottuk – a moziban nem fér el a valóságos hangkörnyezet dinamikája.

Ha mindezek a feladatok készen vannak, a rádiómikrofonok ezernyi hangszávjá következik. Minden megszólalást ki kell vágni: a ruha alá rejtett apró mikrofonok általában kevés hasznos zörejt rögzítenek a külvilágból, csak a szereplők hangját tudják szépen visszaadni. Az elrejtett mikrofonok nagy baja a ruhazörgés. Ha a felvevő hangmesternek a *ruhással* (színházban *jelmezessel*) együtt sikerült megfelelő anyagot találnia, akkor remélhetőleg keveset zörög a szereplők öltözéke. De még ilyenkor is előfordulhat, hogy egy-két megszólalást ki kell hagyni, vagy másik felvételtől kell pótolni a

rádiómikrofon sávján. Itt is érvényesek a fenti feladatok: megfelelő hangosság, hangszín, a távolság érzékeltetése.

Van még egy fontos probléma: a rádiómikrofonok más távolságban voltak a beszélőtől a felvétel során, mint a puskamikrofon. Ráadásul a mikrofonok távolsága változhatott is. Ez azt jelenti, hogy a hanghullámok más és más időpontokban érték el a mikrofonokat. Ha két ilyen mikrofon jelét összekeverjük, hangmagasságtól függően erősítik vagy gyengítik egymást. Elszíneződött hang képződik, és az elszíneződés ráadásul változhat is. Ezt úgy nevezzük: a két hang nincsen egy fázisban. Ezért a dialógvágó hangmester megszólalásonként, akár szavanként vagy szótagonként tologatja helyre az összes rádiómikrofon összes hangfelvételét. Szerencsére erre az utóbbi munkafolyamatra a közelmúltban megjelentek nagyon jó szoftveres megoldások is – több napi monoton munkát lehet így megspórolni.

A dialógvágás végén a teljes filmet végig lehet nézni az eredeti hanggal – nincs benne megakadás, elszíneződés, szépen és tisztán szól minden szó.

→ SOUND DESIGN

Akár a dialógvágással párhuzamosan is történhet a hangvilág dramaturgiai kialakítása. Jobb híján egyelőre *sound designer*nek vagy esetleg *hangtervező*nek nevezzük azt, akit angolszász területen eredetileg inkább *sound effects editor*, azaz *hanghatás-szerkesztő* néven emlegetnek. Az ő feladatkörébe tartozik minden olyan hang, ami az eredeti felvételen túl a filmes történetmesélést segíti. Ő keres atmoszféraszerű háttérzajokat, kisebb-nagyobb zörejeket; kovácsol fegyverhangot a sokféle csattanásból és dörrenésből; ő készít különleges hanghatást a visszatekintésekhez; suhintásokat, libbenéseket a koreografált jelenetekhez; repülőhangokat, autókat, mindenféle állatokat – mindent, ami akár a képen belül, akár a képen kívül megjelenik, és fontos, hogy milyen hangja van. Gyakran olyan, a képen szereplő emberek, állatok vagy tárgyak is kapnak hangot a sound designertől, amelyeknek technikailag jó helyszíni hangfelvételük volt, de nem éppen olyan, ami a filmes történetbe szépen illeszkedik. A lövöldözős jelenetekre emlékezve: a forgatósokon használt vaktöltények halkán csattogó hangjának semmi haszna egy akciójelenetnél.

→ SZINKRON

Van, hogy az eredeti hang nem lett tökéletes. Esetleg a rendező változtatni akar a szövegen vagy a színész hangján. Például a régi *Star Wars*-filmekben kicserélték Darth Vader hangját, mert az őt játszó brit színész kiejtése elütött a többi, amerikai színésztől. A hangutómunka technikája szempontjából az utószinkronnál az az érdekes: hogyan lehet az eredetihez hasonló hangot előállítani? Mindenképpen segít, ha az eredetivel azonos mikrofontípust használnak. Egyesek mozgatják is a mikrofont, vagy a színészt is meg lehet kérni, hogy utánozza le valamelyest a jelenetben látható mozgását. De, mivel a felvevő stúdió akusztikája biztosan egészen más, mint az eredeti jeleneté, a színészt közelebről kell felvenni, és utólag is sokat kell csiszolni a hangján, amíg illeszkedik a helyszíni felvételekhez.

Az utószinkronhoz hasonló a narráció felvétele is.

Van azonban egy másik típusú szinkron, amely nem a beszédet cseréli le, hanem a film hangját teszi gazdagabbá. Ez a zörejszinkron, vagy angolul *foley*. Nevét Jack Foley-ről, a zörejszinkron egyik úttörőjéről kapta. A zörejművészeknek igen érdekes foglalkozásuk van. Mindenféle tárgyakkal hoznak létre az eredeti hangokat kiegészítő vagy azokhoz hasonló zörejeket. Minden zörejművész a saját tárgyait, módszereit használja, de klasszikus megoldás például kókuszhéjjal utánozni a lópatadobogást. Lohr Ferenc, az első magyar hangmérnök leírta, hogy a kezdet kezdetén zacskókat zörgettek, és ezzel utánozták a tenger hullámozását. A *Vissza a jövőbe*-filmek (r. Robert Zemeckis, 1985–1990) zörejművésze külön forgókerekű deszkát gyártott, és azzal készítette Marty McFly üldözéses jeleneteinek hangját, mivel a stúdiójában (különösen a mikrofon közelében) nem volt annyi hely, hogy gördeszkázni kezdjen.

A szinkronzörejeket három csoportba osztjuk: lépés-, mozgás- és tárgyhangokra. Minden szereplő lépéseit el lehet készíteni a megfelelő cipővel (sok zörejművész tud egy lábbal úgy lépkedni, hogy mégis olyan hangot ad, mintha két lábbal lépne). A mozgáshang többnyire a ruhák susogását jelenti, és itt is nagyon fontos lehet az eredetihez hasonló anyagok használata. A legtöbb kreativitást talán a tárgyhangok igénylik: itt kell elérnie a zörejművésznak, hogy a tárgyakból éppen azt lehessen hallani, ami a történet szempontjából legfontosabb tulajdonságuk. Filmipari keretek között a zörejművész lehetőleg többféle módon is feldolgozza a tárgyakat, és ezekből utólag választja ki a keverő hangmester a történethez megfelelő változatot.

→ KEVERÉS

Ha a fenti munkafolyamatok (és egy sor hozzájuk kapcsolódó feladat) befejeződtek, valamint a zene is készen van, következhet a keverés. A keverőstúdió akkora, mint egy mozi, és az akusztikáját, hangberendezéseit is a moziszabvány szerint, de a moziknál sokkal szigorúbban és pontosabban állítják be. A keverőhangmester mellett rendszerint ül egy asszisztens, aki a menet közben felmerülő hangvágási feladatokat elvégzi, valamint a keverésen jelen van a film vezető hangmestere, a rendező, esetleg a producer is. Itt készül el a film teljes, végleges változata. Sok-sok párhuzamos hangsávon, mint egy zenei partitúra sorain, látható az a rengeteg hang, amit a zörejművésztől a vágóig mindenki hozzáadott a filmhez. A keverő hangmérnök előtti pulton rengeteg csúszka található, és mindegyik valamelyik hangsávnak felel meg. A hangmérnök, mint egy karmester, a filmet nézve állítja be a hangsávok vagy hangsáv-csoportok arányát. Ez az arány valamennyire már a korábbi munkaszakaszok során kialakult, de most, a nagy moziteremben egy (pontosabban két) kézben egyesül minden. Hollywoodban a vezető hangmérnök (*supervising sound editor*) gyakran nem is nyúl a keverőpulthoz, ő maga csak vezényel három keverő hangmérnöknek, akik hangsávok százaival zsonglőrködnek.

Elkészült a film – a szíkkorrigált képpel, a végleges videoeffektekkel együtt le lehet gyártani a vetítési kópiát, amely manapság többnyire egy átlagos merevlemez.

7

HANGESEMÉNYEK ELEMZÉSE

Számos filmelméleti mű jegyzi meg, hogy a hang legalább olyan fontos része a filmélménynek, mint a kép, mégis, a filmekkel foglalkozó munkáknak csupán kis töredéke foglalkozik ezzel a fontos területtel. Ezek között is igen kevés az olyan mű, amely a hangot nem készítői oldalról vagy hatásmechanizmusa, hanem belső szerkezete, szabályai és szabálytalanságai felől közelítené meg. E művek többnyire Michel Chion tollából származnak, és kivétel nélkül elkövetik azt a hibát, hogy a filmhang szerkezeti elemzését összekeverik a befogadói reakció tárgyalásával, s így képtelenek átfogó, a filmhangot feltérképezni képes elméletet alkotni.

Célkitűzésem az, hogy megalapozzak egy ilyen elméletet. A filmhanghoz én is két irányból, a befogadó és a mű felől közelítek, de e két irány között megkísérlek világosan különbséget tenni. Befogadó nélkül nem készülhet film-elemzés, ugyanakkor a befogadó, miközben részese a benne létrejövő filmélménynek, képes ettől elvonatkoztatni, és a filmet tőle függetlenül létező műtárgyként vizsgálni. Az általam javasolt módszer a filmélményből nyeri az intuíciót, hogy mely részei érdekesek a filmhangnak, de ezután a műtárgy vizsgálata során próbálja felfedezni azokat az összefüggéseket, amelyeknek a hatását végül ismét a befogadás felől lehet megragadni. Nem tagadom, hogy lehet értelme a film szerkezeti elemzése nélküli befogadói mechanizmusok elemzésének, de úgy gondolom, egy film megfejtése semmiképpen nem lehet teljes, ha csak a befogadói élményt vizsgáljuk.

EGYSÉG

A szerkezeti elemzés lehetőségével szembeni legfőbb ellenérv az, hogy a filmhangot, ellentétben a képpel, nem lehet kockánként kimerevíteni, márpedig például a montázzsal való összehasonlításhoz szükség volna valamiféle alapegységre. Ez az ellenvetés figyelmen kívül hagyja a látás és hallás fiziológiai különbségét és a természetes fény és hang közötti különbségeket. Míg a szem rengeteg mérési ponton (pixel) alapvetően középfrekvenciát (szín) es intenzitást (világosság) mér, az elektromágneses hullámok spektrális eloszlását nem vizsgálja. Ez természetes, hiszen a napfény, a tűz vagy a hagyományos villanykörte, valamint ezek visszaverődései alapvetően folytonos spektrumúak, a spektrumelemzés pedig bonyolult agyi funkció. Ez a funkció azonban rendelkezésre áll a hallás esetében. Azonnal megismerjük, hogy ugyanazt a hangot hegedű vagy fuvola játssza, holott mindkettő folytonos, kitarzott hang, a különbség csak a felhangtartomány eloszlásában és változásaiban van.

A természetben egy tárgy szinte sosem jelenik meg egyik pillanatról a másikra. Ilyen sebességű látható dolgokkal nem találkozunk – a kevés kivétel egyike a villámlás. Ráadásul általános tapasztalat, hogy minél hirtelenebb a mozgás, annál erősebb hanghatás kíséri. Az viszont előfordul, hogy egy látható tárgy vagy lény különösebben észrevehető mozgás nélkül hirtelen elkezd hangot adni – ilyen például az oroszlánüvöltés. Még jobban elmélyíti a különbséget, hogy azt is halljuk, ami a hátunk mögött történik, vagy amit egy tárgy akár el is takar előlünk, tehát amiről semmiféle vizuális információnk nincs. A hanghatások gyakran jelennek meg hirtelen és látható ok nélkül az életünkben, sőt, sokszor éppen a hanghatások alapján döntjük el, milyen vizuális információra akarunk odafigyelni; ezzel szemben a látható ingerek többnyire fokozatosan alakulnak ki.

Ennek megfelelően egy filmképen belül sem szoktak váratlanul megjelenni tárgyak. A filmek még a fénysebességnél gyorsabb űrutazás végét is néhány kocka alatt megjelenő űrhajókkal szokták érzékeltetni (pl. a *Battlestar Galactica* sorozatban); egészen megdöbbentő a hatása annak, amikor a *Star Wars*-sorozat 8. epizódjában (*Az utolsó Jedik*, r. Rian Johnson, 2017) egy flotta hajói ugróvágással jelennek meg egymás után. Filmképen belül általában csak képernyőkön látható információk, illetve nem diegetikus feliratok jelennek meg abszolút hirtelenséggel. A filmen belüli hirtelen vizuális

váltás szinte mindig a teljes képet, általában még a nézőpontot is kicserélő vágás (erre vonatkozik a vágásban alkalmazott vagy akár tudatosan figyelmen kívül hagyott *tengelyszabály*), amely technológiai okokból mindig kockahatárra esik. (Izgalmas képbeli megoldás, amikor egy vágást egy film blendével lassít, azonban a tárgyak a sötétedés során meghatározott sorrendben tűnnek el. Ez a megoldás persze eltér az általános, természetes vizuális tapasztalattól.)

A hangkulissza elemei azonban, melyeket *hangeseménynek* nevezhetünk, tetszőleges időpontban, ritmusban és hirtelenséggel kezdődhetnek el és maradhatnak abba. Kézenfekvő, hogy a hang alapegységének ne a teljes hangkulissza lecserélésére alkalmas éles vágást, hanem a hangsemények elejét és végét tekintsük. Nem okoz problémát, hogy ezzel lemondjunk a filmhang lineáris elemzésének lehetőségéről, hiszen a hang szokásos vizuális ábrázolási módjai (kottairás, vízésés-diagram stb.) is egyértelműen jelzik, hogy kevésbé célszerű a hangot egydimenziós folyamként kezelni.

HANGESEMÉNYEK

Bár a fenti érvelés erősen épített rá, már a hangsemények meghatározásánál el kell rugaszkodnunk a pusztán fizikai gondolkodásmódtól. A nézőnek – vagy a filmelemzőnek – el kell döntenie, mit tekint külön hangseménynek, s ez a fizikai világ és a történetmesélés közti első kapcsolódási pont. Amikor a Harmonikás és Frank meghúzza a ravaszt a *Volt egyszer egy Vadnyugat* utolsó párbajjelenetében, a két lövés egyértelműen külön hangsemény. A *Ryan közlegény megmentése* nyitójelenetében hasonlóan hangos lövések százait halljuk, de a történet szempontjából nem számít, ki lő, és kit találnak el, ezért az egyes lövéseket nem érdemes külön hangseményekként kezelni. Az utóbbi filmben éppen az, hogy Ryan közlegényt elkerülik a golyók, adja meg az első fogódzót a – Tom Hankst nem ismerő – néző számára, hogy erre a karakterre figyelni kell. A folyamatos sortűzben az egyes golyókat nem kell külön figyelniük; a tenger hangjában az egyes hullámoknak ritkán van dramaturgiai jelentőségük; egy gitárjátékban nem kell külön figyelni az ujj csúszó hangjára és a húr pendülésére.

Egyértelműen hangsemény az a hang, amelyet nem lehet további, értelmezhető elemekre bontani. Ezen túl azonban a hangkulisszán belüli minden

olyan halmaz hangesemény, amelynek elemei közt a különbségnek nincs dramaturgiai jelentősége. Hangesemény tehát a madárccsicsergés a háttérben, a vészjósló varjúkárogás a temetői jelenet legérzékenyebb pontján, riporterek hadának fényképezőgép-kattogása vagy egy inkrimináló felvétel elkészültét jelző egyetlen vakuvillanás hosszan zengő hangja. Ugyanakkor nem érdemes külön hangeseménynek tekinteni egy háttérben elhúzó autó motorhangját és a kerekek surrogását az aszfalton vagy egy nagyvárosi utcai jelenetben a sűrű forgalom egyes elemeit.

A hangeseményekről egy sor fizikai jellemző könnyen megállapítható. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* előbb említett jelenetében a két főszereplő lövései előtt a zene egy harangütéssel véget ér, és a hangos lövések előtt így több másodperces csöndet hallunk. A történet csúcán vagyunk, az igen lassan induló filmnek éppen a harangütés által értettük meg minden részletét – és ekkor elnémul a hangkulissza? A történet megformálása mindenképpen eredeti, és tökéletesen működik: a néző ebben a csöndben néhány másodperc alatt éppen olyan feszülten várakozik, mint a két, egymást lelőni készülő cowboy.

Tehát a hangesemények elejének és végének időpontja, a hangesemény hosszúsága nagyon fontos, és ezt mindig a történet szempontjából kell vizsgálni. De fontos az is, hogy milyen hosszan indul vagy fejeződik be az adott hangesemény. Egészen más hatást kelt egy hirtelen berobbanó hullám hangja, mint ugyanaz a tengerrobaj lassan felúsztatva. Fontos, hogy milyen irányból, milyen térhatással (pl. utőzengéssel), milyen hangosan szólal meg egy hangesemény. Milyen a hangszíne, milyen a felhangtartománya? Az imént vizsgált jelenetben megszólaló harangnak például nem harmonikusak a felhangjai, és ez egészen más érzést kelt a hallgatóban, mint a visszafogott és harmonikus felhangtartományú fuvolahang.

Több hangesemény esetében sokszor ritmust is meg lehet figyelni. Ha pedig egy-egy fontos jellemzőt vizsgálunk egy filmen keresztül, megállapíthatjuk, mekkora a film dinamikája – tehát milyen széles skálán mozognak a hangesemények. Egy harmincas évekbeli hangosfilmben technikai okokból alig van hangosságdinamika, tehát a halk hangok nem sokkal halkabbak a hangosaknál. Egy mai filmnél viszont lehet akár hatalmas dinamikatarományt is használni.

SZÓLAMOK ÉS ÖSSZHANGZATOK

A hangeseményeket, ahogyan egy zene hangjait, kétféle módon érdemes csoportosítani. A filmhang vertikális felépítését a filmelmélet általában ilyesformán írja le: a hangkulissza több rétegből épül fel; az atmoszféra adja az alapot, és ha van, a dialóg a legfelső szint.

Érdemes ennél egyszerűbb és általánosabb definíciót alkalmazni. Hangesemények, melyek egyszerre jelen vannak, és dramaturgiai kapcsolatban állnak egymással, összhangzatot alkotnak. A zeneelméletben megfigyelt összhangzatokhoz hasonlóan ezek esetében is az egyes hangok jelentéséhez képest többletjelentés jelenik meg, amikor a néző (hallgató) egyszerre fogadja be a hangélményeket. Például egészen más egy gyereksikoly, ha vele együtt hullámozás, labdapattogatás, kültéri hangszóróból sugárzott pop-háttérzene hallható, mint akkor, ha a sikoly mellett csikorgó kerekek hangját és a feszült, nem diegetikus zenét halljuk. A dramaturgiai kapcsolat különösen fontos akkor, ha különféle hangesemények valamilyen alapvető fizikai jellemzőjükben kapcsolódnak. A sikoly és a csikorgó kerekek hangja hasonló spektrális eloszlást mutathat, míg a pattogó labda ezektől teljesen eltérőt. Egy film elemzése esetén mindennek jelentősége lehet, de az elemző feladata az is, hogy megállapítsa, ha egy filmes formai („filmnyelvi”) játéknak semmiféle dramaturgiai szerepe vagy jelentősége nincsen.

Az összhangzatba azonban beletartozhatnak (sőt, általában beletartoznak) a kép egyes elemei, szereplői. A *Psycho* (r. Alfred Hitchcock, 1960) rémült női arca mellett hallható hegedűvonások önmagukban is sikolyként hangzanak a befogadó számára. Ide kapcsolódik Michel Chion szinkronicitásfogalma is, amely kép és hang együttes változása esetén kérdez rá ennek dramaturgiai jelentőségére. A filmre minduntalan audiovizuális művészetként hivatkozunk – ha a képet nem érdemes a hang megfigyelése nélkül értelmezni, akkor ezt a hibát fordítva sem szabad elkövetni, és hangelemzés közben a képet figyelmen kívül hagyni.

Ugyanakkor, ahogyan a zenében is, természetesen a filmhangban is létezik horizontális dimenzió. A dramaturgiailag vagy formailag (tehát fizikai jellemzők által meghatározható módon) összekapcsolódó hangesemények eseményláncot alkothatnak a film során. Melyek a valós térben zengő hangesemények? Mely hangesemény-tulajdonságok tartoznak a főszereplőhöz, milyen fizikai tulajdonságok válnak motívummá a film során? Mit jelent, ha

széles a hangkulissza térbeli bázisa, s mit jelent, ha szűkebbé, monójellegűvé válik egy jelenetben? Érdekes azonban itt is ragaszkodnunk a kép-hang egység elvéhez: egy-egy ilyen szólamnak nyugodtan lehetnek hangi és képi elemei is. Valójában kizárólag a *dramaturgiai* szálát kell figyelnünk, s azt, hogy a történetet a film mikor milyen eszközökkel meséli. A *Peacemaker* című film egyik első jelenetében egy atomrobbanást látunk. Az előző jelenet végén az atombombát látjuk, és közben feszült, vészjósló, ritmikus zenét hallunk. A zene a vágás után folytatódik, az öreg házaspár izgatottan kiszalad a ház elé. Ahogy meglátják a vonat lángjait, a zene eltűnik, csak atmoszférikus zörejeket hallunk. A lökéshullámmal érkezik a következő zenei hang. Tehát a zene a baleset látványával egy szólamot alkot: csak akkor halljuk, amikor a baleset képen van. Ahogyan a baleset a bombarobbanás során kiterjed, és végül elér a házaspárhoz, úgy tér vissza a zene is. A másik szólam a realiztikus hangeffekteké, melyeket halk tücsökciripelés, késő, halk, távoli robbanáshang, majd a közeledő lökéshullám valóságghű robaja alkot. Ezen a példán is látszik, hogy a film teljesen szabadon játszik az audiovizuális elemek használatával a történetmesélésben, és ez nemcsak a legművészebb kísérleti filmekre, hanem az ipari módon készült hollywoodi közönségfilmekre is érvényes.

