

SIMON DEZSÓ

GONDOLATOK  
FILM ÉS ZENE  
VISZONYÁRÓL



Ülünk a moziban. Hirtelen, valami technikai zavar következtében, elmarad a hang, mialatt a kép, a feliratokkal pereg tovább. A közönség sorából spontánul, elemi erővel tör fel a füttykoncert. Huligánok? Lehetőséges, no de ennyien? Komoly értelmiségiek, tisztos családapák is füttyülnék, holott a filmen svédül beszéltek vagy portugálul, és az egész teremben senki egy kukkot sem ért se svédül, se portugálul. A kísérőzene olyan alárendelten zümmögött a párbeszéd mögött, hogy száz megkérdezett közül több mint kilencven azt válaszolta volna kérdésünkre, hogy az adott jelenetben nem is volt kísérőzene. S mégis: a hang megszakadása ellenállhatatlan hiányérzetet ébreszt az emberekben.

A hangzó párbeszéd, a hangzó környezet zajainak rögzítése és nem utolsósorban a zene teljesen szerves része a film egészének, nem hozzáaggatott kiegészítője. A film nem csupán sokrétűen audio-vizuális, a szemnek szánt és hangokkal kiegészített műfaj, hanem művészi struktúra, amelyből nem hiányozhat egyik elem sem anélkül, hogy az egész teljesen élvezhetetlenné ne válna.

\*

Balázs Béla szerint a zene az, ami a hangosfilmnek (amely szerinte teljesen új művészeti ág a némafilmhez képest), ennek a kétdimenziós mozgó fényképsornak bizonyos értelemben a harmadik dimenzióját megadja. Előbbi példánkban tehát az magyarázza a közönség ösztönszerű reakcióját, hogy a hang megszakadásának pillanatában megfosztottnak érzi magát, elvették háromdimenziós élményének egyik elemét.

Hogy is állunk ezekkel a dimenziókkal? Eizenstein Prokofjevéről szólva idézi Benvenuto Cellini egyik levelét, amelyben a szobrász azt bizonygatja, hogy művészete legalább nyolcszor inkább művészet a festészetnél, hiszen a festményt elég egy bizonyos szögben nézni, de a szobornak minden oldalról egyaránt tökéletesnek kell lennie, ha körbejárjuk, és legalább nyolc pontból vizsgáljuk. Ezt a gondolatmenetet veszi át Eizenstein, aki minden hivatkozás nélkül utal az igazi filmművészet magasrendűségére, mert a filmben a szobrászat térbeliségét a fényképezés szögeinek variálása, majd ihletett, *ritmikus*an felépített összevágása, azaz a montázs biztosítja. S nem véletlen, hogy Eizenstein éppen zseniális zeneszerző munkatársáról írott cikkében hangsúlyozza a montázs hangulat- és

dimenzióteremtő, vagyis művészetteremtő erejét. Eizenstein ugyanis a montázst csakis a zenével való szerves, szétválaszthatatlan egységében képzelel el. Saját vallomása szerint a montázs csak akkor sikerülhet, ha érzékelteti anyagának a „dallamát“, ritmusát, zenei hangsúlyait. Prokofjevvel való legendás együttműködésének is az a titka, hogy kettőjük ilyenszerű zenei megérzései nagyon jól egyeztek, kiegészítették egymást.

Balázs Béla tételéhez, hogy a zene bizonyos értelemben a film harmadik dimenziója, hozzátehetjük (a vele sokszor vitatkozó Eizenstein szellemében): olyan értelemben harmadik dimenzió, hogy ideális esetekben a film zenéje a montázs „zenéjével“ találkozik, és a kettő összehatásából új dimenzió születik.

\*

Film és zene abban hasonlít egymáshoz, hogy mindkettőnek a fizikai időt kell felhasználnia, hogy megteremthesse a maga művészi idejét. Nagyon fontos viszont hangsúlyozni a fizikai és művészi idő közötti lényegbevágó különbséget, mert ebben a vonatkozásban film és zene eltávolodik egymástól. A zenét nem érdekli a konkrét eseménysor a maga meghatározott hőseivel, történéseivel, részletleírásaival. A zene az eseménysorból inkább egy-egy mozzanatot ragad ki, azt, ami a saját specifikumának leginkább megfelel, és ezt a sokszor csak pillanatnyi mozzanatot mintegy kibontja, kifejti a fizikai időben. Mikor például az operaszínpadon a halálos ellenségek kardot rántanak, de ahelyett, hogy egymásnak rontanának, félóráig énekelnek arról, hogy mennyire gyűlölik egymást, akkor az elemi logika törvényeit megsértik ugyan, de a zenei logikáét nem. Ilyenkor nemcsak az a „rég és előkelő kultúrhagyomány áhítata őrzi komolyságukat“, amelyre Balázs Béla hivatkozik. Nem, a zene feladata a lírai színpadon az, hogy részletesen kifejtse, amit a hősök az adott helyzetben éreznek. (Ha jól meggondoljuk, az „abszolút zene“ is valami hasonlót tesz.) Az *Eroicának* sem a gyászindulója, sem a többi tétele nem árulja el, ki is volt a hős, aki meghalt, hogyan halt meg, honnan jött, milyen volt a szeme színe, volt-e szerelmes; a film mindezt nagyszerűen részletezné — pedig valamilyen „nevetséges módon“ nem is vagyunk minderre kíváncsiak. Bennünket az érdekel, hogy az a „valaki“ meghalt, és ez a halál milyen társításokat ébreszt Beethoven, az előadók és a zenehallgatók tudatában.

