

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

HUBAI GERGELY

THE TREATMENT OF ARTISTIC INTEGRITY
IN THE AMERICAN FILM INDUSTRY:
REJECTED FILM SCORES IN STUDIO FEATURES DURING
THE HOLLYWOOD GOLDEN AGE, 1933-1948

TÉZISFÜZET

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

2022

Témavezetők:

Tallér Zsófia, egyetemi tanár

Stóhr Lóránt, egyetemi docens

A művészeti integritás az amerikai filmiparban az 1948-ig (a klasszikus stúdiókorszak végéig) készített filmek példáin keresztül tárja fel az elutasított filmzenék kevésbé tárgyalt területét. A disszertáció öt emigráns zeneszerző (többnyire meg nem valósult) hollywoodi munkásságát tárja fel. George Antheil, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg és Alexandre Tansman azoknak a bevándorló művészeknek a képviselői, akiket látszólag szívesen látott Amerika és ezen belül is Hollywood, de végül nem tudtak jelentősen hozzájárulni az amerikai filmgyártáshoz. Az ötödik zeneszerző, a magyar származású Rózsa Miklós története annak megértésében segít, hogy mi hiányzott a másik négy zeneszerzőből ahhoz, hogy hollywoodi munkásságuk ne kidobott filmzenékben csúcsosodjon ki.

A dolgozat alapkonceptiója a *Torn Music* című könyvem (2012) megjelenéséig vezethető vissza. Ebben a kötetben a kutatás azokra a filmzenékre összpontosított, amelyeket "elutasított filmzenéknek" neveznek. Ez egy speciális típusú zenei kíséret, amelyet egy adott filmhez írtak és (általában) rögzítettek, de különböző okokból nem használták fel a végső vágásnál. A kidobott zenéket különösen lenyűgözővé teszi, hogy gyakran kapcsolódnak a filmtörténet néhány fontosabb mérföldkövéhez, kezdve a *2001: Űrodüsszeiától az Ördögűzőn* át a *Kínai negyedig*, csak hogy néhány jól ismert példát említsünk. Mindegyik esetben egy alternatív verzió pusztán létezése egy izgalmas „mi lenne, ha” lehetőséget kínál a legszélesebb körben elemzett hollywoodi filmek további vizsgálatához – és akkor még nem is említettük azokat a kevésbé ismert filmeket, melyek a disszertáció alapját képezik.

A 300 film történetét feldolgozó *Torn Music* egy kronologikus esettanulmány volt, ami a terjedelmi korlátok okán is nem fókuszált a történelmi kontextusra és minden korszakból válogatott: a hollywoodi klasszikusokat az európai kult horrorok és a független művészfilmek között sorolta, pusztán időrendi sorrendben. Ez a megközelítés egyfajta töredezett, antológikus hangulatot kölcsönzött a könyvnek, és nem adott lehetőséget annak a problémának a megoldására, ami a könyv írása során eszembe jutott, nevezetesen, hogy bizonyos kidobott zenék között egyéneken túlmutató összefüggéseket tapasztalhatunk. Mivel az ily módon összekapcsolódó filmek gyakran több oldalnyira voltak egymástól, ezek az érdekesebb pontok nem tudtak érvényre jutni kötet összeállításánál.

A disszertáció egy ilyen filmcsoportot vizsgál öt zeneszerző munkásságán keresztül. Az öt fejezet úgy kiegészíti egymást, hogy az egyik esettörténet főszereplői a másikban mellékszereplőkként jelenhetnek meg, hangsúlyozva a bevándorló zeneszerzők szoros kapcsolatát a stúdiókorszakban. Bár az öt történet (négy kudarc és egy siker) különböző embereket követ a vizsgált időszakban (1948-ig bezárólag), úgy gondolom, hogy az egymással összefüggő cselekményvonalak és a négy esettörténet párhuzamos olvasata végül egy új

történetként adódik össze a klasszikus Hollywoodi stúdiókorszakról, mindezt a filmzene történetének némileg torzító szemüvegén keresztül vizsgálva.

A disszertáció nyitófejezete három tételt ígér: az első kettőt (kísérlet a stúdiókorszak elutasított hollywoodi zenéinek történetének szintetizálására és a kulcsszövegek közelebbi vizsgálatára) a dolgozat fő részében teszünk kísérletet. A harmadik cél, hogy új következtetéseket vonjunk le a jelenleg kedvelt narratíva elvetésére, a disszertáció több más részében is kirajzolódik, ezért a tézisfüzeten belül talán érdemes ezekre fókuszálni.