8

EGY RENDKÍVÜL IZGALMAS HANGVILÁG – *BRAZIL* (R. TERRY GILLIAM, 1985)

Az alábbiakban egy olyan filmelemzés következik, amelyben a fenti szempontokat figyelembe véve, kifejezetten a hangkulissza szerkezetéből kiindulva próbáljuk megfigyelni a történetmesélés eszközeit. Terry Gilliam *Brazil* című műve azért alkalmas kiváltképpen a hang történetmesélő szerepének bemutatására, mert minden eleme, rengeteg apró részlete összefügg egymással, és a film készítői ezeket aprólékosan kidolgozták. Számos esetben a hang emeli ki a lényeges eseményeket, illetve megjelennek olyan, képre soha nem kerülő dolgokhoz kapcsolódó hangeseemények, amelyek a történet megértéséhez szükségesek.

A filmnek az európai és az amerikai forgalmazásba került két változata ismert: míg az előbbi a rendező kívánságainak megfelelően készült el, az utóbbi a gyártó stúdióval történt hosszas hadakozás kompromisszumos lezárásaként. Ezzel együtt a rendező egyik változattól sem határolódik el. Ahol eltérés van a kettő között, ott ezt jelezni fogom.

Két jelenetből indulok ki. A nyitó jelenetsor bemutatja a film két főszereplőjét, de 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 nőjének eléréséhez feltétlenül szükségessé nem válik, hogy minősített adatokhoz (hírszerzési információkhoz)

jusson. Ezen a ponton lesz a rendszert kiszolgáló kishivatalnokból a rendszert romboló, szabad emberré. E két jelenet alapján igyekszem bizonyítani, 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.

NYITÓJELENET

A nyitó jelenetsor összekötő eleme a televízió hangja. 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 vezeti be a nézőt a cselekmény világába. A néző azt az információt, hogy a tévé folyamatosan megy a háttérben, nem pontos akusztikai leképezéssel kapja meg, hanem azáltal, 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 zümögő 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 vágás alatt a folyamatos tévéhang jelzi az időbeli folytonosságot, 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 megoldás, 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 utószegés hatása is sokkal erősebben érződik, mintha a néző-hallgató a mikrofon pozíciójában lenne jelen. A *pszichoakusztikát* is figyelembe vevő hangkulissza tehát az volna, ha a

televízió hangja a mérnöki megoldásnál valamivel kevésbé halkulna, amikor a kamera távolabb kerül, ellenben észrevehetően halkulna, amikor valamilyen fontos esemény történik a televízió kivül. A *Brazil* nyitójeleneteiben azonban kifejezetten hirtelen tűnik el és jelenik meg ismét az interjú hangja, perspektívaváltástól 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 régimódi tévékészülékeken és az abszurd reklámszövegen („A Központi Szolgálat csövei többszázféle színben kaphatók.”) kívül semmilyen információval nem rendelkezik. A robbanást követő drámai főcímszene alatt csak a „Brazil” felirat jelenik meg, amelynek a film fő zenei motívumán kívül semmilyen 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 némi televíziós adászavar után megszólal az interjú, melynek éppen az elejét halljuk, s amely a sűrű „terroristámadásokról” szól. (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.) 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 bemutató diktatúrával szemben áll a totalitárius állam valósága: a motiválatlan és diszfunkcionális bürokrácia. Az állam embertelenségének mindkét oldalával pedig a főszereplők emberi karaktere és álmái 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 lecsa-

pásával és a döglött légy nyomtatóba hullásával esik egybe. A légy szándékos elpusztítása és az ez által 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 vezetik a nézői figyelmet, mivel csak akkor jelennek 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 kismemberek 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. Jill Layton ebben a jelenetben még szintén lényegében teljesen passzív szereplő, még az sem kérdőjelezi meg a rendszer jogosságát, amikor 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 („A kezdők szerencséje!”).

Annak alapján azonban, 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. (Nem tekintem igazán emberinek a Buttle-család karácsonyi meseolvasását, éppen azért, mert közben a háttérben még a hírszerzési miniszter interjúja hallatszik.) 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 a bevezető ív: terrorrobbantás – terrorelhárító miniszter – terrorista téves letartóztatása.

A következő jelenetet már a nyugta képe vezeti be, a hangkulissza egyértelműen vált. Azonban van ennek a letartóztatási 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 szánccsengő. Jill felfigyel. Amikor a szánccsengő ismét megszólal, már látjuk a rohamosztag körfűrészt, így a szánccsengőhang új értelmet kap. A hangot még telítettebbé teszik a *Psychót* 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 hangosságérzetbeli változás, mint korábban a robbanás volt. A körfűrésszel egy időben némul el végleg a televízió. Dramaturgiai szerepét betöltötte, és, noha a világítás például továbbra is működik a lakásokban, 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 megkötözik 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.

HÍRSZERZÉS

→ 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, ami csönddel végződik.

Akár a visszhangzó kiáltáshoz, akár a beszélgetésben beálló pillanatnyi csöndhöz viszonyítjuk, az erőteljes zenei effekt és vágást okoz a hangkulisszában, ahogy Sam belép a Hírszerzés kapuján. Ez természetesen indokolt dramaturgiai szempontból: miután egészen idáig az ébren töltött idejében hűségesen kiszolgálta az államot, 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 kapuörre vág, a háttérbeli emberi hangok eltűnnek, ezért azt gondolhatnánk, hogy pusztán esetleges, az első kép forgatási hangjába belekerült zajok lennének. 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 a térbeli mozihang 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 utóhang ugyanakkor igencsak eltér az előző álmjelenetbelitől: itt természetellenes, a közvetlen hang után erősen késleltetett visszhang jelenik meg (delay-hatás). Ez a visszhang ugyanakkor a természetellenességével együtt valóságghú, akusztikailag tökéletesen illik a hatalmas csarnok üres falaihoz. A hanghatás hasonlít Chris Marker *A kilátóterasz (La Jetée, 1962)* című filmjének suttogó német beszédéhez is, amely azonban rövid késleltetésű, egyszerű visszhanggal szólal meg. Az ilyen egyszerű visszhang pusztán a visszaverődés késleltetése révén azonnal pontosan tudja átadni a tér nagyságának információját. A hang itt teljes mértékben együtt változik a képpel: hangsúlyos zenei összhangzat szól a nagytotál függőleges svenkje alatt, a párbeszéd kistotálban zajlik; a mélységi kompozíció és az alacsony gépállás Orson Welles idézi, és a háttérben leereszkedő liftet elárulja a lassan erősödő zúgása. Az akciódús álmjelenet után itt lelassul a film ritmusa.

→ 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 egyidőben 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 lökötő ritmust ad. A csoport a távolban keresztben átvág a folyosón, és az emberi hangok azonnal elhallgatnak. Ez a megoldás természetesen nem realizisztikus: 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: „Írja a felét terroristának, a másik felét áldozatnak!” – utasítja az osztályvezető az egyik irodistát. Ebből tudjuk meg, hogy a terrortámadásokról 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 bontható szerkezetéből zenei jellegre következtethetünk – mintha az egységek révén zenei ütemekre lenne tagolva a jelenet.

→ **AQUARELA DO BRASIL**

Itt érdemes néhány szót ejteni a film zenei világáról, ugyanis a várakozásteljes zene a folyosón összefügg az álomjelenet grandiózus motívumával, míg az irodisták ütemes zenéje a totalitárius államhoz kapcsolódik. A teljes zenei tükör Ary Barroso *Aquarela do Brasil* című 1939-es dalára épül, ugyanakkor a témának igen különböző értelmezéseket ad. Az álomjelenetek aláfestése kifejezetten nagy, rézfúvósok által dominált zenei íveket rajzol, míg az irodisták témája Geoff Muldaur ritmikus, gyors tempójú feldolgozására épül. Jill zenei témája egy lágy fuvolaszó, amely az eredeti Barroso-szám bevezető hangjaiból 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 liftjelenetben 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 arcbereendezésű színészek kötik őket össze, de a záró jelenetsor egyik snittjében a Jillt alakító Kim Geist jelenik meg Ida szerepében.

A Muldaur-változat eredetiben is megjelenik akkor, amikor Sam a „személyi szállítójárműben” utazik. (A film díszleteit, kellékeit, forgatási helyszíneit igen aprólékosan válogatták az alkotók. A furcsa „személyi szállítójármű” például egy Messerschmidt Kabinroller, melyhez hasonlót a forgatás idején is árultak Nagy-Britanniában – de a háború utáni olcsó német jármű sokkal inkább illeszkedik a film vizuális világába.) Az utazás képsora tele van vizuális játékkal, ugyanakkor a szállítójármű 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 nem diegetikus filmzeneként. A kocsni távolságától függően halkabb és hangosabb lesz a zene, de nem valóság-hű mértékben. Amikor azonban Sam megáll, és felnyitja a szállítójármű tetejét, az elvileg nem diegetikus filmzene a képpel szinkronban hangosodik, majd a tető lecsapásakor megszűnik, tehát tipikusan diegetikus módon viselkedik.

Így ebben az esetben a zenét mint hangeseményt részletesen kell értelmeznünk: a diegetikusság kérdése itt nem egyes hangesemények, hanem bármilyen kis hanginformáció esetében felmerül. A rádióhangot Sam való-

sághűen rádióhangként hallja. Az áthangolás (vagy kikapcsolás) után nem világos, hogy a rádióból szól-e a zene, mindenesetre 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 megvizsgáljunk a nem diegetikusságot 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 nemhogy kategorikus módon nem értelmezhető, de még skálaként sem: ebben a részletben egyazon zenei hangesemény egyszerre mutat egyértelműen diegetikus és nem diegetikus jegyeket, tökéletes kétértelműségben. A diegetikusság és a nem diegetikusság tehát egymástól függetlenül érvényesülő szempontok is lehetnek.

A gyors, lendületes, táncos ritmusú Brasil-téma szorosán 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 szaxofonzene szól. Ez a szaxofonzene ugyanannyira háttérzene jellegű, kevésbé karakteres, mint az éttermi zene – de ahogy Sam elmerül a rajzolásban és az álomvilágában, visszatér a nagyzenekari Brasil-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 Brasil-téma adja az aláfestést.

Több zenei témáról most nem teszek említést, ezek többsége akciójelenetek háttérében hallható, a letartóztatási jelenetek hangvilágáról pedig a korábbiakban esett szó. 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*, 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 *Brasil* dallama a film teljes világát képes jellemezni.

A hírszerzési jelenet szempontjából pedig ez azért lényeges, mert itt a magányos csönd (illetve az azt ábrázoló zene) és a lüktető Brasil-ritmus

váltakozik. A Hírszerzés épületében kétszer megjelenik Sam és Jill Brasil-témája: a liftjelenetben, 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 leg súlyosabb bűnt.

NYÜZSGÉS ÉS CSÖND

A lüktető zene közben nyüzsgő, gondosan koreografált irodistacsapat a film során motívumszerűen 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 testközlelől tapasztalja meg, hogy mi az, amit a rendszer elrejt. A bejárati csarnok fojtott háttérzajai, a kongó, üres folyosókon váratlanul meg-megjelenő embercsoport arra enged következtetni, hogy az ezernyi ajtó mögött emberek vannak. Mégsem jön létre 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 hívta).

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 kínvallatóként dolgozik, először onnan sejthetjük, 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 kínvallatásig 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 száncsengőhangja 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 száncsengőhangot 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 történet világából csak nagyon keveset mutat be, az ilyen kis, hangban átadott információk rendkívül fontosak. Természetes, hogy a csengőhangot a *Psychóból* 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 csöndes 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 információmennyiséget, amelynek révén a főszereplővel párhuzamosan a néző is képessé válik arra, hogy átlássa ezt a kusza világot.

9

ÓRATERVEK (SZARKA JUDIT)

BEVEZETŐ

Az alábbiakban olyan mozgókép-óratervek következnek, amelyek az előzőekben olvasott elméleti anyagra támaszkodva igyekeznek a diákokkal való közös munka horizontját a filmhang irányba kinyitni.

Fontos tudatosítani, hogy a most következő anyag teljességgel ajánlás- és modelljellegű. Hiszen természetesen csakis az adott osztályt, csoportot ismerő, a diákokkal emberi és munkakapcsolatban lévő tanár képes eldönteni, hogy az adott személyi és tárgyi feltételek között melyik műalkotást milyen mélységben és milyen módszertannal közelítheti meg a leggyümölcsözőbben.

A választás szabadságát hangsúlyozandó maguk az óratervek sem egy sémára készültek: van, amelyik átfogó értelmezést tartalmaz, van, amelyik mikroelemzést, van, ahol egy minimális mértékben jelez módszertani ajánlást is, van, amikor ettől teljesen eltekint, van, amikor a kérdésekhez felkínál megoldási lehetőségeket, van, amikor ezt nyitva hagyja – a cél mindezzel az volt, hogy példatárat adjon a lehetőségek sokrétűségére, melyek természetesen egyénileg tovább cizellálhatóak.

Arra kérjük a Kollégákat, tekintsék az alábbiakat segítő szándékú inventáriumnak: válogassanak belőle, variálják, vitatkozzanak vele, vagy használják csupán egyfajta elrugaszkodási felületként saját interpretációs ösvényeik megtalálásához.

AMIKOR AZ ELŐÁLLÍTOTT CSEND VÁLIK A MŰALKOTÁS EGYIK LEGFŐBB DRAMATURGIAI ÉS ÖNÉRTELMEZÉSI HORIZONTJÁVÁ / A BŰNÖS

(R. GUSTAV MÖLLER, 2018)

Ez a film mintegy föleleveníti a skandináv némafilm történetének egyik legnagyobb felfedezését, amely az arc látványának drámai térként való értelmezésével függ össze. Mesteri, intenzív és takarékos színészi játéknak lehetünk szemtanúi, melynek szinte szerves részévé válnak az olyan mikroeffektusok, mint a szereplő izzadságcseppeinek megjelenése, tekintetének rezzenésnyi változásai.

A film cselekményvezetése és a főszereplő jellemrajza pedig lehetőséget ad egy másik, alapvető műfaji hagyománnyal, az antik tragédia szerkezetével való összevetésre. Hiszen ez a film is a főhős katartikus ön- és világfelismerésének megjelenítését helyezi középpontba. A filmben azonban – szemben az antik tragédia hagyományával – nagyon is tág tere nyílik az arcjátéknak. Mégis mondhatjuk, hogy átvitt értelemben itt is fontos a maszkírozottság, elfedtség jelentésköre: a kezdetben cinikusnak és kiégettnak tűnő főszereplőről a cselekmény sodrában mintegy lemállik a szakmai rutin közönyének álarca, s egyre inkább egy koncentrált nyomozót és együttérző embert látunk.

Az viszont az antik hagyomány megújító jellegű felelevenítéseként értelmezhető, hogy e műalkotás cselekményében kitüntetett szerepe van a dialógusnak. A szereplő és a néző is kizárólag a telefonbeszélgetések révén válnak a cselekmény részeseivé és alakítóivá. Hiszen a bűnösök, áldozatok és nyomozók zaklatott, titkolózó, kétségbeesett, tudáshiányos vagy tudást elhallgató párbeszédei révén vonja le a főszereplő és a néző egyaránt következtetéseit, és ezek alapján követjük el közösen a tragikus vétségét: azt a végzetes tévedést, amellyel teljesen jóhiszeműen az asszonyabló apát gondoljuk a csecsemőgyilkosság elkövetőjének. Az iszonyú erejű fordulat, a segítséget kérő anya pszichotikus állapotának kiderülése úgyszintén dialógusban történik.

A kifinomult színészi metakommunikációnak ebben a műben egyenrangú partnerévé válik a hangsáv atmoszférikus rétegének mesteri kezelése is. Ahogyan a vészívó állomás háttérzörejei megjelennek a filmben, az a műalkotás befogadásának folyamatában a csendre való érzékeny odafigyelésre

való felszólításnak bizonyul. Az akusztikus tér mindinkább a főhős és a vele együtt gondolkodó-tévedő-izguló néző koncentrációjának „színpadává” válik. A telefonbeszélgetések ideje alatt mintegy „megsüketül” a környezet, és az a gesztus, hogy egy idő után a főszereplő az irodán belül is egy külön helyiségbe vonul vissza, amit még azon felül is izolál (leereszti a redőnyt, egy idő után már csak egy vörös fényű lámpa világít), mintegy ráirányítja a befogadói figyelmet a csend dramaturgiai szerepére.

A film katartikus csúcspontján, a főszereplő bűnvallomásának végighallgatásakor a tanúvá váló munkatársak döbrent csendje nyilvánítja ki az igazságtörténet súlyát. Az addig elidegenített munkakörnyezet éppen e közös csend által válik a főhős (és minden egyes szereplő, beleértve önmagunkat is) bűnösnek való felismerésének drámai terévé.

Kérdések, feladatok

- Mi a premier plán fogalmának értelmezése, legáltalánosabb funkciója?
- Mennyiben járult hozzá a premier plán a filmművészet emancipálódásához?
- Melyik nemzeti filmgyártás kezdte még a némafilmes korszakban alaposan kidolgozni a premier plán adta filmes lehetőségeket?
- Mik voltak az ókori görög színház színészi játékának korlátai és lehetőségei?
- Milyen katarzisz-értelmezést kínál Arisztotelész *Poétikája*?

Lehetséges megoldások

- A premier plán kifejezés közelképet jelent; ha az emberi alakot tekintjük a plánmeghatározás „mértékegységének”, akkor ez esetben a látvány egészét az arc tölti ki. Leggyakrabban betöltött funkciója az érzelmi, lélektani folyamatok részletes, intenzív, vizuális érzékeltetése.
- Mivel történetének elején a filmet mindig a színház működésével vetették egybe, a premier plán kapcsán tűnt fel leginkább, hogy ez a vizuális eljárás olyan intenzitású lélektani megfigyelésre ad a nézőnek lehetőséget, amelyet a színház a néző rögzített helye miatt képtelen biztosítani.
- Az északi (svéd, dán) némafilmesek kezdtek elsőként intenzíven foglal-

kozni a premier plán adta lehetőségekkel, ideértve a filmes színészmesterség specifikumainak, a sminkelés, a megvilágítás lehetőségeinek kidolgozását is.

- Az ókori görög színész maszkban, kothornoszban játszott. Ily módon mozgása nagyon korlátozott volt, arcjátékra nem volt lehetősége, gesztusnyelve is kimerült néhány közmegegyezéses és felnagyított mozdulatban. Egyedüli kifejezési lehetősége a hang volt, a szöveg dikciója, kifejezőereje, az emberi hang adta zenei expresszivitás.
- Arisztotelész *Poétikája* szerint a tragikus hős és a vele azonosuló néző *eleoszt* és *phoboszt* élnek át együtt (jajpanaszt és rettegést), amikor szembesülnek a sors, a végzet mindent meghaladó erejével, amely számukra a tragikus vétség és a rá következő büntetés közötti aránytalanságban tárul fel. A tragikus hős bukását átélve a néző rádöbben, hogy a sors mindent meghaladó ereje az ő létének is (az antikvitásban: kizárólagos) értelmezési horizontja.

A közös munka reflektálásaként adhatjuk azt a feladatot a diákoknak, hogy csoportonként alkossanak meg önmagukból egy-egy állóképet, amely a közös értelmezés folyamatában számukra különösen fontosá váló filmrészletet vagy befogadási tapasztalatot jeleníti meg.

Mivel e műértelmezés nagymértékben támaszkodik az antik, görög tragédia poétikájának ismeretére, célszerű ezzel koncentráltan tanítani, azaz 9. osztály tájékán.

AMIKOR A JELENTÉSKONSTRUÁLÁSBAN KÜLÖNÖSEN FONTOS SZEREPE VAN A HANGNAK / TÜRELEM (R. NEMES JELES LÁSZLÓ, 2007)

Ez a miniatűr remekmű rendkívül komoly koncentrációt igényel tanártól és diáktól egyaránt, ezért feldolgozása 11. vagy 12. osztályban javasolt. A film megtekintése előtt fontos felhívni a diákok figyelmét arra, hogy a műalkotás befogadása ebben az esetben nagymértékű lelassulást és komoly erőfeszítést

igénylő koncentrációt vár el tőlük. A nyitókép elmosódottsága mintegy felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy e rövidfilm esetében a jelentéskonstruálásakor a szokottnál nagyobb figyelmet kell fordítani a nem vizuális elemekre, és a látvány szempontjából is a megszokottnál türelmesebb megfigyelésekre lesz szükség. Élesen halljuk az irodabelső zörejeit, pl. az írógépkopogást, de a halk és elmosódott dialógust is, a feljebbvaló belépésekor hallható hanghatások pedig hatalmi pozíciók megfigyelésére adnak lehetőséget: van, aki felpattan a székből és vigyázzállásba vágja magát, de a főszereplőnk nem, tehát az ő viszonya más a hatalomhoz (vsz. az irodában dolgoznak foglyok is, akiknek kötelező köszönni, a főszereplő viszont árja hivatalnoknő). A fonográf beállításának és a hanglemez lejátszásának ismételt próbálgatása (hanglemezrecsegés, kurbilizás, ismételt felvételindítás) tudatosítja, hogy ez az adminisztratív munkakörben nagyon nem szokványos jelenség ebben az irodában ugyanolyan közömbös tevékenységi forma, mint a főhős által végzett fotók és képeslapok lajstromozása.

A fentiek alapján közelebb kerülhetünk ahhoz a kérdéshez, hogy miféle hivatal az, amelyben ennyire heterogén és minden jel szerint magánszférába tartozó tárgyak feldolgozása folyik – ezen a gondolati vonalon maradvá eljuthatunk a személyesség kioltásának, az emberi lény tárgyként kezelésének reflektálásához, amelynek segítségével máris exponálhatjuk a Soá problémakörét. A műben a Soá közvetlen expozíciója is hangeffektus révén történik meg: személyeket tárgyasító munkájában a főszereplőt megzavarja a kívülről beszívargó női sírás hangja, s ez a sírás vezeti a főszereplő és a néző tekintetét az ablakon át feltáruló tömeggyilkosság látványába. A náci ideológia mibenlétét pedig a film talán legpontosabban azzal a gesztussal mondja el, amellyel a főhős kirekeszti a hangot, a tagadhatatlanul egy *személyhez*, egy öregasszonyhoz tartozó hangot a hivatali ügymenetből – ezen gesztus értelmezésével pedig lehetőségünk nyílik a mindenkori kisember felelősségének, a gonosz banalitásának megvitatására is. Hiszen látszólag csak annyi történet, hogy egy hivatalnoknő kizárt egy olyan hanghatást, amely zavarja a munkájában – csak hogy ez a munka egy tömeggyilkosság adminisztrációja, vagyis a legkisebb bürokratikus gesztus is legitimálja a halálgyár működését.

A gonosz banalitásának összefüggésében sor kerülhet annak a sejtetett narratívászálnak a vizsgálatára is, hogy a főszereplő hivatalnoknőnek valószínűsíthetően a koncentrációs tábor egyik tisztje udvarol, szerelmi ajándékként kapta a brosst, aminek a maga visszafogott és titokzatos módján minden jel szerint nagyon örül (minden fegyelmzetttsége ellenére munkaidő alatt több-

szőr is előveszi, próbálgatja, hogy hol lehetne a legelőnyösebben elhelyezni). Az öregasszony sírása, az ablakon át látott tömeggyilkosságra való felkészülés (kofferek elvétele, vetkőztetés) iránti közömbössége is mutatja, hogy teljesen tudatában van annak, honnan származik az ékszer, mi folyik a táborban, milyen tárgyakkal kapcsolatban végzi adminisztrációs munkáját. Míg az öregasszony rá szegeződő pillantására még tarkójának, hátának, fejének egy rezzenésével sem reagál, addig a kivégzés helyéről elsétáló náci tiszt (nincs már rá szükség, az ügymenet megy a maga rendjében, amint ezt a *sonderkommandós* akciója is mutatja, aki a három öregembert visszatereli a kivégzés helyére) szemkontaktusára metakommunikatívan válaszol, fejének fordulásából érzékelhető, hogy utána néz. Kettejük vonatkozásában, úgy tűnik, a „türelem” szó úgy értelmezhető, hogy ha vége van a nyűgös hivatali teendőknek (foglyok lemészárolása, vagyontárgyaik adminisztratív földolgozása), akkor végre meg ejtethetik a randevút, amelyen a főszereplő már minden bizonnyal a lehető legelőnyösebb helyre fogja kitűzni a brosst. Érdemes tudatosítani, hogy a film folyamán többször felhangzó zene – a fonográfon próbálgatott diegetikus és a stáblista alatt hallható nem diegetikus változatában egyaránt – mintha arra utalna, hogy e két fegyelmzett hivatalnok egyben egymásra sóvárgó szerelmespár, akik a munkaidő előtti röpké köszönés után epedve várják a találkozást. Nagyon fontos annak reflektálása, hogy míg e szerelmi történetet csak kikövetkeztetjük, addig *egyetlen igazi, valós emberi szeretetkapcsolat dialógusát látjuk gesztusokban és halljuk elmosódott hangfoszlányokban*: a halálfélelemtől zokogó, menekülni akaró öregasszonyt két hászid férfi fogja közre támogatva, suttogva; érzékelhetően rokoni kapcsolat fűzheti őket össze, talán egy öreg házaspárt és valamelyikük testvérét láthatjuk. Ők együtt elmennek a halálba, de akitől az öregasszony tekintete segítséget kér, aki szintén nő, aki életkora alapján akár a lánya lehetne, még annyit sem érzékel, hogy ez a zavaró, hisztiző „darab” egy ember... (Dokumentumok alapján a *Saul fiában is Stütcke*, azaz „darabok” néven emlegetik az áldozatok holttesteit).

Az értelmezésnek ezen a pontján nagyon fontos feladat annak kinyomozása, hogy mi is az a duett, amit többször hallunk a film folyamán. Az egyébként szövegét és zenéjét tekintve egyaránt giccses dal egyértelműen egy olyan szerelmespárról szól, akik közül a nő meghalt, és a férfi, míg felidézi látványát és hangját, az égi találkozásra vár. Ily módon a kisfilmben e zeneszám meglepő módon az utolsó percekben felbukkanó öreg szereplőkre utal – amint az egész film ajánlása egy Soában meggyilkolt családnak szól.

De akkor hogyan is értelmeződik a *türelem*? „Várjál csak, Drágám, légy nyugodt, türelmes, mindjárt meghalunk együtt?” Vagy: „várj, Drágám, mindjárt megölnek engem is, és odaát találkozunk”? Releváns-e ez a remény ennek a filmnek a kontextusában?

Nem tudhatjuk, de az biztos, hogy a közönyös cinkos számára nem érvényes, és nekünk, az immár szem- és fültanúknak sem ezen kell töprengőnünk, hanem a gonosz banalitásának iszonyatán és a felelősségvállalás elől való elbújás lehetetlenségén.

Kérdések, feladatok

- a) Ha a tanár az osztály érdeklődése, kulturális, értelmi és érzelmi involváltsága alapján megkísérelhetőnek tartja, akkor ráhangolódásképpen meg lehet hallgatni Pilinszky *Apokrif* című versét a szerző előadásában. Egyben a tanár jelezheti, hogy vitatéma / házi feladat lehet a vers és a film közötti összefüggés értelmezése.
- b) A filmnézés elején javasolható olyan megfigyelési szempont, hogy a diákok próbálják megjegyezni, hogy befogadás közben milyen kérdések fogalmazódtak meg bennük, hogyan épült, bomlott le, alakult át reflexiójukban a térre, időre, ok-okozati viszonyokra vonatkozó tudásigényük. Esetleg két nagy csoportra lehet osztani az osztályt abból a szempontból, hogy az egyik elsősorban a vizuális információadagolás lépéseit jegyzetelje, a másik pedig főleg a hangzó anyag jeleit.
- c) Az értelmező munkába belefáradt diákoknak valószínűleg jó lazító feladat lehet, hogy mobiljaik segítségével kutatást végezzenek a duett eredetét illetően. A vége főcímben szerepelnek a zeneszám adatai, ezek után már csak néhány kattintás, hogy elolvashassák a dal szövegét is. (John W. Metcalf: *Absent*)
- d) Házi feladatként kérhetünk esszét arról, hogy a film mottójaként szereplő T. S. Eliot-idézet miképpen kapcsolódik e rövidfilmhez – az értelmezésekben a Soá mint metafizikai botrány, mint az emberi lény etikai önfel-számolásának kinyilvánítása tematizálódhat.
- e) Ha van a diákok között olyan, aki látta a *Saul fiát*, az kiselőadásban összevetheti a két művet, külön hangsúlyt helyezve a hangsáv kitüntetett szerepére.

AMIKOR A DIEGETIKUS ÉS NEM DIEGETIKUS HANGOK A VALÓSÁG ÉS VIRTUALITÁS KÓDJAIVÁ VÁLNAK / MÁTRIX I. (R. LARRY ÉS ANDY WACHOWSKY, 1999)

A két mikroelemzésre az egész film közös értelmezésének kontextusában kerülhet sor, a tanár döntése alapján vagy

- A) a közös elemzési folyamatba ágyazva, az egész osztályt mozgó megbeszélés keretében, vagy
- B) a közös elemzés utáni csoportmunkaként, ebben az esetben két külön csoportnak kiosztva, akik munkájukról beszámolnak az egész osztálynak.

- I. *Az első elemzendő részlet a filmet megnyitó telefonos párbeszéd Trinity és Cypher között, melyet a számítógép képernyőjének látványa kísér.*

Kérdések, feladatok

- a) A filmhangnak milyen jellegzetességei utalnak arra, hogy a virtualitás világában vagyunk?
- b) Milyen hiba történik a beszélgetés alatt?
- c) A filmbéli kettős világfelosztásban vajon hol helyezkedik el, kikhez tartozhat a nyitókép képernyője?
- d) Milyen szerepkörbe helyezi a nézőt a nyitókép és a nyitódialógus?

Lehetséges megoldások

- a) A nyitókép hangsávja szinte teljesen csendes, csak a telefon kicsöngését halljuk, majd a dialógust, atmoszférikus zajok nélkül. Ez a különös, steril hanganyag utal a gépileg konstruált világ anorganikusságára.
- b) Egyetlen apró, alig hallható hiba töri meg a gépi csendet: a hatos szám feltűnésekor egy halk pittyenést hallunk, amire Trinity azonnal reagál.
- c) Mivel a film egészének értelmezéséből már tudjuk, hogy Cypher az áruló, ezért „nem hallja” a „hibát”, így nagyon valószínű, hogy a monitoron

éppen az ügynökök dolgoznak, akik bemérik Trinity hívását. E feltételezésünket erősíti, hogy ezen bevezető után az első nagy szekvencia éppen arról szól, hogy Trinity lelepleződött.

- d) A fenti értelmezésből következik, hogy a film nézőjének pozíciója ezen előszó alatt az ügynökökével esik egybe: azt látjuk és halljuk, amit ők. Így mintha mi magunk is részeseivé válnánk a Mátrixnak, magunk is a rendszer foglyai vagyunk. Ebből a pozícióból nyilván még könnyebben lehet azonosulni Neóval és Morpheusék „partizánharcával.”

A kérdéssor megválaszolása után fontos tudatosítani, hogy a fenti hangelemzés diegetikus hangra vonatkozott, vagyis az összes hanghatás a szereplők számára is hallható, a film fabulájának részét képezi. Erre annál is fontosabb reflektálni, mert a következő elemzendő részlet esetében viszont nagyon alaposan megfigyelendő lesz a nem diegetikus hangsáv.

II. *Az elemzendő részlet az a szekvencia, amikor Trinity és Neo behatolnak abba a Mátrix-béli felhőkarcolóba, amelyben az ügynökök fogva tartják és kínozzák Morpheust.*

Kérdések, feladatok

- Milyen hanghatások töltik ki a diegetikus és nem diegetikus akusztikus világot?
- Érveljetelek, hogy realisztikusnak vagy stilizáltak érzékelitek-e ennek a szekvenciának az audiovizuális világát?
- Ezen filmrészlet alapján és általánosságban hogyan fogalmazhatnánk meg az akciófilmek egyik legfontosabb specifikumát?

Lehetséges megoldások

- A diegetikus hangvilágban egészen rövid dialógus hangzik el, majd Neo és Trinity lépésein és az örök futó lábának zaján kívül szinte kizárólagosan a lövések, robbanások hangját hallhatjuk.
- E szekvencia megformáltságára alapvetően a stilizáltság jellemző. Noha tömegmészárlás folyik a szemünk előtt, egyetlen halálkiáltást

sem hallunk, sőt, vér, sebesülések látványa sem jelenik meg. A lassított és akrobatikus mozgáselemektől kezdve a töltényhüvelyek záporozásán keresztül a faltörmelékek leomlásának bemutatásáig minden effektus a ritmus kvázi-zenei érzékeltetését szolgálja. Az előcsarnok és a fegyveresek amortizálásának látványa közben hangsúlyozottan kortárs tánczenét hallunk.

- c) E szekvencia kísérőzenéjének értelmezésekor lehetőségünk nyílik az akciófilm fogalmának pontosítására, elmélyítésére, annak tudatosítására, hogy az akciófilmek karakterisztikuma a *mozgás artisztikussága*.

Ajánlatok házi feladatokra

- A fenti végkövetkeztetés alapján lehetséges házi feladatként felkínálható Quentin Tarantino *Kill Bill 1*-éből O-Ren Ishii legyilkolásának szekvenciája, mely még több, sokszor ironikusan túlfeszített vizuális és akusztikus megoldással teszi sajátos táncfilmmé az akciójeleneteket.
- Fakultációs csoportban, ahol több lehetőség van filmtörténetet is tanulni, lehet esszéfeladatként felkínálni a vizsgált akciófilm-szekvenciák és a burleszk, főként a chaplini burleszk műfajának összehasonlítását. A megoldásokban szerepelnie kell rokonsággként a megkonstruált, artisztikus, akrobatikus mozgásnak, különbséggként pedig értelmezniük kell a tanulóknak a humor, az irónia és a groteszk esztétikai minőségeit, nevezetesen, hogy az általuk elemzett filmrészletekre melyik jellemző.
- Elsősorban a filmezés mestersége iránt is érdeklődő csoportoknál lehet felkínálni a tanulóknak olyan kreatív feladatot, hogy készítsenek saját filmetűdöket, amelyek a zene és mozgás összefüggésével foglalkoznak, pl. harcművészeti mozgássorok alá zenei anyag szerkesztése; tárgyak táncszerű mozgatása; operarészletek pantomimmal való megjelenítése.

Lehetséges megoldások

- Tarantinónál a stilizáltság ironikus jellege a domináns, a túlfeszítettség révén mintegy idézőjelbe tett szuperhős-mivolt; a groteszkben rejlő félelmetesség lehetősége csak néha vetődik föl, és nem a vizsgált szek-

venciában (hanem pl. a *flashback* formájában megjelenő esküvői végzettségben). A Mátix-szekvenciákban egyik esztétikai minőség sem tulajdonítható a vizsgált filmrészleteknek, itt a stilizáció jelentősége a virtualitás hangsúlyozásában érhető tetten. Fontos, hogy a megoldásokban a diákok kitérjenek arra, hogy szemben az elemzett Mátix-szekvenciával, itt éppen a harci és halálkiáltások, valamint a kispriccelő vér ironikusan túlkonstruált effektjei lépnek kölcsönhatásba a retro tánczenével. Az árnyjáték és a végső, westernre hangolt párbaj japán tájképes környezete, benne a kísértetiesen föl-le csapódó öntözőberendezés mintegy a halál idejét mérő hangjával is hangsúlyozza a sajátos, nem kevés iróniával fűszerezett szekvencia balettfilmként értelmezhetőségét.

- b) A chaplini mozgásstilizációra az együttérzést indukáló és felszabadult humor a jellemző. Miközben nevetünk a kisember harcán a tárgyakkal, szimpátiát érzünk a naiv és szentimentális bohóc iránt.

AMIKOR A HANGZÓ ANYAG ARTIKULÁLT BESZÉD NÉLKÜL MESÉL ÉLETRŐL ÉS HALÁLRA / *KONTROLL* (R. ANTAL NIMRÓD, 2003)

Mivel a film által felvetett problémák (tehetséges, jó körülmények között élő ember számára miképpen okoz kiégést a sikersorozat, az elvárások fokozódó súlya, miképpen adhatna újra jelentést életének, ha már a karrier, a munkateljesítmény elveszítette flow-jellegét) célcsoportja hangsúlyozottan a középiskolások, főleg a nagygyimnazisták rétege, a filmet célszerű közös osztálymunkában feldolgozni.

A film ironikus előszava és a főcím után tulajdonképpen az Eszenyi Enikő főszereplésével forgatott mini némafilm az alkotás első igazi szekvenciája, és rendkívül alkalmas a befogadói elvárások megalapozására és reflektálására, főleg ha a csoport számára a mű még nem ismert. Amennyiben vannak olyan tanulók, akik már látták a filmet, úgy megkérhetjük őket arra, hogy

figyeljék, jegyzeteljék a többiek benyomásait, ötleteit, majd utána szálljanak vitába velük, de ne meséljék el a sztorit, hanem próbálják a szekvencia szoros olvasásával rávezetni társaikat a film gondolatmenetének pontos érzékelésére, értelmezésére.

Mivel egy pár perces némafilmet látunk, nyilvánvalóan nagyon fontos a diegetikus és nem diegetikus hangsáv vizsgálata. A diegetikus anyag rendkívül gazdag: halljuk a mozgólépcső surrogását, egészen közelről figyelhetjük meg Eszenyi motyogását, a cigarettázás és a részegség miatt teljesen elmosódó szavakból olykor még értelmes foszlányokat is elkaphatunk – a pezsgősüveg-gel való küzdelem elején mintha egy „várjál”-t hallhatnánk, az első korty után pedig valószínűleg egy „helyes” hangzik el. A szekvencia túlnyomó részében viszont csak az elmosódó hadoválás érzékelhető. Nyilvánvalóan tudatosítanunk kell, hogy a motyogásnak ez a differenciált érzékeltetése rendkívül kifinomult hangmesteri munkára utal, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy mindeközben állandóan halljuk a mozgólépcső surrogását is, amely mégsem nyomja el a metró egyetlen utasának halandzsázását. Ezáltal is válik ez a szekvencia sajátosan kísértetiesessé: mintha az egész metró mintegy meglapulva lesben állna, és figyelné eljövendő áldozata botladozását.

E kísértetieséget természetesen alátámasztják a szekvencia sajátos hiányeffektusai is: a korai óra sem indokolja, hogy ilyen mértékben üres legyen a metró, néhány elkésett bulizó, hajnali munkába menő, behúzódozó hajléktalan stb. látványa életszerűbb lenne, hasonlóképpen a plakátok láthatósága. A játékter látványának sajátos kiürültsége és a hangsáv fokozott kimunkáltsága hangsúlyozzák a nőalak önmaga által még nem reflektált magányát, kiszolgáltatottságát. (Az önreflexióra majd a peronra érvén kerül sor, az arcjáték fogja jelezni a kiszolgáltatottság érzékelését az alagút-szubjektív után, a felébredő félelmet a cipők mozgása a biztonsági sáv körül, a világítás kialakítása majd vizsztatérte után pedig a premier plán már a rettegést érzékelteti.)

A mozgólépcsőről leérve szereplőnk leteszi az üveget: az számára immár teljesen elveszítette jelentőségét, amint prostituált lévén, őt is csak használják az emberek, aztán félreteszik. Halljuk a palack aljának csattanását, majd még élesebben érzékeljük a cipősarkak kopogását, melyek kihangsúlyozzák a figura bizonytalanságát: miután a mozgólépcsőről lelépve majdnem elveszítette egyensúlyát, most egyfajta túlhangsúlyozott műkecsességgel vonul, mintha legalább önmaga előtt el akarná játszani egy stabil identitású nő szerepét. De botladozása halálába vezet, baljós előjelként mintha egy halk,

sípóló hangot hallanánk, először azt hihetnénk, hogy messziről jelez a közeledő szerelvény, de amint hősünket kitakarja egy oszlop látványa, immár pontosan halljuk, hogy az előbbi hang a nem-diegetikus hangsávhoz, nevezetesen a hátorzongató kísérőzenéhez tartozik. Az oszlop általi kitakarás az egész film során az öngyilkosságok képi bevezető eljárása lesz. A peronra érő nőfigura innentől kezdve már egyértelműen a halál közeledését érzékeltető hangkulisszában mozog: túl élesen és tisztán halljuk a cipősarkokat, amint tisztelőben tartják a védővonalat, váratlanul csattan a világítás visszatérését jelző hangeffekt, hogy aztán a mintegy berobbanó metrószerelvény fültépő, sivító hangja metaforizálja a kerekek alá kerülés borzalmát.

Ajánlatok házi feladatokra

- a) Milyen képi és vizuális eljárások segítik a nézőt abban, hogy a film álmjelenetének lélektani jellegét tudatosítsa?
- b) Hogyan tudnánk értelmezni a Csuklyás feltűnéseit kísérő zenei anyagot?
- c) A film zárószekvenciájának hangsávja miképpen segíti a befogadót a filmbeli realitás és lélektani szint megkülönböztetésében?