1) A filmzene történetének jelenlegi narratívája (az idézett filmzenetörténeti könyvek) egyértelműen a stúdiókat és a producereket hibáztatják, amikor Schönberg, Sztravinszkij és társaik mellőzéséről szólnak. Az esettörténetek összehasonlító vizsgálata viszont azt mutatja, hogy ezekben a vitatott esetekben az említett zeneszerzők számos súlyos hibát követettek el, ami elkerülhetetlenül vezetett a megbízások elvesztéséhez.

a) Antheil nem volt túl diplomatikus kollégáival, és független lázadóként viselkedett egy olyan rendszeren belül, amely kifejezetten értékelte a bajtársiasságot. Amikor a Paramount zenei osztályán vezetőváltás történt, azonnal eltávolították a rendszerből.

b) Schönbergnek fogalma sem volt a filmzene működéséről. Noha azt állította, hogy komolyan érdeklődik a mozi iránt, valójában "csak" az iránt érdeklődött, hogy a film hogyan tudja segíteni a zenéjét ahelyett, hogy a zenéje hogyan tudná segíteni a filmnek. Amikor egy film felkeltette az érdeklődését (The Good Earth), túl korán befektetett, és a könyv alapján kezdett dolgozni, nem pedig a "normális dolgot" csinálta, és várta a végső vágást.

c) Sztravinszkij első nagy hibája az volt, hogy túlárasta magát egy ilyen versenyhelyzetben; mire megismerte a filmzeneszerzés valós anyagi lehetőségeit, Schönberghez hasonló hibát kezdett elkövetni: túl korán fogott bele egy munkába, és inkább forgatókönyvek alapján dolgozott, nem pedig a kész filmre vagy az aláírt szerződésre várt.

d) Tansman hibája a rugalmasság hiánya volt, mivel egyszerűen nem tudott lépést tartani David O. Selznick folyamatosan változó igényeivel és elképzeléseivel. Talán még ennél is komolyabb hiba, hogy a lengyel zeneszerző látszólag nem tisztelte a producert, ami megint csak rávilágít arra, hogy mennyire fontosak a szociális készségek.

e) Velük szemben Rózsa a saját stílusát (ami nem volt modern, de "elég modern" Hollywoodhoz) használta arra, hogy meghatározott területeken (thrillerek, történelmi képek, stb.) sajátos hangzásvilágot alakítson ki. Sikerült az rendszer részévé válnia, amikor végül 1948-ban hosszú távú szerződést kapott az MGM-től.

2) A szerződéses zeneszerzők és a szabadúszó zeneszerzők kapcsolata és különbségei ritkán kerül szóba a vitában. Sajnos ez azt is jelenti, hogy egyszerűen figyelmen kívül hagyjuk

azt a tényt, hogy a hollywoodi stúdióknak rendkívül erős önfenntartási érzésük volt a rögzített stúdiószerződés nélküli "kívülállókkal" szemben. Még akkor is, amikor az európai bevándorlók ideális célpontnak tekintették Amerikát, ahol milliomosokká válhatnak, ha sikerrel járnak a filmes szakmában, a stúdiók kifejezetten kegyetlenek voltak azokkal, akik nem kötöttek szerződést. Ez a pár esettanulmány a 20. század legnagyobb zenészerzőiről jól illusztrálja a rendszer zártságát – és még Rózsa is úgy érezte, hogy rendszeren belül és kívül más a bánásmódja.

3) Hollywood modernnek akart tűnni anélkül, hogy kifejezetten modern lett volna. A stúdiók kamatoztatni akarták az olyan emberek ismertségét, mint George Antheil, de nem akarták, hogy az egyéni hangok érvényesüljenek. A producerek mindenképpen meg akarták osztani a rivaldafényt Schönberggel és Sztravinszkijjal, de zenéjükre már nem tartottak igényt, legfeljebb úgy, ha egy szerződéses szakember szelídítette meg az anyagaikat. A kölcsönös tiszteletlenség, az előítéletek és a nézeteltérések nem tettek lehetővé érdemi együttműködést a filmesek és a zenészerzők között, akik a filmet a szórakoztatás eszközén kívül nem tartották érvényes művészeti ágnak. Ezzel szemben az alkalmanként gúnyos megjegyzései ellenére Rózsa legitim művészeti formaként tudott a filmekre tekinteni.

Amikor filmzenetörténeti könyveket tanulmányozzuk, a négy kidobott zenei esettörténetet szinte mindig ugyanabban a felállásban ismerhetjük meg: a határozott zenészerzők megőrizték művészi integritásukat a könyörtelen iparággal szemben. De ha más oldalról nézzük a problémát, a nagyszabású producerek is szerették volna megőrizni saját művészi integritásukat: természetesen ők is elsősorban az anyagi sikerre és az Oscar-díjakra koncentráltak, mint mindenki Hollywoodban, de ők is hittek abban, hogy olyan műalkotásokat készítettek, amelyek életben tartják a nevüket. Amikor olyan zenészerzőkkel találkoztak, akik másként gondolkodtak erről, a producerek természetesen úgy döntöttek, hogy megtartják művészi integritásukat, ahelyett, hogy alárendelnék magukat a stáb valamelyik "alacsonyabb rangú" tagjának. A filmproducerekre általában még mindig nem gondolunk "művészként", tehát a hollywoodi művészi integritás feltárását nem fejezhetjük be addig, amíg nem változtatunk a hozzáállásunkon ebben a kérdésben.

Publikációk a kidobott zenék témában

Torn Music. Los Angeles: Silman-James Press, 2012.

"Mending the Torn Curtain" in *Partners in Suspense*. Ed: Steve Rawle and K.J.Donnely. 2017,
pp. 165-173

Murder Can Be Fun: The Lost Music of Frenzy. *Hitchcock Annual*, 2011/16.

Torn Pages: Essays on Rejected Film Scores. *Film Score Monthly* 2012/09-2015/06

Liner notes for John Corigliano: *Music from the Edge* (2012)

Liner notes for Phillip Lambro: *Los Angeles, 1937*. 2012