Lehetséges megoldások

- a) Az álomszekvencia hangsávjának elemzése: különlegessége az, hogy lemond a realitásillúzió keltésének minden lehetőségéről, ezzel is érzékeltetve, hogy a tudattalan birodalmában járunk. A szekvencia hangzó világát szinte teljes egészében lefedi a kísérőzene: sámándobokat idéző indító effektek után mintha egy révületben éneklő férfi hangját hallanánk, érzékeltetve, hogy Bulcsú Szofi lélekvezetésével éppen úton van saját szuicid ösztönkésztetésének alvilágába. A pszichedelikus látvány- és zenei világban a rövid dialógusok is mintha túl közelről és egy kicsit visszhangosan szólnának, mintha a néző számára is saját belső terében formálódnának meg a hangok. A Csuklyás meglátásának rettentetéből fakadó kiáltás pedig mesteri hangáthúzással, szerelvényrobozásba való átmodulálással vezet minket vissza a nappali világba.
- b) A Csuklyás megjelenését kísérő sajátos zenei anyag mibenlétének felderítése: megoldásképpen a doromb nevű hangszer megjelölése feltétlenül szükséges. Ennek kapcsán megemlíthető, hogy amikor a film

a tudattalan birodalmába merül, akkor az archaikus magyar mítoszvilág elemeit is mozgatja: medvetotem, sámándobok, révülés...

- c) A nagy záró szekvencia (bál a metróban) hangsávjának értelmezése: a kísérőzene szerepe és viselkedésmódja hasonló, mint az álomszekvenciában, hiszen Bulcsú utolsó, nagy harca önmagával a tudattalanban játszódik. De míg az álmodás során végig „belül” voltunk, ez esetben a valóságban is folyik a buli a metróban, így az ott szóló tánczene hangerejének egy ideig minden más hangeffektet elnyomó jellege, majd elhalkulása kétféleképpen is értelmezhető. Egyrészt dokumentáló jelleggel, másrészt érzékeltetve, hogy Bulcsú a megveretése és a belső küzdelem miatt mintegy féléber állapotban van; érzékeli ugyan a bulit a tánczenével együtt, de amikor önnön árnyékával találkozik, akkor a Csuklyásra jellemző zenei világ háttérbe szorítja a filmbeli realitást. Kezdetben csak töredékes ez az elfedés, pl. a sötét helyiségben szexelő pár neszei és Bulcsú rájuk mordulása reális hangok, de mindaz, ami a Csuklyással folyó harchoz tartozik, a tudattalan zenei érzékeltetése. S amint Bulcsú élve megmenekül saját árnyéka elől, vissza is tér a bulizók vidám zajongásának világába, hogy aztán a Szofival való fináléban a lány néhány szava után uralkodóvá váljon a közös útrakelés sajátos, meditatív kísérőzenéje.

AMIKOR A HANGSÁV AZ IRÓNIA MAGASISKOLÁJÁNAK SZERVES RÉSZÉ / *HOLDFÉNY KIRÁLYSÁG*

(R.: WES ANDERSON, 2012)

Ahogy a kritika is beszélt róla, a *Holdfény királyság* mese felnőtteknek gyerekek révén – de ez a mese sokkal inkább keserű, mintsem édes, amennyiben a gyerekszerelmesek szökése egyértelműen a kisztíli és kiüresedett felnőtt világgal szembeni lázadás, saját érzelmi hitelességük radikális állítása révén. Kapunk egy zöldessárga tónusvilágban úszó, közepre komponált beállítási sorozatából álló, remek mozgóképi szöveget, amelyben egy meglehetősen

jómódú New England-i közösség tengeti unalmas napjait. Az ügyvédházaspár legfeljebb éppen futó eseteiről tud beszélgetni, három fiuk a hangosbeszélő szülői utasításainak szünetében unottan társasozik, a titkos viszonyt folytató rendőrfőnök és ügyvéd nő pár intimitásának csúcsa, ha beleszívnak egymás cigijébe, s a háborús paranoia még friss emlékeinek hatása alatt dül a cserkész-kiképzés, több táborban is járják az ifjak a katonai túlélést és kegyetlenkedést oktató iskola alsó és felső tagozatos osztályait. A fim mintha azt sugallná, hogy a felnőttek önmaguk számára teljesen értelmezhetetlenül szürke és unalmas életüket úgy próbálják kompenzálni, hogy a gyerekeknek találnak ki grandiózus jellegű közös tevékenységeket: hol egy gyermekopera bemutatását (Britten: *Noé bárkája*), hol a vadonban való túlélés oktatását.

A főszereplők, az árvasága miatt testi-lelki problémákkal (éjszakai bevizelés, alvajárás, elszigetelődés, gyújtogatás) küzdő Sam, és a családja totális érzelmi inkompetenciája miatt hol beforduló, hol dührohamokat kapó Suzy kreatívan kamatoztatják a rajtuk gyakorolt pedagógiai stratégiákat. Suzy a kalandregény-irodalomban, Sam az amerikai úttörők életmódjában és történelmében való jártasság révén teremti meg saját identifikációs mítosztát, hogy aztán megkapóan szép közös világot építsenek belőle.

Szerelmük a gyermekopera bemutatóján kezdődik – a filmben a klasszikus zene, a zenekari muzsikálás óriásmetaforává válik, a művészi szépség közösségekben való megteremtésének jelképévé. Ennek bizonyosságaképpen a film elején egy oktatólemezzel hallgathatjuk meg, hogy miképpen épül hangzó világgá a hangszerelés révén Purcell egyik motívuma Britten művében, majd a végefőcím alatt Sam magyarázza el nekünk, hogy a kísérezene miképpen szerveződik hangzó szövevé. E zenei kompozíciós keret közrefogja a gyerekszerelem születésének varázslatos eseményét a *Noé bárkája* bemutatóján, ahol is Suzy a holló szerepét játssza, azét a madárét, akit Noé először bocsát el a bárkáról, hogy jelet kapjon a víz visszahúzódtásáról; s noha a holló szárazföld híján visszatér, s utána még három galamb kibocsátására van szükség, hogy a föld újjászületésének lehetősége megnyíljon, mégis a holló az első jel, mégpedig Noé hitének és reményének jele.

Nem nehéz a Noé-történetben a film önreflexív metatörténetét felismerni: a sziget lakóközösségére az évszázad vihara fog lecsapni, hogy az orkán és árvíz közepette rádöbbenjenek érzelmi ürességük bűnére, és a gyerekszerellemmel való szolidaritás jelentse számukra a megújulás lehetőségét (mely történetesül útját legtisztábban a Bruce Willis által játszott, saját sztárszerepeit ironizáló rendőrfőnök karaktere járja végig).

Az együttzenélés és a közös mesehallgatás azok az események, amelyekben a felnőttek által érzelmileg veszélyeztetett gyerekek (a cserkészek már el is kezdtek hasonulni nevelőikhez, de aztán Sam és Suzy példája megmenti őket) hiteles érzelmi identitáshoz jutnak, melynek kontextusában végre értelmet nyerhet a felnőttektől tanult sok katonai marhaság ismerete is. A gyerekek (számos csoda kíséretében) megtanulnak harmóniát teremteni egymással és a világgal, s a hitelességüket felismerő, támogatójukká váló felnőttek is elnyerhetik önazonosságukat.

A zenei óriásmetaforával élve a film tétje tehát az együttzenélés megtanulása: ily módon a hangsávnak is metaforikus szerepe van. Rendkívül hangsúlyosak a diegetikus és nem diegetikus zenekari művek, beleértve a kísérezeneét is, s a dialógusok valamint az atmoszférikus réteg is finoman, de határozottan stilizált. A dialógusokat csupán néhány, emblemikus háttérzaj kíséri (vízcso bogás, szélzúgás, járművek zaja), a tiszta hangzás fókusz” vagy a dialóguson, vagy a nagyzenekari hangzáson van. Ily módon tulajdonképpen a film egésze is egyfajta gyerekesoperaként értelmezhető: vannak áriáink, duettjeink (monológok és dialógusok), vannak operahősként értelmezhető, ezáltal tipizált figuráink, vannak nagy, emfatikus érzelmek és egyfajta kozmikus-mitikus kontextus. Meseoperát látunk megfilmesítve, abban a reményben, hogy figyelünk arra, hogy rólunk szól a mese – felnőtt bűneinkről és arról a reményről, hogy ha odafigyelünk a gyerekeinkre, akkor talán megbocsátanak nekünk.

Mivel a mű ironikus karaktere miatt hangsúlyosan él a túlzás és kiemelés eljárásaival, nagyon alkalmas a mozgóképi szövegolvasással ismerkedni kezdő osztályok számára, tehát 9–10. évfolyamon javasolt.

Kérdések, feladatok

- a) Ha vannak közöttetek olyanok, akik együttesben zenélnek, meséljenek a többieknek a közös muzsikálás nehézségeiről és élményeiről!
- b) Gyűjtsetek össze a filmből olyan szekvenciákat, amelyekben kitüntetett szerepe van a közös zenélésnek vagy zenére való cselekvésnek!
- c) Szerintetek melyek azok a szekvenciák, amelyek sikeres együttzenélést mutatnak be?
- d) Vannak-e olyan cselekvéssorok a műben, amelyek egy nagyzenekari együttműködés példájára szerveződnek meg?

- e) Mely szereplők és események azok, amelyekben nem sikerül a közös teremtés, az együttműködés (ahol rossz vagy lehetetlen az „együttzenés”)?
- f) Hogyan értelmezték a végefőcím alatt Sam hangszerelési ismertetőjét, és a „köszönjük a figyelmet” záróformulát?

AMIKOR AZ EGÉSZ FILM HANGZÓ KÉPEK SZÖVEDÉKE / HUKKLE (R.: PÁLFI GYÖRGY, 2002)

2002-es bemutatója idején méltán keltett nagy hazai és nemzetközi feltűnést Pálfi György vizsgafilmje, a *Hukkale* fantasztikus képekből és neszekből szőtt filmszövegével, mely szatíráként értelmezi önmagát, de rengeteg thriller-elemet is tartalmaz. Érdekes, hogy a kritikai visszhang szinte minden írása kitért a Pohárnok Gergely operatőri munkájának köszönhető fantasztikus látványvilág frissességére, a beállításra való alkotói rácsodálkozás érzékeltetésére, de általában elsikkadt annak tudatosítása, hogy a filmhang társfőszereplővé történő előlépése is kiemelkedő esztétikai eseménye ennek a filmnek.

Mivel a mű lassúsága, részletezettsége, befogadói koncentráció-igénye rendkívül nagy, és az amúgy hihetetlenül feszültségteli thriller-történet kibontakozása – a műfaji követelményeknek megfelelően – borzongatóan lassú, a mű elemzése semmiképpen sem kezdőknek ajánlott, hanem vagy 11–12. osztályosoknak vagy fakultációsoknak.

Rendkívül fontos annak tudatosítása, hogy a filmben fölhangzó neszek befogadói észlelése igen kifinomult hangmesteri (Zányi Tamás) munkának köszönhető. A nézőnek nagyon könnyen támadhat az a benyomása, hogy mintegy közvetlen hangként észleli a kis falu madárcsicsergős nyugalma közepette a lépések zaját, a bicikliküllők surrogását, a kandisznó rőfögését, a kígyó siklását – de külön figyelmet kell fordítanunk annak tudatosítására, hogy bizony mesterien manipulált akusztikus világot észlelünk, a neszek közül csak a jelentésteremtők hangjait hallhatjuk. És amint a képek között nagyon komoly befogadói erőfeszítéssel kell összefüggéseket teremtenünk,

úgy az akusztikus elemek összeszövésének is fontos jelentésképző szerepe van. Pl. a film vezérmotívumaként hallható csuklás nem véletlenül szövődik össze a kandisznó rőfögésével és a kutya ugatásával egy olyan filmben, amelyben a „lusta disznó” és „mihaszna kutya” férfiak kizsákmányolását megelégedő nők tizedelik őket a gyöngyvirág mérgével.

A hagyományos, bukolikus idill elemeit felvonultató audiovizuális világ (dombos, erdős táj, bégető bárányok, pásztorok, csicsergő madarak, szerelemről álmódózó pásztorlány és sóvárogva leselkedő vízholdófiú stb.) lassanként egy természeti közönyösséggel működő táplálék- és öldöklésláncként lepleződik le. (Pl. a vadászó békát elnyeli a harcsa, akit kifog a horgász abból a tóból, amelyben az egyik megmérgezett férfi hullája fekszik; a diadalmas pecás hazaviszi az óriási halat rettenetes állapotban lévő viskójába, ahol aztán feleségének és lányainak szabad tiszteletteljes távolságból csendben bámulni, ahogyan ő megeszi az általuk elkészített harcsapaprikást. Ezzel az öntudatlan hatalomgyakorló érzéketlenségével máris feliratkozott arra a listára, amelyen a megutált-megmérgezendő férfiak szerepelnek).

Nagyon fontos a film archaikus-természeti közegének reflektálása, a cselekvések animalitása (szaporítás-ölés-evés), a verbális reflexió hiányának balladisztikus közege. Külön figyelmet érdemel a rengetegféle, akusztikusan is plasztikusá tett munkatevékenység (varrás, főzés, turmixolás, melegítés, tálalás, ételhordás, temetés, kapálás, rendőrségen való adminisztrálás, csirke-keltetés stb.) közepette a nők arcának zártsága, érzelemmentessége, amely egyfajta amorális-aperszonális, természeti közönyösséget hirdet. Ebben az összefüggésben az a tény, hogy a nők többsége egy varrodában dolgozik, szintén mitikus kontextust kap: párkákként ők azok, akik szövik és elvágják az élet fonalát. Igen ám, de ha a történet ilyen archaikus közegbe kerül, akkor a férfiak érzéketlensége, kiszolgáltatásra irányuló elvárása, ostoba mindent-felzabálása sem értelmezhető etikai értelemben vett bűnként, akkor egyszerűen az a természet rendje, hogy a férfi fogyaszt, a nő meg bizonyos idő eltelte után öl. Az érzéketlenségnek ebben a körforgásában ugyanolyan kifejezéstelen arccal lépeget a temetési menetben a kislány-unokáját akaratlanul megmérgező nagyanya, mint a rendőr-fia karjába kapaszkodó, férjét tudatosan megégető, idős, törődött anya.

Nem véletlen, hogy a kislány temetésekor érzelmek felszántotta arcokat a városból érkező, individualizálódott rokonok esetében látunk, döbbenetet és tragikus tanácstalanságot pedig az analizáló-reflexív munkát végző és etikai

világrendet reprezentáló rendőrön. Azt a szellemi távolságot pedig, amely elválasztja ezt a két világot egymástól, remek intellektuális montázsként érzékelteti a vadászrepülő betörése. A szó szoros értelmében megrendítő hatása azonban csak pillanatnyi – e két világ nem bír vonatkozásba kerülni, egymás törvényei által kezelhetetlenek. Ezzel a tragikus tudással ül a film végén a menyegzői asztal mellett a rendőr: érti és tudja, hogy mi folyik a faluban ősidők óta, a népdalokban szembesül az archaikus irracionalitással (míg szeretjük a másikat, etetjük, mikor már nem, mérgezzük) és annak artikulálhatatlanságával (vö. az ösztönei által űzött madárról szóló dallal). Nem képes megtörni az evés-halál körforgását, hiszen ha gyilkosként bünteti meg az anyját, ő maga is az egyik legarchaikusabb vétek elkövetője lesz.

Külön ereje a filmnek, és a satíra, sőt, morbid humor irányába mutató összetevője, hogy a filmbéli faluközösség hangsúlyozottan kortárs közegben él. Szól a televízió, egy fiatalabb lány számára természetes, hogy folyamatosan a walkmanjét hallgatja, az idősebb nők számára az egyedüli szórakozás a brazil szappanopera, a természetbe mélyen beleágyazódó életforma közepette is idealizált természeti tájat ábrázoló óriásposzter borítja az egyik vályogház falát – mintha a kizsigerelt nők mindegyike elvágyódna a fogyasztói társadalom álomvilágába. De egyrészt a fiatalabb korosztály vonatkozásában esetleg elképzelhető kitörési irány is a fogyasztás és az általa/érte/miatta keltett agresszió irányába mutat (vö. a fiatal rendőrlány fiókjában már ott rejtőző méregüvegcsével), másrészt a közösség túlnyomó részét képező középkorúak, idősek, öregek számára a változás és elmozdulás pusztá lehetősége is teljesen irreális, hiszen ők ezzel az archaikus mechanizmussal azonosak.

Pálfi első filmje fenti összefüggései alapján tehát egyszerre ad lehetőséget a premodernitás értelmezésére és a filmművészeti produktum audiovizuális megképződése alapmozgásainak, látvány s hang tökéletes egységgé való szerveződésének megtapasztalására.

Kérdések, feladatok

a) Gyűjtsétek táblázatba a zajokat annak alapján, hogy az időjáráshoz, az állatokhoz, az emberekhez kötődnek-e! Vizsgáljátok meg az arányokat, s próbáljatok ezekből következtetéseket levonni (pl. a létezésnek melyik szférája mekkora súllyal jelenik meg a műben)!

- b) Nevezzétek meg azokat a szekvenciákat, amelyekben érthető emberi beszédet hallotok! Értelmezzétek ezeknek a szövegrészeknek szerepét, jelentésösszefüggését!
- c) Ha valaki azt állítaná, hogy a *Hukkle* tulajdonképpen némafilm, miképpen viszonyulnátok ehhez a megállapításhoz?
- d) Társítsatok legalább 3-3 példát a *Hukkléből* az alábbi fogalmakhoz: szuperközeli, kistotál, premier plán, hosszú beállítás.
- e) Ismételjétek át, amit az intellektuális montázsról tanultatok, és vitasátok meg, hogy a vadászrepülő szekvenciája értelmezhető-e ebben az összefüggésben!
- f) Miképpen értelmezték a film egészének ismeretében a mű elején hosszan látható-hallható tekergőző kígyó képét?
- g) Gyűjtsétek ki a filmből azokat az audiovizuális példákat, amelyek mitikus óriásmetaforákként értelmezhetők!

AMIKOR A FILMZENE IS POSZTMODERN STÍLUS- JEGGYÉ VÁLIK / LIZA, A RÓKATÜNDÉR (R.: UJJ MÉSZÁROS KÁROLY, 2015)

A *Liza, a rókatündér* remekül megrendezett abszurd, posztmodern mese – értelmezéséhez feltétlenül szükség van a történet- és képköltés terén egyaránt az önreflexív eljárások felismerésére, a multikulturalitás és a történeti szemlélet ironizáló lebegésének észlelésére. Vagyis kifejezetten 12. évfolyamon javasolt, ekkor viszont hangsúlyosan, lévén, hogy rendkívül sokoldalúan lehet összehangolni az érettségire való magyar nyelvi és irodalmi felkészüléssel. Célszerű akár a magyaros kollégával is egyeztetni, hogy az irodalom- vagy a mozgóképórán vezessük-e be először a posztmodernitás fogalmát – elképzelhető, hogy van olyan diákcsoport, akik számára informatívabb és hatékonyabb a posztmodern szemléletmód elsődlegesen vizuális megközelítése, és aztán lehet ennek verbális szövegalkotási stratégiáira áttérni.

De miért is nevezhetjük a film szemléletmódját alapvetően posztmodernnek? Az egyik legfontosabb stílusjegynek a „nagy, univerzális történet” helyén megjelenő kis történetek általában ironikus, lebegő összeszövődését szokták tekinteni. A *Liza, a rókatündér* szenzációsan bánik ezzel a lehetőséggel: a hagyományos tündérmesék műfaji kereteit (személyiségfejlődés a világban lakozó erők megismerése révén, segítő és ártó figurák közbejöttével, az akció- és a szerelmi szál együttes teljesülésével) mintegy lebegve fenntartja, hogy a befogadói munka megmaradjon az önfeledt szórakozás keretei között, de ebben a keretben kaleidoszkópszerű varázslatossággal villant fel rengeteg zsánert és archetípust. Japán legenda keveredik a megváltó király (Zoltán zászlós figurája) toposzával, pozitív utópia (a kapitalista kádárizmus *mise en scène*-je) a misztikus horrorfilmmel (a haláldémon pusztításai), társadalmi szatíra (a munkahelyi és rendőrségi ostobaságok kavalkárdja megspékelve a fogyasztói társadalom *mekburgeres, kozmopolitenes* paródiájával) a hagyományos társasági vígjáték elemeivel (megcsalási és öröklési történetek) stb. Mindezt pedig a Liza bezártságát megmutató pesti lakás sötét, tisztaságukban is lepusztult belső tereinek és a külvilág ironikusan túlfeszített harsányságú vizualitásának feszültségében, valamint egy káprázatosan sokszínű hangsáv tolmácsolásában élvezhetjük.

A rengeteg próbatételen áteső, a végkifejletben természetesen még a halállal is szembenéző szerelmesek (Liza és Zoltán zászlós) különleges, számukra identifikációt jelentő (a külvilág, így a nézők számára pedig elképesztően komikus) belső álomvilágát legpontosabban egy-egy zenei szubkultúra fejezi ki: a lány számára egyetlen társaságát jelentő japán beaténekes kísértetének zenéje-tánca, Zoltán zászlós számára pedig a finn countryzene.

Utóbbiból csak hangzó anyagot hallunk, de láthatjuk, amint Zoltán zászlós számára ez a zene ad erőt, hogy Liza elátkozott személyisége és lakása bűvkörében a szűkszavú, sziklaszilárd, rendíthetetlen cowboy-hősszerelmes figuráját hozza. Természetesen ez az identifikáció is tele van komikus abszurditással: az amerikai Vadnyugathoz kötődő zenei és hőstoposz áthelyezése északra, egy különös hangzású nyelv, valamint a sötétség és hideg asszociációs körébe ugyanolyan képtelenség, mint a magányos, a lenyugvó nap fényében mindig tovalovagló, törvényen kívüli igazságosztó figurájának egy hősszerelmes nyomozó karakterébe való beillesztése.

Tomy Tani alakja is sokszorosan túlfeszített, ezáltal komikus: egyszerre türkizkék, suhogós öltönyös, a mai fül számára elképesztően nevetséges

hangzásvilágú táncos-énekes és ősi, lobogó(-kiegő) szemű japán haláldémon; egyszerre képviseli egy archaikus kultúra ősi mítoszvilágát (ld. a rókatündér mondája / Liza álma) és egy sokáig elzárkózó kultúra kései, viharos gyorsaságú, ezért kicsit kamaszosan túllihegett beleszédülését a korabeli popkulturális trendekbe.

E feszültség az egész film számára sajátos akusztikai keretet ad, Tomy Tani rontott angol szavakkal kevert japán dalolása-táncolása mintegy mániásan hálózza be a film audiovizuális terét, s a viccességet tovább fokozza, hogy az általa keltett (ön)gyilkos álomvilághoz képest Zoltán zászlós talán még abszurdabb finn countryzenéje jeleníti meg a megmenekítő realitást, amint ezt a film végén immár boldog családanyaként finnül éneklő Liza dalolása is kifejezi.

Kérdések, feladatok

- Olvassátok el az alábbi interjút Tomy Tani zenei világának megalkotójával, Tövisházi Ambrussal: https://index.hu/kultur/zene/2015/02/13/egy_jo_rendezo_pontosan_tudja_hogy_mit_akar_hallani/, majd vitassátok meg, hogy:
 - számotokra milyen ennek a zenei szubkultúrának a hangzás- és látványvilága;
 - milyen jelentésszefüggéseket generál ebben a filmben a japán beatzene rontott angolja és Zoltán zászlós finn cowboy figurája;
 - a film e sajátos, parodizált multikulturális rétege mennyiben könnyíti meg vagy teszi problematikusvá a megértést?
- Milyen összefüggésbe állíthatók Tomy Tani zenéje és Liza késhasználatának hangeffektjei?
- Nézzétek meg Quentin Tarantino *Kill Bill 1.* című filmjéből a híres jakuzabuli szekvenciáját, majd folytassátok vitát az alábbi szempontok szerint:
 - vonjatok párhuzamot a *Kill Bill* lánybandája és Tomy Tani zenéje között;
 - vessétek össze Liza kés- és Beatrix kardhasználatát;
 - hasonlítsátok össze a hagyományos japán kultúrához való viszony szempontjából a két filmet!
- Találjatok ki Ti is valamilyen abszurd „multikulti” figurát (pl. ősmagyar hip-hopsztár vagy viking dj), és forgassátok vele videoklipet vagy róla rövidfilmet!

AMIKOR A HANG MESTERSÉGES MIVOLTA AZ EGYIK LEGFONTOSABB DRAMATURGIAI SZERVEZŐELV / WALL-E (R.: ANDREW STANTON, 2008)

A *WALL-E* című szenzációs animációs film meglehetősen nehéz helyzet elé állítja a mozgóképtanárt: tematikailag egy elbűvölő mesefilmről van szó, amely az alsó tagozatosok számára lehet lebilincselő élmény, vizuális és akusztikus téren való megalkotottsága viszont olyan sokrétű, hogy annak értékelésére talán a megfelelő előképzettségű nagygyimnazisták a legalkalmasabbak. Így tanítása talán egyrészt szakköri és/vagy fakultációs munkában a legcél- szerűbb – de elképzelhető olyan megoldás is, hogy hat- vagy nyolcosztályos gimnázium esetében alacsonyabb évfolyamokon foglalkozunk vele oly módon, hogy mintegy rajta tanítjuk a filmnyelvi alapfogalmak legtöbbszörét. Jelen esetben – noha a plánozás, a gépállások és gépmozgások jelentésszervező funkciói is remekül taníthatóak a segítségével – a hangszó és a történetvezetés alapos és sokrétű megfigyelésére kínált lehetőségeit helyezzük előtérbe.

Mivel a sci-fi tematika teljesen mesterséges szituációban mutatja meg főhősünket, a kihalt bolygón szemetet szortírozó-tömörítő kis robotot, lehetőségünk nyílik arra, hogy a diákokban tudatosítsuk a *hiányokat*. Nincsenek vagy alig vannak atmoszférikus zajok (néha kicsit halljuk a szelet vagy az újságpapírzörgést, de ezen kívül szinte teljes a csend a háttérzajok terén), nincsen dialógus, mindezek helyett csak a WALL-E által keltett neszeket hallhatjuk, legyenek azok a mozgásából és/azaz munkavégzéséből fakadóak, illetve az érzelmeit kifejező effektek (pl. a kiskutyájaként funkcionáló bogárral való kommunikáció, az újabb és újabb „játékszerek” felfedezésének zajai, illetve a „Hello, Dolly!” részleteinek megnézésekor tanult érzelmek kísérő- hangjai). A verbális kommunikáció hiánya tudatosíthatja a diákokban, hogy ez a mű „némafilm” eszközökkel milyen erőteljes és komplex érzelmi-értelmi világot képes teremteni. Átélnhetjük a munka végtelen monotonitását, az elhagyatottságot, a hulladékként hanyórázó reklámfeliratok és újságcikkek inzertjei révén rekonstruálhatjuk a bolygó pusztulástörténetét, és átérezhetjük a személyiséggé váló robot kisgyermeki kíváncsiságát, felfedezőkedvét, báját, humorát és megható szerelemre való vágyát.

Az áramvonalas szonda, EVE megjelenése aztán az érzelmi-értelmi interakció kialakulása mellett eljuttat minket egy mikrodialógus megszületéséig is: a film folyamán WALL-E és a heves udvarlása nyomán lassan szerelemre ébredő EVE kapcsolatának kibontakozása, elmélyülése, kölcsönössé válása szinte csak egymás nevének ismételtetéséből áll. E minimál-anyagon nagy lehetőség nyílik arra, hogy megcsodálhassuk a transzparens módon mesterséges zajokból szerveződő, hihetetlenül változatos érzelmi mintázatot átadni tudó hangzó anyag gazdagságát.

Mindemellett alkalom nyílik arra is, hogy átgondolhassuk a diákokkal közösen egyrészt a névadás és néven szólítás archaikus, ontológiai eseményként való megjelenését – amelynek súlyát sajátosan megnöveli az a tény, hogy EVE neve visszautal a bibliai teremtéstörténet első asszonyára, hiszen *mutatis mutandis* „nem jó a robotnak egyedül lenni” –, másrészt a megnevezés identitásképző aktusként, a környező világtól egyszerre elkülönítődő és éppen ez által arra reflektáló individualitás megképződése- ként való működését.

Érdekes megvizsgálni, hogy a film második felében az AXIOM-on elhangzó dialógusok ember és ember, ember és robot/számítógép között minden artikuláltságuk ellenére is kifejezőerőben és összetettségben mennyivel sekélyesebbnek bizonyulnak a két főszereplő kommunikációjához képest. E tapasztalat elemzésekor lehetőségünk nyílik annak a recepcióesztétikai alaptörvényszerűségnek a tudatosítására, hogy a befogadó fantáziájának és empátiájának stimulálása a nem-mindent-megmutatás és -kifejezés által milyen gazdaggá képes tenni az értelmezői szabadságot.

További lehetőséget kínál annak a dramaturgiai párhuzamnak a tudatosítása, hogy míg a szabadon mozgó és világot elsajátító két robot elkezdte felfedezni a verbális kommunikáció lehetőségeit, addig a szóbeliség vonatkozásában felnőtt emberiség számára a mozgás, a felállás, lépegetés kisgyermeki tapasztalatának újrafelfedezése válik revelációvá.

A történet befejezése a disztópiát reményteljes és nem kevésbé bibli- kus jellegű mesévé fordítja át: a megnevezés mámorában, a szerelem és az önfeláldozás beavatási eseményeiben átlelkesülő robotok és a bolygó felemésztésének bűnét, ezáltal a jóvátétel felelősségét vállaló emberek szövetsége révén elkezdődik a tönkretett Föld beültetésének, újra Paradi- csommá tételének története.

Kérdések, feladatok – kisgimnazistáknak

- a) Egy kiválasztott társatok tartson kiselőadást az osztálynak arról a témáról, hogy valóban néma volt-e a némafilm? (Fontos szempontok: élő kísérőzene, inzertek, vizuális kifejezőerőben gazdag anyag stb.)
- b) Írjátok össze és csoportosítsátok, hogy a filmnek az EVE megérkezéséig tartó részében milyen hangokat hallotok, amelyek valamilyen módon WALL-E-hoz, illetve amelyek nem közvetlenül hozzá tartoznak! (Pl. WALL-E munkájának/mozgásának/játékainak/érzelmeinek zajai; a bolygó hangjai, pl. szél, porvihar, eső, villám; tárgyak hangjai, pl. újságok; a bogár hangjai.)
- c) Szerintetek tekinthető-e a film első része (az AXIOM-on megszólaló, valódi dialógusokig) némafilmnek? Írjátok össze a melléte és az ellene szóló érveket!
- d) Nézzétek meg Charlie Chaplin *Aranyláz* (1925) című filmjét! Milyen párhuzamokat és ellentéteket találtok WALL-E és Chaplin mozgásában, karakterében, szerelmi történetében?

Kérdések, feladatok – nagygimnazisták számára

- a) Írjátok összehasonlító elemzést a *WALL-E* és a *Mátrix I.* történetének biblikus kontextusa tekintetében! (Pl. közös vonás, hogy a disztópia alapszituációját, a Föld elpusztítását az ember bűnbeesése okozta; mindkét filmben van az alkotója fölé emelkedő, ellene forduló program; mindkettőben megváltó ereje van a szerelemnek. Markáns ellentét, hogy a *WALL-E*-ben a robotok válnak megváltóvá és szövetségessé, míg a *Mátrixban* a gépek, programok képviselik a „sötét oldal”-t; a *WALL-E* nem foglalkozik virtualitás és valóság viszonyának filozofikus kérdéseivel, noha az embernek újra fel kell fedeznie a csillagos eget és egymás megérintését, sőt, WALL-E egy ősrégi musicalfilmből tanulja az érzelmeket stb.)
- b) Érveljétek ellene és melléte: érdemes volt-e a film készítőinek rengeteg időt áldozniuk arra, hogy a „forgatás” előtt megnézték Charlie Chaplin és Buster Keaton összes filmjét!
- c) Írjátok belső monológot WALL-E-ről M-O szemszögéből!
- d) Készítsetek rövidfilmet arról az időszakról, míg a bogár hazavárja WALL-E-t, mozgóképi szövegekben feltétlenül legyen legalább egy flashback!

A FILMZENE ALAPJAI

HUBAI GERGELY

1

BEVEZETŐ

A *filmzene alapjai* című módszertani anyag célja, hogy a magyar középfokú oktatásban tanító tanárok megismerkedhessenek a hazai szakirodalomban is egyfajta mostohagyerekként kezelt filmzene szerepével, jelentőségével és gyakorlati alkalmazásával. Mivel a filmzene a nevéből láthatóan is a művészeti területek határán helyezkedik el, oktatására média-, illetve zeneórákon is lehetőség van – a kiadvány célja, hogy már minimális háttértudással mindkét terület oktatói hasznosan forgathassák a kötetet. A kiadvány a filmzene alapvető fogalmainak tisztázása mellett röviden összefoglalja annak történetét, bemutatja, hogy hányféle filmzene létezik, illetve miképpen készül az eredeti filmzene. A fejezetekben egyszerre érvényesül a filmes és a zenész nézőpont, így biztosítva, hogy média- vagy zeneórán is felhasználhassuk az itt olvasottakat.

Természetesen a végső cél az, hogy a diákok gyakorlatban is hasznosíthassák ezeket az ismereteket. Amennyiben a csoport nyitott gyakorlati tevékenységekre (például szeretne filmet forgatni, esetleg már túl is vannak pár ilyen kísérleten), akkor érdemes külön hangsúlyt helyezni a gyakorlati tanácsokra is, melyek az előtt hívják fel a figyelmet a különböző hibákra, mielőtt elkövetnénk őket.

A kiadványban igyekszünk minden tárgyalt kérdéskörhöz legalább egy példát szolgáltatni. A példák mind Magyarországon könnyen beszerezhető filmekből vannak, melyeket manapság online formában is meg lehet találni. A zeneszámok esetében szintén olyan tételekre fókuszálunk, melyek minden jelentősebb videó- és zenei platformon megtalálhatóak. Konkrét linkeket azért nem adunk meg, mert ezek idővel változhatnak – a helyes kulcsszavakkal történő keresés ilyenkor sokkal többet segít.

2

MI A FILMZENE?

A filmzenére számos definíciót találhatunk, amelyek tágabban vagy szűkebben határozzák meg a fogalom lényegét. Komoly probléma, hogy a legtöbb elnevezésre csupán angol kifejezések léteznek, a magyar gyakorlatban ugyanis eddig nem mutatkozott igény a komolyabb differenciálásra – illetve az is probléma, hogy néha az angol kifejezések használata is következtelen, néha ugyanaz a szó egyszerre több dolgot is jelenthet attól függően, hogy inkább filmes vagy inkább zenés környezetben használjuk. Ezért a magyar tárgyalás mellett zárójelbe téve az angol kifejezéseket is megemlítjük.

A definíció határait a film *hangsávja* (soundtrack) határozza meg. A hangsáv a film teljes hanganyagát jelenti, ide tartozik minden nem képi információ. A hangsáv alapvetően három főbb részből áll: *dialógus*, *hangeffekt*, illetve *zene*. A modernebb felbontásokban találkozhatunk egyéb felbontásokkal is, manapság például külön tárgyalják a hangeffektet és a zene határán egyensúlyozó *léggőrt* (ambient), illetve a tömeg *mormogása* (walla) is ezektől külön születik meg. Ha mégis az alapvető hármas egységre fókuszálunk, a definíció pontos kérdése, hogy hol húzható meg a filmzene és a hangeffekt határa.

A *filmzene* (film music) legtágabb, esztétikai definíciója szerint minden olyan zenei elem beletartozik, ami megtalálható a filmben – vagyis bármi, ami zenei jegyeket visel: egy éneklő kismadár, egy ütemes lódobogás, egy gép kattogása stb. Ennek a definíciónak a jellemzője, hogy a szó szorosabb

értelmében vett zenei elemek mellé besorol minden olyan hangeffektet, amit a közönség zenei fogalmak mentén értelmezhet. Mivel ebben a definícióban szerepet kap a néző szubjektív zenei érzékelése (tehát a hangsáv egy adott elemét minden néző másként is értelmezheti), ez a definíció most nem ad elég pontos határokat.

Ehhez képest egy szűkebb, jogi jellegű definíció úgy határozza meg a filmzenét, mint minden olyan zenei elemet, aminek szerzője van. Egy professzionális produkció végén a filmeseknek össze kell állítaniuk egy ún. *tétellista* (cue sheet) nevű dokumentumot, amiben minden felhasznált zenei elem szerepel címmel, szerzővel és hosszal egyetemben. Minden, ami ebbe belekerül, filmzenének minősül. Minden, ami ebből kimarad, az dialógus vagy hangeffekt. Fontos különbség, hogy a zenéknek van jogdíja, a hangeffektnek nincs.

Végül a legszűkebb definíció az *eredeti filmzene* (film score), melynek neve talán egy kis magyarázatra szorul. Az „eredeti” kifejezés nem arra vonatkozik, hogy a zene újszerű, korábban sosem hallott megoldásokat tartalmazna (később látni fogjuk, ennek inkább az ellenkezője igaz). Ebben az esetben azt jelenti, hogy a zene a film számára készült, azt egy zeneszerző vagy egy zeneszerzői kollektíva írta kifejezetten ehhez a filmhez. A filmzene lehet úgynevezett *adaptált filmzene* is (amikor a film aláfestését például dalokból bontják ki), ez azonban manapság csak a musical műfajára jellemző, így bővebben nem tárgyaljuk.

3

A FILMZENE TÖRTÉNETE

A NÉMAFILMEK

A némafilmek zenei kíséretéről nagyon sok tévhit él a nézőkben, mivel a némafilmek helyes restaurálása csak az elmúlt két-három évtizedben kezdődött el, a korábbi élmények pedig torz képet adnak erről a filmes korszakról. A tipikus némafilm élmény általában valamilyen Charlie Chaplin- vagy egyéb vígjátékhoz köthető, ahol a színész eltúlzott gesztusokkal játszik, felgyorsítva mozog, és zongora kíséri minden lépését. A túlzó színészi játék tényleg része a némafilmes eszköztárnak, de a felgyorsított kép már visszajátszási hiba, ugyanis a korabeli némafilmek képkockasebessége lassabb volt. Nem voltak megszokott standardok, de az átlag némafilm sebessége 15-18 képkocka volt másodpercenként – amint ezeket a mai standardnak megfelelő 24 kocka per másodperc sebességgel játszották vissza, minden mozgás egynegyeddel gyorsabban nézett ki. A tipikus zongorazene hasonló tévképzet. Az első mozivetítés hagyományosan elfogadott időpontja 1895, ezt a Lumière testvérek rendezték Párizsban. Habár ezen a vetítésen is jelen volt egy zongorista, ő még nem a filmek, hanem a közönség be- és kijövele alatt játszott.

A filmzene megjelenésének okaira több elmélet van, de mindegyikben vannak hibák. Az egyik szerint a korabeli közönség rettegett a filmektől, a zene őket volt hivatva megnyugtanni – a valóság ezzel szemben az, hogy a

pályaudvarra érkező vonat látványától pánikba eső nézők esete modern találmány, a korabeli újságok egyetlen ilyen incidensről sem írnak. Egy másik elmélet szerint a zene feladata az volt, hogy elnyomja a vetítő zaját. Ez azért nem igaz, mert a vetítőgépek számára elég hamar kifejlesztettek hangszigetelt dobozokat, másrészt a korabeli közönség teljesen másképp szocializálódott, a filmek alatt végig beszéltek, társasági életet éltek. A filmzene valójában akkor bukkant fel, amikor megjelentek olyan filmek, melyekben furcsán hatott a zene hiánya (például táncfilmek, katonai parádék).

A legelső filmzenei kísérleteket még az igénytelenség jellemezte. A zongorista a képre nem figyelve játszott, a műsor során kiment ebédelni, hangulatilag nem figyelt a filmekre. Ahogy a közönség egyre igényesebb lett és egyre többet várt, a mozik elsősorban a szolgáltatások javításával versenyezhetek egymással a túltelített piacon (Budapesten például 1910-ben 92 állandó mozi működött). A mozik már nem csak egy zongoristát használtak, hanem a hely méretétől függően kamara- vagy szimfonikus zenekart alkalmaztak, a legnagyobb filmszínházakban elvárt elem volt az élő zenei kíséret. A zene összeállításáért a karmester volt felelős, aki elsősorban a klasszikus repertoár legismertebb darabjaiból alakította a filmekhez a zenei kíséretet. Ezek általában valamilyen tematikai alapon kapcsolódtak a jelenethez (például napfelkeltéhez Grieg Hajnal-tételét használták a *Peer Gynt*ből), vagy egyszerűen hangulati kapcsolatokat találtak (például a *Holdfény szonáta* vagy a *Für Elise* mint romantikus tétel).

Az 1910-es évektől kezdve jelenik meg egyfajta egységesítés. Mivel minden moziban minden új filmnél új zenét kellett összeállítani, a stúdiók a filmekhez elkezdtek úgynevezett *cue sheet*eket küldeni, amiben leírták, hogy melyik jelenethez milyen komolyzenei művet javasolnak. Ezeket figyelmen kívül lehetett hagyni, és az önérzetesebb karmesterek így is tettek, de a nagy többség örömmel vette a javaslatokat. A *cue sheet*ek mellett megjelentek úgynevezett zenei könyvtárak is, melyek tematikus rendszerben már kottákat tartalmaztak, például egy kötet harci zene, egy kötet romantikus zene, egy kötet egzotikus hangulatok stb. Ezekben a gyűjteményekben egyesesen szerepeltek komolyzenei művek átiratai és eredeti kompozíciók. Amerikában a Fox Stúdió úgynevezett Zamecnik-gyűjteménye volt a legnépszerűbb, Európában pedig Giuseppe Becce köteteit használták leginkább.

Ezek a zenék még nem a filmekhez íródtak, csak a klisék és a sablonok minél kreatívabb hasznosításáról szóltak. Az első film, ami eredeti zenei kíséretet

kapott, 1908-ban készült el, a *De Guise herceg meggyilkolása* aláfestését a kor népszerű zeneszerzője, Camille Saint-Saëns készítette. Ez a korai mérőföldkő a reklámértékén kívül nem jelentett túl sokat, a zenét logisztikai okokból a premieren kívül egyáltalán nem használták.

A némafilmek eredeti filmzenéjének megjelenéséhez olyan rendezőegyeniségekre volt szükség, akik drámai funkciót láttak az eredeti zenében. Amerikában ilyen úttörő volt David Wark Griffith (*Egy nemzet születése*, 1915), Európában pedig Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, 1923), Fritz Lang (*Metropolis*, 1927) és Szergej Eizenstein (*Patyomkin páncélos*, 1925).

Ha manapság nézünk némafilmet, négyféle zenével találkozhatunk:

- 1) Ha a film bemutatójakor készült hozzá eredeti filmzene, akkor azt újra lehet venni a képhez igazítva, így nagyjából azt élhetjük át, amit a korabeli közönség.
- 2) Egy mai zeneszerző írhat hozzá új zenét, ez azonban stílusában hasonlít a századeleji zenékhez – célja, hogy eredeti zene hiányában korhű élményt adjon.
- 3) Egy mai zeneszerző írhat hozzá modern zenét (például elektronikus, experimentális) – célja, hogy új kontextusba helyezve átértelmezze a százéves filmet.
- 4) A jogdíjmentes katalóguszene vagy komolyzene használata költség-hatékony megoldás, amivel főleg az internetes videómegosztókon találkozhatunk.

A HANGOSFILM MEGJELENÉSE

A hangosfilmek valójában már a mozizás kezdete óta léteznek, a legkorábbi fennmaradt emlékünknél húsz másodperces úgynevezett Dickson-féle hangosfilm 1894-ből. Ezek a filmek a némafilmekkel párhuzamosan fejlődtek, de a bonyolultabb technológia miatt csak lassabban. Míg az 1910-es évekre a némafilmek már elérték az egy óra hosszúságot, a hangosfilmek még mindig csak pár percesek voltak. Leginkább olyan tartalmakat rögzítettek így, melyekhez elengedhetetlen volt a hangsáv: zenés-táncos produk-

ciókat, interjúkat és monológokat híres emberekkel, illetve vallási témájú előadásokat. A hangosfilm technológiával olyan területekre is elvitték ezeket a produkciókat, ahol a lakosság jó eséllyel soha nem látott volna hasonlót.

Kezdetben több tucat hangosfilm technológia versenyzett egymással, ezek közül az 1920-as évekre két pólus körül kezdett kiélesedni a verseny. A Vitaphone technológiát elsősorban a Warner Bros. stúdió támogatta – ezzel a technológiával a hangot egy külön hanglemezre rögzítették. Előnye volt a jobb hangminőség, hátránya volt a nehezebb szállíthatóság, a lemezek sérülékenysége és a tény, hogy a hang és a kép szétcsúszhatott. A rivális Movietone technológiát a Fox támogatta – itt a mai módszerekhez hasonlóan a hangsáv a filmszalagra került. Egyetlen hátránya a rosszabb hangminőség volt, cserébe könnyen szállítható volt, és mindig szinkronban maradt a képpel.

Az első hangosfilm címére többen is pályáznak. A *Don Juan* című filmet 1926-ban mutatták be, és az első hangosfilmként reklámozták – valójában azonban a Warner Bros. csak az egyik készülő némafilmjéhez rakott zenei kíséreteket és hangeffekteket; dialógus nincs benne. Legtöbben az 1927-ben bemutatott *A jazz énekest* tartják az első hangosfilmnek, azonban ebben csak annyi a különlegesség, hogy a betétdalokat a helyszínen rögzítették – a film drámai cselekményszála továbbra is némafilm. Az első ténylegesen hangos, egész estés hangosfilm címére így az alig ismert, 1928-ban bemutatott *New York fényei* pályázhat – ez azonban történelmileg nem olyan jelentős, mint az előző két film. Az első brit hangosfilmet Alfred Hitchcock rendezte (*Zsarolás*, 1929).

A hangosfilm megjelenése Hollywoodban több változást is elindított. A műfajok közül élre törtek azok, melyekhez szükség volt a hangra – a zenés betétek miatt a musical, az újdonság erejével ható dialógus miatt pedig a gengszterfilmek. A mozikat át kellett alakítani, hogy hangosfilmek lejátszására is képesek legyenek, cserébe a mozizenészek a sok külföldről bevándorló, angolul gyengén beszélő színészhez hasonlóan elvesztették a munkájukat. A filmszínészek és mozizenészek közös sztrájkjának eredményeképpen a moziban 4-6 zenészt kötelezően foglalkoztatni kellett, a zenekar többsége azonban így is állás nélkül maradt. Szerencsére Hollywoodban a megnövekedett hangosfilmtermelés miatt rengeteg zenészre volt szükség, így aki vállalta a költözéssel járó megpróbáltatásokat, könnyen kaphatott munkát valamelyik stúdiónál.

A FILMZENEI ARANYKOR

A klasszikus stúdiókorszak jellemzője, hogy a filmkészítést az úgynevezett Nagy Ötök irányították. Ez az öt stúdió (Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros., illetve a ma már nem létező RKO Pictures) abban különbözött a többiektől, hogy a stúdiók mellett mozikat is birtokoltak. Mivel az amerikai nézők sokkal többet jártak moziba (hetente többször, egy-egy este akár két filmet is elfogyasztva), a stúdiók szabályos gyárakká alakultak át, ahol futószalagon termelték a filmeket. Minden részlegnek saját feladata volt; a színészeket, a rendezőket, a forgatókönyvírókat, a zeneszerzőket és még a zenészeket is hosszútávú szerződésekkel foglalkoztatták, hogy ne kelljen minden filmnél külön keresni a megfelelő embereket. A stúdiók így hatalmas zenei részleggel rendelkeztek, melyekben könyvtár, archívum, jogi szakosztály és egy teljes szimfonikus zenekar is megtalálható volt.

A filmzenei aranykor legfontosabb zeneszerzője Max Steiner, aki előbb az RKO-nál, később a Warner Bros-nál állt szerződésben. Steiner tökéletesítette az olyan, a későbbiekben bemutatandó technikákat, mint a spotting, a mikiegerezés vagy a visszatérő motívumok használata. Az általa szerzett *King Kongot* (1933) szokták hagyományosan a drámai filmzene kezdőpontjának tekinteni. Munkásságából jól ismert darabok még az *Elfújta a szél* (1939), illetve a *Casablanca* (1942), habár az *As Time Goes By* című slágert, ami később a Warner Bros. logózenéje lett, nem ő írta. Karrierje során közel 400 filmen dolgozott, de a stúdiók újrahaznosítási gyakorlata miatt az 1930-as, 1940-es években akár ezernyi filmben is szerepelhetek Steiner darabjai. Steiner mellett a szintén Warnerhez szerződött Erich Wolfgang Korngold (*Robin Hood kalandjai*, 1938) alkotásai testesítik meg az aranykor tipikus filmzenéit.

A zeneszerzők közül érdemes még megemlíteni Alfred Newman nevét, az ő legismertebb műve a legtöbb 20th Century Fox által gyártott film elején hallható Fox-fanfár. Ő abban különbözik a másik két zeneszerzőtől, hogy egyben a stúdió zenei részlegét is vezette, így ő volt felelős az összes ott készült zenéért, gyakran ő is vezényelte azokat, vagy szükség esetén más módon segített be (például egy-egy tétel megírásával). Az összes bemutatott film zenéjének kilencven százalékát a stúdiókorszakban nem egy szerző írta, hanem egy kisebb kollektíva, és legfeljebb egy hetük volt az egész aláfestés

megírására és felvételére. Az ilyen munkákat is a zenei részleg vezetője felügyelte, ő jelölte ki a filmen ténylegesen dolgozó zeneszerzőket, és ő hozta meg a fontosabb zenei döntéseket – természetesen pontosan ismerve a stúdiók elvárásait.

A klasszikus stúdiókorszak filmzenéjének jellemzői a mai viszonyokhoz képest túl sok zene (azaz a sűrű spotting), a túlzásba vitt mikiegerezés és a teljes szimfonikus hangzás. Az utóbbi gyakorlatilag követelmény volt a stúdiók vezetőségétől, mivel a szimfonikus zenekar ki volt fizetve, így valamilyen célból dolgoztatni kellett mindenkit. Ha egy-egy zeneszerző nem akarta a teljes szimfonikus együttest használni, a stúdiók pénzpazarlásnak vélték az ilyen felvételeket. A mai hallgatóság így valamivel egyhangúbbnak érezheti a filmzenei aranykor kíséreteit, mivel mind azonos szabályrendszer alapján készültek, és még nem figyelhető meg az a sokszínűség, ami csak a rendszer felbomlásával valósulhatott meg.

A STÚDIÓKORSZAK VÉGÉTŐL AZ AFM SZTRÁJKIG

A klasszikus stúdiókorszak 1947-ben ért véget az úgynevezett Paramount-ügy következtében. Az Amerikai Egyesült Államok Legfelsőbb Bíróságának döntése értelmében a stúdiók túl nagyra nőttek, monopolhelyzet alakult ki, ezért a Nagy Ötöknek el kellett adniuk a mozihálózataikat. A biztos piacok elvesztése miatt a filmgyártás szerkezete átalakult, számszerűleg egyre kevesebb film készült, a korábbi nagy „gyártósorokat” már nem lehetett fenntartani. Ezzel egy időben kezdett elterjedni a televízió, ami gyakorlatilag házhoz vitte a mozik élményét. A filmek számának csökkenéséhez hozzájárult az amerikai *baby boom* generáció, ahol a szülők a kisgyerekeikkel már inkább otthon maradtak tévézni, így egy egész korosztály esett ki a mozilátogatók sorából. A csökkenő termelés miatt a különböző gyártási területeken lassan kivezették a szerződéses rendszert, bár a zene világában még egy évtizedig kitartott.

A rivális formátum megjelenése miatt Hollywood filmgyártása is átalakult. A sok, de olcsó film helyett kevesebb, de drágább alkotásokat készítettek – emellett olyan technikai újításokat kezdtek el használni, melyek

korábban is léteztek, de most szélesebb körben alkalmazták őket, hogy a televízióhoz képest több élményt nyújthassanak. Ezek közül kiemelkedik a különböző színes és szélesvásznú technológiák használata, melyek a kezdeti sokszínűség után az 1960-as évek végére standardizálódtak. Zenei szempontból újdonságot jelentett a sztereóhangzás, melyben már nem egy, hanem két csatornán szólt a dialógus, a hangeffektek és a zene. A technikai fejlesztésben a 20th Century Fox járt élen, az első elkészült színes, szélesvásznú sztereó film a *Hogyan fogjunk milliomost?* (1953) volt, de *A palást* (1953) előbb került bemutatásra. Az ötvenes években terjedt el az azóta időnként feltámadó 3D film, illetve olyan ritkán hasznosított ötletek, mint a szagosfilm.

A korszak egyik legfontosabb zeneszerzője a magyar származású Miklós Rózsa, aki 1948-tól az MGM stúdióhoz szerződött. Szabadúszó korszakában elsősorban egzotikus kalandfilmekben (*A bagdadi tolvaj*, 1940), film noirokon (*Gyilkos vagyok*, 1944) és pszichológiai thrillereken (*Elbűvölve*, 1945) dolgozott, a nevéhez fűződik a világ első, kereskedelmi forgalomban megvásárolható filmzene albuma is (*A dzsungel könyve*, 1942). Az MGM-hez szerződése után elsősorban nagy költségvetésű történelmi és kosztümös kalandfilmekben dolgozott, legismertebb munkái ebben a műfajban a *Quo Vadis?* (1951), a *Ben-Hur* (1959) és az *El Cid* (1961). Az MGM-től való távozás után még közel egy tucatnyi filmen dolgozott, melyekben közös vonás, hogy mindig egy-egy korábbi filmjére vagy korszakára utaltak vissza. Karrierje során három Oscar-díjat kapott.

A korszak másik kiemelkedő zeneszerzője Bernard Herrmann, aki nem az európai opera és operett, hanem az amerikai rádiózene világából érkezett. A rádiós évek során ismerkedett meg Orson Wellesszel, első közös filmjük az *Aranypolgár* (1940) volt. Herrmann vonzotta a nagyszabású filmeseket, a trükkmester Ray Harryhausennel készített olyan stop-motion klasszikusokat, mint a *Szindbád hetedik utazása* (1958), de legfontosabb együttműködő partnere Alfred Hitchcock volt. Vele olyan filmekben dolgozott együtt, mint a *Szédülés* (1958), az *Észak-északnyugat* (1959) vagy a *Psycho* (1960). A *Szakadt függöny* (1966) című film forgatása során összevesztek, a rendező kidobta Herrmann zenéjét. A zeneszerző Angliába költözött, ahol az Új-Hollywood generáció újra felfedezte magának, például Brian de Palma (*Megszállottság*, 1976) és Martin Scorsese (*Taxisofőr*, 1976). Herrmann az utóbbi film felvételei befejeztével hunyt el 1975 karácsonyán.

A korszak legfontosabb filmzenei eseménye az 1958-as AFM sztrájk volt. Az amerikai zenészek szakszervezete néhány évente tárgyalta újra a stúdiózenekarok bérezését, 1958-ban azonban holtpontra jutottak a tárgyalások, ezért a zenészek januártól nem vették fel a munkát. A stúdiók korábbi filmek zenéjéből próbálták befoltozni a filmeket, illetve külföldön, főleg Mexikóban és Angliában vették fel a sürgős zenéket – Hitchcock *Szédülését* (1958) például Londonban kezdték el felvenni, majd Bécsbe kellett költöztetni a felvételt. A megegyezésre az év nyaráig kellett várni, amikor a stúdiók és a zenészek közti egyezség értelmében megszűntek a stúdiózenekarok, a zenészeket ezután csak háromórás ülésekre (úgynevezett *sessionökre*) szerződtették. Így elmaradt a fix jövedelem, a gyakran dolgozó zenészek viszont sokkal többet kerestek.

A FILMZENEI EZÜSTKOR

A filmzenei ezüstkort (1958–1975) az eddigiektől az különbözteti meg, hogy az AFM sztrájk következtében megszűnt a szimfonikus filmzene egyeduralma. Mivel már nem volt előre kifizetett teljes zenekar, a stúdiók részéről is megszűnt a nyomás, hogy minden zenészt minden aláfestésben használjanak. Így lehetséges, hogy a *Psycho* (1960) zenéjében Bernard Herrmann nem használ egy teljes zenekart, csak a vonósok szólnak az egész aláfestésben. Ezentúl a zenészek a rendezői instrukciók és a költségvetés figyelembevételével nagyjából szabadon választhatták ki, hogy milyen hangszereket szeretnének használni egy-egy aláfestésben. Ebben a korban divatos lett a jazz, illetve széles körben elterjedtek a főcímdalok, melyek fontos promóciós eszközök lettek – ebben a tekintetben az úttörő Dimitri Tiomkin *Déliidő* (1952) című filmje volt a *Do Not Forsake Me, Oh, My Darling* című dallal.

Az ezüstkor betétdaljai szempontjából a James Bond-filmek jelentik az egyik viszonyítási alapot a korszakban. Habár ezek nem Hollywoodban készültek (mind brit produkció), a Bond-dalok sikerreceptjét Amerikában is elsajátítják. A Bond-filmek szándékosan a betétdalhoz animált főcímekekkel nyitnak, illetve fontos, hogy a könnyebb marketing okán a dalnak és a filmnek ugyanazt a címet kell viselnie. A szinergia olyan tökéletes, hogy ezekben a filmekben a dalszövegek akkor említik a film címét, amikor a főcímben az

éppen meg is jelenik. Másik fontos tulajdonságuk, hogy a betétdalt és az aláfestést ugyanaz a személy írja (a klasszikus Bond-filmek többségében John Barry), így a betétdal témája a film aláfestésében is visszaköszönhet. Ezek a „szabályok” manapság már nem feltétlenül érvényesek, például a dalokat általában nem a film zeneszerzője, hanem egy popzenész írja, így viszont nincs is akkora dramaturgiai jelentőségük, mint régen volt. A korszak egyik legismertebb zeneszerzője Henry Mancini, akit elsősorban vígjáték zenéiről és sikeres dalairól ismerünk. Legismertebb munkája a nálunk is közsímt A rózsaszín párdúc (1961), de Amerikában ugyanennyire ismert a Hatari (1963) című film *Baby Elephant Walk* tétele. A betétdalok közül legismertebb műve a *Moon River* az *Álom luxuskivitelben* (1961) című filmből, melyet Mancini legfontosabb rendezőtársa, Blake Edwards készített. Mancini karrierjében a sikeres dalok néha hátrányt jelentettek, a zeneszerző az 1960-es évek végétől kezdve aktívan kereste az olyan filmeket, ahol rémisztő zenét írhat – a *Várj, míg sötét lesz* (1967) a legismertebb ezek közül, ebben szándékosan félrehangolt zongorák keltenek feszültséget.

Mancinihez hasonlóan szenvedett a beskatulyázástól Elmer Bernstein, aki az 1960-as években két nagysikerű filmje, *A hét mestertlövész* (1960) és *A nagy szökés* (1963) miatt szinte kizárólag western és háborús filmekben dolgozott. Az 1970-es években gyakorlatilag visszavonult, és a korai filmzenék tanulmányozásának és megmentésének szentelte az idejét és pénzét. Előfizetéses rendszerben újságot alapított, amelynek számaihoz ajándék bakelitlemezeket mellékeltek az olvasóknak korábbi fontos filmzenéket – ezeket mind Bernstein rekonstruálta és vette fel újra. Az 1980-as évektől kezdve újra visszatért, ezúttal olyan vígjátékokkal, mint az *Airplane!* (1980) vagy a *Szellemirtók* (1984). Stílusának jellemzője, hogy ezekben a paródiákban a zene nem humoros, hanem az alapműfajt (katasztrófafilm, horror) követi, így az önmagát komolyan vevő zene és a humoros történet közötti ellentmondás is a humor forrásává válik.

Az ezüstkor legkísérletezőbb zeneszerzőjeként Jerry Goldsmith olyan technológiai újításokat próbált ki nagy költségvetésű hollywoodi filmekben, amik később teljesen elfogadott, sőt, megkövetelt lépések lettek. Először szakított a hagyományos értelemben vett melodikus filmzenével, és írt atonális, témák nélküli filmzenét egy olyan nagyszabású filmhez, mint *A majmok bolygója* (1968). Nevéhez köthető még a hasonló eszközöket használó *A nyolcadik utas: a halál* (1979), de természetesen a hagyományos, nagy-

zenekari filmzenékben is kiemelkedőt alkotott az *Ómen* (1976–1981) és a *Rambo* (1982–1988) trilógiák révén. Az 1980-as években sikeresen kísérletezett csak elektronikus filmzenékkel, de a kilencvenes években visszatért a szimfonikusokhoz egy letisztultabb, kevésbé komplex nyelvvel – ezekre jó példák a romantikus *Mindent a győzelemért* (1993) vagy *Az elnök különgépe* (1997) áramvonalasított akciózenéi.

Amíg Goldsmith folyamatosan tágitotta a filmzene határait, John Williams egy még szélesebb közönségnek tette elérhetővé. A *Csillagok háborúja*-, az *Indiana Jones*- vagy a *Harry Potter*-filmek kapcsán ismert zeneszerző legnagyobb érdeme, hogy sikeres filmjei révén újra visszahozta a klasszikus stúdiókorszak legnemesebb zenei hagyományait – újszerű módon alkalmazott olyan régi elemeket, mint a visszatérő motívumok vagy a szimfonikus hangzás használata. A *Cápa* (1975) Oscar-díja jelöli ki az ezüstkor végét, amely egyben megalapozta a Steven Spielberggel való olyan együttműködések, mint a *Harmadik típusú találkozások* (1977), a már említett *Indiana Jones*-filmek (1981–2008), az első két *Jurassic Park* (1993, 1997) vagy a drámaiabb alkotások közül a *Schindler listája* (1993). Williams munkásságából a nagyközönség elsősorban az olyan indulókat ismeri, mint például a *Superman* (1978) nyitánya, vagy a *Raiders March* *Az elveszett frigyláda fosztogatóiból* (1981).

Összegezve a filmzenei ezüstkor a klasszikus stúdiókorszakhoz képest színesebb volt, a nagyszimfonikusok mellett felbukkantak a betétdalok, a jazz és a dalokból összeállított filmzenék is. A legkönnyebben talán úgy lehet megfogalmazni a különbséget, hogy míg az aranykorban az egész zenekart alkalmazó szimfonikus zenéket szerző komponisták álltak a csúcson és kapták a legnagyobb szakmai megbecsülést, addig az ezüstkorban az számított a legnagyobb sikernek, ha valaki képes volt nagy népszerűséget elérni, a filmen kívül is működő slágereket vagy filmzenei témákat írni. Emellett az ezüstkorban az erőviszonyok is átalakultak – míg az aranykorban mindenről a stúdiók döntöttek, és a rendezők közül csak a legnagyobbaknak volt beleszólása a zenébe, addig az ezüstkorban a stúdiók pozícióit a velük együttműködő lemezkiadók vették át, illetve a rendezők akarata is erősebben érvényesült.

A BRONZKORTÓL NAPJAINKIG

Az 1975 óta tartó úgynevezett bronzkor és jelenkor (melynek határára még nincs közmegegyezéssel választott dátum) közös vonásai, hogy ismét a zenei sokszínűség uralkodik, a nagyzenekar és az alternatív megközelítések békében megférnek egymás mellett, gyakran hibrid és átmeneti megoldások születnek. A határ a filmzenei szakirodalomban jelenleg nagyjából ott húzódik, hogy egy-egy adott művész aktívan alkot-e még vagy már visszavonult/elhunyt. Az aranykor és az ezüstkor viszonyaihoz képest az újdonságot az jelenti, hogy a zeneszerzőtől elsősorban a műfaji sokszínűséget és a film egyedi hangzásvilágának megalkotását várják el, ennek következtében a legtöbb zeneszerzőnek el kellett sajátítania az 1980-as évektől kezdődően egyre divatosabb elektronikus hangzást.

A görög származású Basil Poledouris talán az egyik legszemléletesebb példája az átalakulásnak. Az 1980-as évek első felében például olyan monumentális zenékkal lett ismert, mint a *Conan, a barbár* (1982), illetve folytatása, a *Conan, a pusztító* (1984) – ezekben a nagyzenekart vegyeskórus egészítette ki, ezzel megteremtve a kardos fantasy filmek másolandó mintáját. Ezzel szemben a nyolcvanas évek második felében már az elektronika világában kellett otthonosan mozognia – a *Vadászat a Vörös Októberre* (1990) című filmben egész pontosan a filmen belül is végig lehet követni ezt a folyamatot, ahogyan a történet első háromnegyede még nagyzenekari aláfestést kap, az utolsó negyede azonban már elektronikus.

James Horner karrierje éppen az ellentétes ívet írta le. Az 1980-as években még sokkal bátrabban használta a szintetizátorokat olyan akciófilmekben, mint például a *Kommandó* (1985), a kilencvenes évekre viszont már olyan nagyzenekari műveiről lett ismert, melyekben csak plusz színeként alkalmazta az elektronikát. A történelmi filmek közül ilyen a *rettenthetetlen* (1995) és az *Egy csodálatos elme* (2001), de ő szerezte a zenét az olyan James Cameron-filmekhez is, mint *A bolygó neve: Halál* (1986), a *Titanic* (1997) vagy az *Avatar* (2009). Munkásságának sokat vitatott eleme a gyakori önisméltás (Horner „veszély-motívuma” a filmjeinek több mint a felében felbukkan), illetve a komolyzenei plágiumok (elsősorban Sosztakovics szimfóniáiból).

A korszak még ma is alkotó zeneszerzői közül Alan Silvestrit érdemes még kiemelni, aki az elektronikus zenétől szintén a szimfonikusok felé fordult.

Legfontosabb együttműködő partnere Robert Zemeckis, akivel első filmje, *A smaragd románca* (1984) keretében egyetlen filmen belül mutatták meg az átmenetet a fantáziajelenetek nagyszimfonikus kísérete és a kortárs akciók lecsupaszított elektronikája között. A páros későbbi munkái ennek ellenére a nagyzenekar irányába mozdultak el – a *Vissza a jövőbe* (1985) az ötvenes évekbeli rockdalok mellett a korszak egyik legnagyobb szimfonikus zenekarát használta az aláfestéshez, a *Forrest Gump* során (1994) pedig a korfestő rockdalok mellett egy zongorás főtéma kapta a főszerepet. Silvestri jelenleg a Marvel filmes univerzum egyik legtöbbet foglalkoztatott komponistája, az *Amerika Kapitány* (2010) témája mellett ő írta az első, a harmadik és a negyedik *Bosszúállók*-filmek zenéjét is.

A kortárs zeneszerzők közül talán Hans Zimmer nevével találkozhatunk a legtöbbet. Az *Esőember* (1988) szolid szintetizátorzenéjétől egyenes út vezetett *Az utolsó esély* (1995) és *A szikla* (1996) által fémjelzett kortárs hibrid akciózene megteremtéséhez. Zimmer ma már elsősorban nem a hagyományos értelemben vett zeneszerzőként működik, hanem olyan zenei producerként, aki csak a nagy döntésekért felelős, a konkrét tételek (*cue*-k) kidolgozását más zeneszerzők végzik el. Zimmer egész karrierje során megfigyelhető ez a fajta átalakulás, az idő előrehaladtával nemcsak a cégei neve változott (Media Ventures, Remote Control, Bleeding Fingers), hanem a feladata is. *A Da Vinci-kód* (2006), *Az acélember* (2013) vagy a Christopher Nolan-filmek során megfigyelhető, ahogy Zimmer személyesen egyetlen szvitet rögzít, majd ezek kibontása már más zeneszerzők feladata lesz.

A jelenkor legnagyobb kihívása, hogy az eredeti filmzenék piaca folyamatos átalakulásban van, illetve egyre kevesebb az igény és a költségvetés zenekari megoldásokra. Hollywoodban gyakorlatilag eltűnt a közepes költségvetésű film, így csak a több száz millió dollárba kerülő blockbusterek, illetve a 10 millió alatti, kisköltségvetésű filmek között lehet választani – az utóbbiak különösen érzékenyek a költségvetési kérdésekre.

EURÓPAI MINTÁK

Felmerülhet a kérdés, hogy Európának van-e külön filmzenei hagyománya, vannak-e csak Európára jellemző megoldások. Manapság a költségvetésen

kívül egyre kisebb a különbség a két kontinens filmgyártása között, de érdekes kitekinteni más országokra is.

Régen a legfontosabb különbség az volt, hogy Hollywoodban a zeneszerzők szakosodhattak csak filmzenére, mivel hatalmas volt a piac. Ezzel szemben Európában csak a hatvanas években jelent meg az a zeneszerzői réteg, amelyik megengedhette magának, hogy csak filmzenét írjon. Addig vagy a komoly- vagy a könnyűzene világából érkeztek a zeneszerzők, ez például Magyarországon is megfigyelhető egészen a közelmúltig. Vagyis nincs olyan zeneszerző, aki kizárólag filmzenét írásából él meg – a színház, a reklámfilmek vagy az egyetemi oktatás mindig ott szerepelnek melléktevékenységként.

Mindig is az angol filmzene állt a legközelebb a hollywoodi hagyományokhoz, illetve mind a mai napig jellemző, hogy hollywoodi filmek zenéjét a Los Angeleshez képest jóval olcsóbb Londonban rögzítik. Itt a hatvanas években zajlott le a generációváltás – a komolyzenében érintett zeneszerzőket ekkor váltotta fel az új generáció, akik a rock vagy a jazz világából érkeztek (például a Bond-filmek kapcsán említett John Barry). Mivel a brit filmipar mérete még mindig csak töredéke az amerikainak, nagyobb az átjárás a televíziós és mozifilmes produkciók között – csak nagyon kevesen engedhetik meg maguknak, hogy csak filmekben dolgozzanak.

A francia filmművészetben a hatvanas évektől beszélhetünk önálló piac megjelenéséről, a zenészek általában a jazz világából érkeztek, például Michel Legrand, vagy a francia újhullám kedvence, Georges Delerue. Mivel a francia filmgyártásban alacsonyabb zenei költségvetéssel dolgoztak, általában úgy oldották meg a problémát, hogy nagyobb zenekart alkalmaztak, de viszonylag kevés zenét vettek fel – a legjobb tételeket pedig több alkalommal felhasználták. Ennek extrém példáit láthatjuk Godard *Megvetés* (1962) című filmjében, illetve a Belmondo-féle *A profiban* (1981) is. Az első filmben Camille témája, a másodikban a *Chi Mai* című tétel nagyjából egy tucat alkalommal szerepel bármilyen változtatás nélkül. A francia aláfestések jellemzője még, hogy rövidségük miatt általában úgynevezett filmzenei EP-ken jelentettek meg anyagokat (a kb. 15-20 perces lemezek nagyjából az egész zenét lefedték).

Olaszországban ezzel szemben más minták terjedtek el. A klasszikus olasz filmzene jellemzője, hogy a franciákhoz hasonlóan kevés zenét írnak, de ezeket a tételeket több variációban, más-más hangszereléssel is felvették. Az olyan zeneszerzők, mint például Ennio Morricone gyakran nem a képhez

írták a zenét, hanem forgatókönyv alapján felvettek 60-80 perc zenét, majd a rendező és a vágó ezt úgy illesztette a film alá, ahogy akarta. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* (1968) esetében jól megfigyelhető az ilyen újrahajszosítás például a harmonikás témája esetében, de például a kórust használó főtéma is többször jelenik meg minimális felvételtelbeli különbségekkel. Az európai filmzeneiparok közül az olasz a legfejlettebb, itt jelenik meg a legtöbb filmzenelemez, és itt gondolják a legjobban az archívumokat, melyek a mai napig jelentetnek meg régi olasz filmzenét.

RENDEZŐI NÉZŐPONT

A filmzeneoktatás területén a történeti áttekintés mellett érdemes felhívni a figyelmet néhány ismert rendező filmzenehasználatára is.

Alfred Hitchcock munkáiban visszatérő elem, hogy a film végkifejlete egy komolyzenei koncerten történik meg (*A férfi, aki túl sokat tudott*, 1934/1956; *Szakadt függöny*, 1966) – ilyenkor a koncert során elkövetendő bűncselekmény és a zene ütközése okozza a feszültséget. Szintén visszatérő elem, hogy a bűnösök (tolvaj, gyilkos) nem tudja élvezni a zenét vagy képtelen zenélni a bűntudata miatt – ilyen a *Fiatal és ártatlan* (1937) végén az összezavarodott dobos vagy a *Kötél* (1948) esetében a zongoránál összeomló gyilkos. Cserébe, ha valaki tud zenélni, az gyakorlatilag az ártatlanság bizonyítéka – a *Szabotőr* (1942) című filmben az ártatlan gyanúsított vagy *A tévedés áldozata* (1956) nyitójelenetében a nagybögős, akit később rablással gyanúsítanak meg.

Stanley Kubrick elsősorban komolyzenét használ a filmjeiben. Korábbi filmjeiben még találkozhatunk eredeti filmzenével (*Spartacus*, 1960), de később vagy klasszikus zenét használ, vagy más, már létező darabokat, például rock dalokat (*Acéllövédékek*, 1987). A komolyzenét először a *2001: Űrodüsszeia* (1968) során használja, itt egy már megírt zenét dobott ki a klasszikus zene kedvéért. A válogatás elve az asszociáció, például a *Kék Duna keringő* és az őrállomás mozgása között, vagy a monolit összekapcsolása a nietschei emberképpel az *Imigyen szóla Zarathustra* révén. A *Mechanikus narancs* (1971) esetében egy-egy zeneszerző munkássága képviseli a film egy-egy aspektusát: Beethoven zenéje a főhős jó oldalát, Rossini zenéje a bűnös hajlamait képviseli,

míg az államot Edward Elgar indulói jelenítik meg. A *Barry Lyndon* (1975) esetében a válogatási elv a történeti hűség – egy kivétellel csak olyan darabok kapnak helyet benne, amik a XVIII. században is hallhatóak lettek volna.

Quentin Tarantino filmjeiben egy folyamatos változást figyelhetünk meg. Korai filmjeiben, mint például a *Kutyaszorítóban* (1992) vagy a *Ponyvaregény* (1994) esetében még csak pop dalokat használ, nincs benne eredeti filmzene. A *Kill Bill 1,2-től* kezdve (2003, 2004) még vannak dalok, de ezek száma egyre csökken, és a helyüket már létező filmzenei darabok veszik át: a *Becstelen brigantyk* (2008) során még korszakokon és műfajokon átívelő, eklektikus válogatást hallhatunk, a *Django elszabadul* (2012) viszont már elsősorban az olasz western klasszikusai közül válogat. Az *Aljas nyolcas* (2015) ezzel szemben minimalizálja a korábbi zenék használatát és eredeti zenére épül – Ennio Morricone kései munkája Oscar-díjat hozott a zeneszerzőnek.

Tim Burton filmjeiben nemcsak a vizuális, hanem a zenei elemek is rendszeresen visszatérnek. Mivel néhány filmje kivételével mindhez Danny Elfman írta a zenét, a sajátos stílus kialakítása viszonylag könnyen ment. A sötét tónusokat a gótikus, mély vonósokra épülő tételek jelenítik meg, a cirkuszi csinnadrattát pedig az ehhez illő karneváli zenei elemek. A diszfunkcionális családok motívuma a gyakori gyerekkórus, illetve zenedoboz hangzás, valamint visszatérő elem még egy-egy művész dalainak kiemelése – például a Harry Belafonte-dalok alkalmazása a *Beetlejuice*-ben (1988) vagy Prince dalai a *Batman*-ben (1989). Burton emellett musicaleket is készített – a producerként jegyzett *Karácsonyi lidércnyomás* (1993) vagy *A halott menyasszony* (2005) során szintén Danny Elfman írta a dalokat.

Christopher Nolan esetében előbb David Julyan, majd a Batman-filmektől kezdve Hans Zimmer zenéje biztosítja az önálló zenei hangulatot, azonban a zeneszerző személyén kívül is vannak visszatérő elemek. Rendezői védjegy például az idő és a zene kapcsolatának vizsgálata. Az *Eredet* (2010) esetében a filmben kulcsszerepet játszó Edith Piaf-dal trombitamotívuma minden egyes álomsíkban lelassul a történetben lefektetett szabályok szerint. A *Csillagok között* (2014) bizonyos jeleneteiben hallható kattogás az idő múlását jelképezi, minden egyes kattánás egy napot jelent, az idegen bolygón ugyanis minden óra hét évnek felel meg – ez a felgyorsult idő jelenik meg emlékeztetőül a zenében. A *Dunkirk* során (2017) Nolan zsebórája hallható a zenében, ahol szintén időjátékot találhatunk, ahogy a három cselekményszál egy hetet, egy napot és egy órát ölel fel a végkifejletig.

Az igazán nagy rendezőknek önálló zenei koncepcióik vannak, melyeket akár egy állandó zeneszerző társsal valósítanak meg, akár mindig más-más zeneszerzővel dolgozva is hasonló eredményeket érnek el. Egy-egy ilyen életmű rövid bemutatása során a diákok nem zeneszerzői, hanem filmkészítői szempontból ismerhetik meg a filmzene készülését.

4

FILMZENE A GYAKORLATBAN

HOGYAN DÖNTSÜK EL, HOGY HOL LEGYEN ZENE?

Az eredeti filmzene megírásának első lépése, hogy megtaláljuk a megfelelő zeneszerzőt. Egy gimnáziumi környezetben ez nyilván könnyebb, mint a filmiparban, de ha az ismeretségi körben nincs megfelelő személy, akkor a YouTube, illetve a filmzeneszerzők körében népszerű Soundcloud segítségével mindenki könnyen találhat vele egykorú, akár csak a gyakorlat kedvéért dolgozó zeneszerzőt.

Miután megtaláltuk a megfelelő zeneszerzőt, az elsődleges kérdés a filmmel kapcsolatban, hogy hol legyen benne zene, és hol legyen csend. Ezt érdemes az elején tisztázni, a zeneszerző ugyanis ilyenkor már csak a film adott jeleneteire koncentrál, őt nem érinti a film többi része. Ideális esetben a rendező, a zeneszerző és bármilyen más érdekelt fél (producer, vágó stb.) közösen összeülnek, hogy megnézzék a film végleges, de zenével még nem rendelkező változatát egy ún. *spotting* során. Ilyenkor megbeszélhetik, hol érzik a zene hiányát, hol kell kezdődnie és hol kell véget érnie a zenének, illetve a jeleneten belül mire kell figyelni.

A *hol?* és a *milyen?* kérdések tisztázása során elsősorban arra kell választ találni, hogy a zene megjelenésekor és eltűnésekor kemény vagy lágy vágást szeretnénk használni. A kemény vágás jellemzője, hogy a zene hirtelen jelenik meg / tűnik el, gyakran egy képi vágással vagy egyéb vizuális jellel együtt.

A lágy vágás ezzel szemben úgy jeleníti meg vagy vezeti ki a zenét a történetből, hogy a közönségnek ne tűnjön fel a változás (gyakran hangeffektek vagy dialógus alá rejtve magát az eseményt). A kemény vágással a filmes célja az, hogy felhívja a néző figyelmét a zenére, a lágy vágásnál inkább az átmenet és a tudatalatti hatás a fontosabb.

A spotting során bizonyos műfajok (például a vígjáték és az animáció) esetében a rendező vagy a zeneszerző dönthet úgy, hogy az aláfestés a szokásosnál szorosabban kövesse a cselekményt. Minden lépés, minden gesztus megjelenik a zenében, ezzel komikus hatást elérve. Az ilyen típusú filmzenét *mikiegerezésnek* hívjuk, és a régi hollywoodi filmekben műfajtól függetlenül mindig használták. Ez a fajta szoros követés manapság már inkább komikus hatást kelt, ezért érezhetőek a régebbi filmek humorosnak még akkor is, ha a cselekményben amúgy semmi vicces nincs.

A spotting mellett érdekes alternatíva az úgynevezett *negatív spotting* fogalma. Ez egy viszonylag ritkábban használt módszer, de éppen ezért a diákok filmjeiben friss megközelítést adhat, ha kipróbálják. Míg a spotting során arra fókuszálunk, hogy hol legyen zene, a negatív spotting során inkább arra, hogy hol ne legyen. Az elsősorban a horror- és thrillerfilmek világában használt megoldás általában a feszültségteremtést segíti elő. Például a *Kóma* (1978) című klasszikus orvosi thrillerben Jerry Goldsmith zeneszerző az 52. percben használ először zenét egy romantikus montázs során. Utána az első zenei elem csak akkor jelenik meg, amikor a főszereplő gyanakodni kezd arra, hogy a munkahelyén nincs minden rendben – a bizonytalanság megjelenése után a zene végig a filmben marad.

FILMEK ZENE NÉLKÜL?

Mivel a filmzene a kezdő rendezőknek néha csak nyűg, gyakran visszatérő gondolat, hogy a filmbe egyáltalán nem raknak zenét (sok magyar filmnél is tetten érhető ez az álláspont). De van néhány olyan film, ahol a rendezők tudatosan nem használtak zenét – ha megértjük ezen filmek logikáját, akkor mi is biztosabban dönthetünk, hogy egy adott filmhez kell-e egyáltalán zene.

A legismertebb zene nélküli film Alfred Hitchcock *Madarak* (1963) című alkotása. A hangsáv egyetlen zeneként felfogható eleme egy mondóka, amit

gyerekek énekelnek, de ezen kívül semmilyen zene nem szerepel a filmben. A hangsávot ehelyett a madáracsipogás uralja, ez minden olyan esetben agresszíven hangosabb lesz, amikor a szárnyasok támadnak. Maga a madáracsicsérgés szerepeltetése is nagyon érdekes, mivel a hangsávon keverednek az igazi effektek és az elektronikus filtereken átszűrt, digitalizált madárhangok, melyeket Oskar Sala és Remi Gassman német zeneszerzők készítettek a film számára. Mivel a kulcsjelenetekben a hangsáv már így is telítődött a madaras hangeffektekkel, így zenének egyszerűen már nem is marad hely benne. A filmben már a főcím alatt hallhatjuk ezeket az effekt-zene hibrideket, a madártámadásos jelenetek során pedig az elektronikus csicsérgéseket.

Egy másik ismert zene nélküli film a *Kína-szindróma* (1978), melynek érdekessége, hogy eredetileg készült hozzá zene (Michael Small írta), ezt azonban kidobták a filmből. Jelenleg csak a főcím alatt szól egy dal, illetve egy-két híradófanfár hallható a főszereplők munkahelyén. A filmből azért távolították el a zenét, mert az atomerőműben játszódó történet során sokkal félelmetesebb hatást váltott ki a gépek állandó zümmögése és kattogása, mint bármilyen zenei aláfestés.

Modernebb filmek közül szintén zenementes az *anyám!* (2017). Darren Aronofsky filmjében is lett volna zene eredetileg, Jóhann Jóhannsson művét azonban tételenként szedték ki a filmből, amíg semmi nem maradt benne. Ezt a filmet akkor ajánljuk referenciaműnek, ha a diákok fogékonyabbak a kortárs művészfilmek iránt – a film súlyos képi világa miatt azonban érdemes figyelembe venni az eredeti korhatár-besorolást.

Amennyiben zeneiskolában szeretnénk filmzenét oktatni, a fenti filmek tökéletes gyakorlási lehetőséget adnak olyan diákoknak, akiket már középiscolában is érdekel ez a világ. A filmek hangsávja teljesen ki van dolgozva, így tényleg csak a zene hiányzik belőle – ez sokkal életszerűbb gyakorlat, mint ha egy ismert filmből a teljes hangsávot leszedjük, hiszen így a diáknak lehetősége nyílik a dialógus vagy a hangeffektek alá/mellé írni a zenét. Rádásul mivel a filmek mind a horror és a thriller műfajába tartoznak, a legelementárisabb feszültségkeltés lehetőségét is lehet gyakorolni.

FORRÁSZENE / DIEGETIKUS ZENE

A *forrászene* vagy akadémikusabb nevén *diegetikus zene* olyan muzikális elem a film hangsávjában, ami a film valóságában is létezik. Ha valaki felrak egy lemezt, bekapcsolja az autórádiót, esetleg belép egy szórakozóhelyre, ahol zene szól, akkor a rendező diegetikus zenét használ. A diegetikus zene esetében az alábbi dolgok történhetnek:

Létező dal használata. A rendező már eleve kiválaszt oda egy dalt, és ragaszkodik is hozzá, így a zeneszerzőnek ezzel a jelenettel már nincs dolga. Ennek számos oka lehet – lehetséges, hogy a rendezőt erős érzelmi kapocs köti a dalhoz, vagy mindig is ezzel a dallal képzelte el a jelenetet (például mert a dal szövege reflektál a film cselekményére), ennél azonban gyakorlatiasabb okok is lehetnek. Például ha egy bárban vesznek fel egy táncjelenetet, akkor a helyszínen bejátszott dal ritmusára táncolnak a statiszták. Például a *Ponyvaregény* (1994) című filmben a táncjelenet nemcsak arra jó példa, hogyan használnak egy már létező dalt forrászeneként (Chuck Berry *You Never Can Tell* című számát), hanem arra is, hogy egy több évtizedes slágerből hogyan lehet újra felkapott dalt csinálni egy sikeres dalválasztással.

Utánzat létrehozása. Gyakran alakul úgy, hogy egy előre kiválasztott dalt (elsősorban anyagi okokból) nem lehet felhasználni a filmben, ilyenkor pedig olyan utánzatot kell találni, ami elég közel van az eredeti dalhoz. Külön iparág szolgálja ki azt az igényt, hogy egy adott előadó dalait (például egy Queen-vagy Lady Gaga-számot) úgy másolják le, hogy a hallgatót még emlékeztesse az eredeti dalra, de a szerzői jogokat még éppen ne sértse meg. Előnye, hogy a felületes nézőt könnyű vele becsapni. Hátránya, hogy ha a néző rájön, akkor ez kizökkenti a filmből, rosszabb esetben az igénytelenség hatását kelti. Hasonló szolgálatokra a zeneszerzőt is fel lehet kérni, aki például az előbb említett táncjelenetben úgy tudja kicserélni a dalt, hogy a ritmus ugyanaz maradjon. Például *A Riviéra vadorzói* című filmben a teniszmeccs végén és utána a klubban (1:16:27–1:17:54) egy gyenge Kylie Minogue-utánzat szól – az *I Should Be So Lucky* című dalt azért kellett lemásolni, mert az utolsó percben nem sikerült licencet szerezni az eredeti dalra.

Eredeti zene. Ha a forrászenében a rendező nem akar semmilyen tematikai utalást tenni, akkor egyszerűbb, ha a zeneszerző ír egy semleges jelentéstartalmú, hangulatában illeszkedő forrászenét a jelenethez. Ebben az esetben mindössze a zene stílusára kell figyelni, a zenének pusztán kor- és

helyszínfestő szerepe van. Például a *Star Wars: Egy új remény* című filmben, amikor a főszereplők betérnek a kantinba (44:00-tól kezdve), a zenét John Williams szerezte. Mivel ez a zenekar teljesen más hangszereket használ, mint az aláfestés többi része, ezt egy teljesen külön napon rögzítették.

GYAKORLATI TUDNIVALÓK A FORRÁSZENÉHEZ

Ha a filmben forrászenét szeretnénk használni, akkor mindig figyelni kell arra, hogy a zene tényleg létezzen a film valóságában, tehát minden tekintetben pont úgy viselkedjen, mint ahogy azt a való életben tenné. Íme, pár dolog, amire érdemes figyelni:

- Ha egy karakter belép a szobába, ahol zene szól, akkor ne pont abban a másodpercben kezdődjön a zene, amikor belép – ez a véletlen egybeesés kikölkentheti a nézőt. Érdemes a forrászene első vagy utolsó néhány másodpercét levágni, hogy hitelesebbnek tűnjön az összkép (kivéve, ha a véletlen egybeeséssel szándékosan ki akarunk hangsúlyozni valamit, esetleg humorosan kezeljük a jelenetet).
- Ha egy kicsit játékosabban szeretnénk használni a hangsávot, akkor a forrászenét az adott jeleneten kívül is elkezdhetjük vagy befejezhetjük. Ezt különösen akkor szeretik használni, ha a két jelenet között nagy térbeli és időbeli ugrást láthatunk, így a forrászene korai bejátszása segít áthidalni ezt a hirtelen váltást.
- Ha egy adott térben mozog a kamera, esetleg egyik szobából a másikba lépünk, akkor a zene hangerejét eszerint kell változtatni. Ha távolodunk a zene forrásától, egyre halkabbra kell keverni, ha közeledünk, egyre hangosabbra.
- Amennyiben úgy vágunk a filmben, hogy közben csak időugrás (és maximum kisebb mértékű térbeli ugrás) történik, akkor a zenének is vele együtt ugrania kell – akár számon belül, akár egy másik száma. Ha éles a képvágás, akkor a zenét is élesen kell vágni, képi áttűnésnél pedig a zenét is át kell úsztatni egyikből a másikba.
- Ha dalt használunk, a dal szövege soha ne ütközzön a dialógussal, mivel a hangsáv három eleme közül az a legfontosabb. Az egyszerűbb mód-

szer erre az, ha a dal hangerejét olyan halkra keverjük, hogy már csak a háttérben érzékeljük (ilyen apróbb csalások akkor is beleférnek, ha közben például nem kerültünk távolabb a hang forrásától). Ennél egy fokkal professzionálisabb megoldás, ha a dal szöveges és instrumentális felvételéből vágunk össze egy olyan változatot, ahol a dialógus szempontjából fontos helyeken kivágjuk a dalszöveget. A nagyobb slágerek esetében az instrumentális verziók egész könnyen elérhetőek – régebbi dalok esetén a maxi lemezek B oldalán.

- Végül fontos, hogy a zenét a forrás hangminőségéhez kell igazítani. Ha egy lemezt rakunk fel vagy rádióban hallgatjuk, akkor a zenének sercegnie kell. Ha csengőhangként szólal meg, akkor először halkabban, aztán egyre hangosabban halljuk a dallamot. Emellett az adott terem akusztikájára is figyeljünk – a zene másképp szólal meg egy fürdőszobában, mint egy koncertteremben. Ha nem a helyszínen rögzítjük a forrászenét, akkor a keverésnél erre mindenképp ügyelnünk kell.

HOGYAN TUDUNK FILMESKÉNT KOMMUNIKÁLNI EGY ZENESZERZŐVEL?

Ha filmesként az eredeti zene használata mellett döntünk, akkor számos különböző módon mutathatjuk meg elképzeléseinket a másoknak. Régen erre a „válogatáskazetta” volt az egyik népszerű megoldás, amit manapság a Spotify playlist váltott le – ennek célja, hogy pár célzottan kiválasztott számmal megmutassuk a zeneszerzőnek, pontosan milyen zenei világban gondolkodunk. A professzionális filmgyártás azonban ennél már több lépéssel előrébb jár, a sokkal részletesebb kommunikációt lehetővé tevő úgynevezett *temp zenéket* részesíti előnyben.

A *temp zene* az angol „temporary” szóból ered, jelentése „ideiglenes”. A temp zene azt jelenti, hogy az utómunkálatok során a filmbe már létező zenéket helyezünk, ami gyakorlatilag bármi lehet, de az esetek túlnyomó többségében korábbi filmzenéket használnak. Érdekes módon ezt a gyakorlatot a vágók kezdték el, amikor ideiglenes zene segítségével vágták a filmet, hogy a jeleneteknek legyen egy adott ritmusa – a zenére vágás ezt megköny-

nyitette. A rendezők csak ezután fedezték fel ezt a lehetőséget arra, hogy a temp zene az ő munkájukat is segítse.

Manapság a leggyakoribb módszer a kommunikációra, hogy a rendező vagy a stábja az egész filmbe temp zenéket helyez el. Amikor sor kerül a már említett spottingra, a rendező gyakran már egy olyan filmet mutat a zeneszerzőnek, ahol a temp zene kijelöli a kereteket – megmutatja, hogy a rendező hol szeretné elkezdni és befejezni a zenét, illetve megmutatja, hogy milyen hangulatot szeretne. Vannak rendezők, akik valóban csak vágási segédletnek használják a zenéket, és a zeneszerzőnek egy „szűz” kópiát vetítenek le, de ez a ritkább.

A temp zene nagyon megosztó jelenség a zeneszerzői társadalmon belül. Vannak olyan szerzők, akik hasznos segítségnek tartják, mert megkönnyíti a kommunikációt, megmutatja, hogy a rendezőt milyen stílusú zene érdekli. Az ellenzők szerint viszont a temp zene megköti a kreativitást, és gyakran már az elején vakvágányra vezeti a megbeszéléseket. Amennyiben a zeneszerző személye már ismert a vágás során, néhány vágó igyekszik azzal „kedveskedni” a kiválasztottnak, hogy a temp zenét a saját korábbi munkáiból vágja össze. Ez szintén megosztó kérdés – van, aki megtiszteltetésnek veszi, másoknak azonban külön nehézséget jelent, ha saját zenéjüket hallják egy másik kontextusban.

A jelenség legveszélyesebb hozadéka, hogy a filmesek egyszerűen beleszeretnek a temp zenébe, hiszen mire elkészülnek a film végső vágásával, addigra már több tucatszor, ha nem több százszor látják az adott jelenetet a temp zenével. Ilyenkor semmilyen zene nem képes leváltani a jól bevált temp zenét, ez pedig feszültségekhez vezethet. Ha a zeneszerző összes másolata sem felel meg, akkor az egyetlen megoldás, hogy megszerzik a tempben használt zene jogait, és az kerül a film végső változatába. Például amikor *A nyolcadik utas: a Halál* (1979) című filmben sav folyik a padlóra (34:30), a megszólaló zene nem a filmhez íródott, hanem Jerry Goldsmith 1962-es *Freud* című filmjéből való.

Felmerülhet a kérdés, hogy jogilag mennyi a megengedhető hasonlóság a temp zene és az eredeti filmzene között. Habár az alábbi listában található példák mind meglehetősen hasonlóak, a műfaj történetében eddig egyetlen egyszer fordult elő, hogy egy temp zene másolásának jogi következményei lettek. A *300* című filmben Tyler Bates zeneszerzőnek olyan közeli másolatot kellett készítenie Elliot Goldenthal *Titus*-zenéjének egyik tételéről, hogy az

ügy bíróságra került. A film DVD kiadásán már Goldenthal neve is szerepel a stáblistán, emellett pedig a Warner Bros. stúdióknak egy meg nem nevezett összegű kártérítést is fizetett.

Filmzenék, amelyeket ebből a szempontból érdemes egymással összehasonlítani:

E. W. Korngold: *Kings Row* vs. John Williams: *Star Wars*

John Barry: *The Laser Beam (Goldfinger)* vs. *I'm Syndrome (The Incredibles)*

John Barry: *Capsule in Space (You Only Live Twice)* vs. *Kronos Unveiled (The Incredibles)*

John Barry: *Dawn Raid on Fort Knox (Goldfinger)* vs. *Marital Rescue (The Incredibles)*

John Barry: *007 Theme (From Russia With Love)* vs. *Road Trip (The Incredibles)*

John Williams: *The Conspirators (JFK)* vs. Gary Chang: *The Takeover (Under Siege)*

Elliot Goldenthal: *Victorious Titus (Titus)* vs. Tyler Bates: *Returns a King (300)*

HOGYAN TUDUNK ZENESZERZŐKÉNT KOMMUNIKÁLNI EGY FILMESSEL?

A rendező és a zeneszerző közti kommunikációnak természetesen a másik irányba is működnie kell, illetve a zenei részlegnek is be kell mutatnia, hogy pontosan meddig jutott, milyen ötletei vannak a filmhez.

A zeneszerző részéről a kíséret megírása során a legfontosabb feladat a folyamatos demonstráció a rendező / producer felé. Ilyenkor el kell fogadni, hogy a filmes fél nem feltétlenül rendelkezik a megfelelő zenei képzelőerővel, ezért a végleges felvétel elkészítése előtt olyan szintű demonstrációs anyagot kell készíteni, ami a lehető legtökéletesebben megközelíti a végtermék minőségét.

Régen demonstrációs anyagként csak a főbb tematikai ötleteket mutatták be (fő téma, szerelmi téma stb.) egyetlen zongorán vagy szintetizátoron. Ezeket az anyagokat még nem feltétlenül írták képhez, akár már a forgatókönyv alapján elkészülhettek – ezután azonban, ha jóváhagyták őket, a filmesek legközelebb csak a felvételek során tudták meghallgatni a végső anyagot, így gyakorlatilag kész tények elé voltak állítva.

Manapság ez már egyáltalán nem elegendő, még a filmkészítés legalsóbb szintjein is jobban ki kell dolgozni a részleteket. Erre az úgynevezett *mock-up* demonstrációs anyagot használják – ez általában számítógépen készül, másik jellemzője pedig, hogy az egész kíséretet meg kell csinálni először elektronikusan, az élőzenés felvételt csak ezután lehet elkezdni. A zeneszerzőnek így gyakorlatilag kétszer kell elkészítenie a zenét: egyszer elektronikusan a *mock-up*hoz, egyszer pedig a végső felvételt.

MILYEN ZENÉT (NEM) HASZNÁLHATOK FEL A FILMEMBEN?

A következő rész nem minősül professzionális jogi tanácsadásnak, viszont az alapvető irányelvek a közoktatás szintjén felmerülő kérdések tekintetében bátran használhatóak. Gyakran felmerül a kérdés, hogy ha a diákok filmet készítenek, akkor ott milyen feltételekkel használhatják a zenét, kell-e érte fizetni, illetve nem lesz-e jogi következménye annak, ha például az osztályról készült fotómontázsban egy híres dalt használnak. Mivel minden eset más és más, nehéz egyértelmű válaszokat adni, de általánosságban az alábbi dolgokra kell felkészülni.

Munkaváltozat vs. végső változat. A film utómunkálatai során bármilyen zenét bármilyen mennyiségben fel lehet használni. A temp zene szakaszában szabadon választhatunk zenéket bármilyen forrásból, és erről senkivel nem kell egyeztetni. Amíg a filmet csak stábon belül, illetve úgynevezett teszttvetítéseken mutatjuk be (ingyenesen), addig bármilyen zene szabadon használható, még akkor is, ha tudjuk, hogy a végső változathoz nem akarjuk vagy nem tudjuk megszerezni a kiszemelt zeneszámot.

Anyagi haszonszerzés. A legfontosabb kérdés jogi szempontból, hogy a készítőknak származik-e anyagi haszna a film bemutatójából. Amennyiben nem, akkor a filmben gyakorlatilag bármilyen zene használható, amíg azt csak zárt körben és ingyenesen vetítik. Az ilyen bemutatókra nem lehet jegyeket értékesíteni.

Fair use az interneten. Az online videómegosztók korában egyre fontosabb kérdés lett az úgynevezett fair use zenehasználat – hiszen amint

feltöltjük a zenés osztályvideót a YouTube-ra, onnantól kezdve már nem áll meg a szűk körű bemutatás. Innentől lép életbe a fair use – avagy mi fér bele, és mi nem a jogdíjmentes felhasználásba?

- *Mit szabad?* A fair use-ba belefér például a rövid, max. 30 másodperces idézet bármilyen célból. Belefér akár hosszabb részlet is, ha a videó tárgya az adott mű, illetve oktatási és szórakoztatási célokat szolgál (oktatófilm, kritika, paródia).
- *Mit nem szabad?* Nem szabad a teljes zeneművet feltölteni, akár állóképpel, akár valamilyen montázzsal együtt (nagyjából itt húzódik a szürke zóna). A YouTube algoritmusok alapján vizsgálja át a megosztó oldalt, és ha egy adott videóban kifogásolható zenetartalmat talál, azt letiltja (azaz a videó néma lesz), vagy akár utólag is leszedheti a videót. Mivel ez a rendszer automatikus, és nincs mérlegelési lehetősége, ha egy videónk némán kerül fel a YouTube-ra, érdemes más zenét keresni.

A teljes jogi biztonság érdekében javasolt, hogy a diákok saját filmjeiket inkább zárt csoportokban osszák meg, amennyiben szeretnének jogdíj alatt álló zenéket használni. Ha a YouTube problémásnak találja a zenei aláfestést, akkor a videónak akár csak az adott részét is elnémíthatja, sőt, ezt akár adott földrajzi területeken is elvégezheti (például Magyarországon hallható a zene, de Németországban már nem). Ha konkrét panasz érkezik a jogdíj tulajdonosától, akkor a YouTube eltávolíthatja a videót, illetve ismételt szabálysértésnél az egész fiókot felfüggesztheti – ennél komolyabb retorzióra azonban nem kell jelenleg számítani.

MIK AZ EREDETI ZENE ALTERNATÍVÁI?

Habár a moziban bemutatott filmek túlnyomó többsége eredeti filmzenét használ, más médiumokban nem szokatlan, hogy anyagi vagy határidős okokból egyszerűen nem használnak eredeti filmzenét a produkciók (például alacsony költségvetésű filmek, ismeretterjesztő sorozatok, YouTube videók).

Az eredeti filmzenék legfontosabb alternatívája az úgynevezett *zenei könyvtárak* (music library) használata. Ezekben a gyűjteményekben több

százezer zeneszám közül lehet válogatni, ezekhez pedig a megfelelő kulcsszavak ismeretével könnyen hozzáférhetünk. Ha például egy hulatánchoz keresünk zenét, akkor sikeres kulcsszavak lehetnek a „Hawaii”, a „hula dance”, az „ukulele” vagy akár a „luau” és az „aloha” is. A kulcsszavak elsősorban hangulatra és szólóhangszerekre koncentrálnak, de mivel a könyvtárak érdeke, hogy minél egyszerűbb keresések révén rátaláljunk a tökéletes zenére, gyakran használnak zenei kategóriákhoz nem köthető kulcsszavakat is. Például a *Gyaloggalopp* című Monty Python-film összes drámai zenéje a De Wolfe könyvtárból származik. A film elején hallható zenét a magyar származású francia zeneszerző, Pierre Arvay írta.

A megfelelő zeneszám megtalálásához az első lépés a megfelelő könyvtár megtalálása. Vannak például olyan könyvtárak, melyek kizárólag trailer zenékre szakosodnak, mások csak dalkoppintásokra, megint mások ambient hangulatokra vagy hangeffektekre.

Magyarországon a legtöbb nemzetközi zenei könyvtárat a Twelvetones Production Music képviseli, ahol a magyar nyelvű keresőfelület és a különböző oldalak összes zenéjét tartalmazó kereshető gyűjtemény sok segítséget jelent a magyar filmeseknek. Az oldal regisztrációhoz kötve ingyenesen kereshető, fizetni akkor kell, amikor a filmünk bemutatásra kerül. A díjszabás attól függően változik, hogy milyen zenét választottunk, hány másodpercig szól, illetve hogy milyen felületen mutatjuk be (egy YouTube videó más kategória, mint egy tévéműsor).

GYAKORLATI TUDNIVALÓK A KÖNYVTÁRZENÉHEZ

A könyvtárzenék világa az eredeti filmzenékétől több ponton eltér, ugyanakkor nagyon kényelmes. Amennyiben egy adott zeneszám tetszik, viszont nem felel meg százszázalékosan, érdemes alaposabban körülnézni. A könyvtárzenéket mind a mai napig hagyományos albumformátumokba csomagolják, így például lehet találni egy virtuális albumot ugyanabból a stílusból (például csak cirku-szi indulókból vagy futurisztikus hangeffektekből). Érdemes minden számba belehallgatni, hátha a tökéletes zene csak egy kattintásnyira van.

Emellett a könyvtáraknak saját protokollja is van, ebből azonban az átlag filmest csak egy pont érinti komolyabban. Ha tetszik egy filmzenei darab, és

annak a koppintását akarod megtalálni, akkor néha körmönfontabb kulcsszavakkal kell keresni. Ha például tetszik Hans Zimmer *Time* című száma az *Eredet* című filmből (manapság nagyon divatos temp zene is), akkor a zenei könyvtárban a „time” kulcsszó nem vezet semmire. Sokkal célszerűbb, ha olyan kulcsszavakra keresünk, mint a „minimalistic”, „finale”, „piano tension” stb.



FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM ÉS LINKAJÁNLÓ

- Bernstein, Elmer: *Film Music Notebook* (The Film Music Society, 2004)
- Cooke, Mervyn: *A History of Film Music* (Cambridge University Press, 2008)
- Davis, Richard: *Complete Guide to Film Scoring* (Berklee Press, 1999)
- Gengaro, Christine Lee: *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films* (Scarecrow, 2013)
- Hill, Andy: *Scoring the Screen: The Secret Language of Film Music* (Hal Leonard, 2017)
- Hubai, Gergely: *Torn Music* (Silman-James Press, 2012)
- Kalinak, Kathryn: *Filmzene. Nagyon rövid bevezetés* (Rózsavölgyi és Társa, 2014)
- MacDonald, Laurence E.: *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History* (Ardsley House, 1998)
- McCarty, Clifford (ed.): *Film Music I* (The Film Music Society, 1998)
- Prendergast, Roy M.: *Film Music: A Neglected Art* (W. W. Norton & Company, 1992)
- Sullivan, Jack: *Hitchcock's Music* (Yale University Press, 2006)
- Thomas, Tony: *Music for the Movies* (Silman-James Press, 1997)
- Wierzbicki, James: *Film Music: A History* (Routledge, 2009)

www.filmmusicite.com

www.filmscoremonthly.com

www.filmzene.net

www.soundtrackcollector.com

www.twelvetonesproductionmusic.com



SZÍNHÁZ- ÉS
FILMMŰVÉSZETI
EGYETEM



SZÍNHÁZ- ÉS
FILMMŰVÉSZETI
EGYETEM