A film egészen másfelől közelíti meg a témát, és másképpen bánik a fizikai idővel. Az operában félórás éneklésről beszéltünk (és ez, mondjuk Wagnernél, szó szerint is igaz); a filmművészet legfontosabb időegysége a másodperc. De néhány másodperc leforgása alatt — a zenétől eltérően — órákat, napokat, hónapokat pergethet le, vagy képbesűrítetten érzékelteti azt, amit egy ária vagy egy szimfóniatétel fizikai idővel mérve sokkal lassabban fejez ki.

Ennek az alapvető eltérésnek az a legfőbb tanulsága, hogy a zenét nem lehet mechanikusan filmre alkalmazni, csakis a sűrített alkalmazás lehetséges. Ezért nem filmszerűek a levetített operaelőadások, akár színpadon, akár mozgalmas, természetes környezetben filmezik őket, ezért hagy ki hatalmas részleteket Walt Disney, amikor egy-egy zeneművet

rajzfilmre visz. Ezért hat kínosan, amikor egy filmrendező lírai hangulatot akarván teremteni, elénekeltet a hőssel egy mégoly rövid dalocskát is.

\*

Hányszor elámulunk a világtalanok emberfelettinek tűnő hangérzékkelő készségén! A kellőképpen kifejlődött, *kifejlesztett* hallás óriási, soha nem sejtett finomságok szelekciójára képes. A környező világ hangjaiból, zörejeiből döbbenetes erejű belső képet lehet alkotni. Az ilyen-szerű hallás fejlesztése nem annyira a zene, mint a hangosfilm feladata. A filmnek — ismét Balázs Bélára hivatkozunk — birtokba kell vennie az eseményt környező világ zörejeit, és nagy szelektáló erővel azt kell belőle kiragadnia, ami jellegzetes, ami művészileg mond valamit. A hangzási premier plánok és hátterek ugyanúgy részei a filmnek, mint képi megfelelőik. Igényes rendezők odáig mennek, hogy öt-hatféle hangforrást „mixelnek“ egyetlen akusztikai hatással, hogy a képi montázst hangbelivel egészítsék ki a tökéletes audio-vizuális egység megteremtése érdekében. A hangosfilm egyik fontos művészi kifejezőeszköze a csend, a megfelelő pillanatban, megfelelő ideig alkalmazott, viszonylagos csend. Balázs Béla figyelmeztet bennünket arra, hogy az óraketyegéses, távoli vonatfütyös csend az igazán érzékelhető, nem pedig a tökéletes hangmentesség. A csend a modern zenében is egyre nagyobb erejű művészi jelentéseket vállal magára. A film tehát annak az irányába halad, hogy a környező világ hangjait, zörejeit és csendjét művészi struktúrákká alakítsa. Érdekes, hogy a zene is, ellenkező irányból, az „absztrakt“ zenei hang és hangszín irányából — már Mozart óta, aki az ütőhangszerek alkalmazását kiterjesztette a „stilizált“ zenére — szintén a zörejek világa felé közelít. A diszsonanciák fokozatos befogadása, az ütőhangszerek skálájának hallatlan méretű kiszélesítése, szerepük növekedése, az új, nem harmonikus hangszínkombinációk kultusza, a hagyományos hangszerek zörejkeltő kezelése és sok más újítás a XX. század zenéjében megannyi lépés a zörejek világa felé.

Valahol ennek a két, különböző irányból közelítő művészeti ágnek találkoznia kell. Talán a „konkrét zenében“? A filmvászonon? Ennek értékét még korai volna túlbecsülni, hisz Pierre Schaeffernek és társainak érdekes kísérletei nem vezettek ez ideig művészi revelációhoz. A konkrét zene optimális alkalmazása csak valami nagy művészi szintézisben képzelhető el, és ez a nagy szintézis egyelőre várat magára. Tény azonban, hogy a modern filmben a zene egyre szervezettebben beleolvad a *hang* általános fogalmába. Nem tudom, hogyan oldják meg mindezt a nagy alkotók; vajon a zeneszerző birtokába veszi-e a film teljes hallható részének irányítását, vagy szerényen benyújtja a maga „tisztán“ (egyre kevésbé tisztán) zenei elképzeléseit, és a többit a rendezőre, hangmérnökökre hagyja? Mindez talán még nem alakult ki, mint ahogyan egyelőre az ideális modern film is fehér holló, de valahogy úgy képzeljük, hogy a zeneszerzőnek egyre inkább be kell hatolnia a film zörejeinek birodalmába is, valamilyen, ezekkel egységes összkompozíciót alkotva. A választ csak a gyakorlat adhatja meg.

Kép, hang, zörej és zene összjátékában — és azon kívül — még igen sok rokon vonás alakult és alakul zeneművészet és filmművészet közt. Itt van például a formai felépítés. Pudovkin *Az anya* című filmjét négytételes szonáta formában (Allegro—Adagio—Allegro—Presto) építette fel. De a variáció, a szvit, a szonátatétel elvét is alkalmazták a filmművészetben, és úgy véljük, hogy ezen a téren a lehetőségek még eléggé kiaknázatlanok. Balázs Béla, mikor a zörejek filmművészeti rangra emeléséről beszél, egy „abszolút hallás“ kialakítását sürgeti, ami szintén zenei fogalom, bár új értelmezést kapott. Általában a zene területéről átvett analógiák és ezek szakterminológiája egyre új elemekkel gazdagodik a filmművészet területén, és ennek megfelelően módosul a jelentésük. Zenében az ellenpont csak annyit jelent, hogy pont ellen pontot teszünk, azaz egy hanggal egyidejűleg egy vagy több hangot horizontális irányban szembehelyezünk. A filmművészet a fogalom *ellen*-részére helyezi a hangsúlyt, és itt az ellenpontozás már a két elem kontrasztját, egymást kizáró vagy egymást két oldalról kiegészítő jellegét fejezi ki. A szekvencia, amely a zenében jól meghatározott, lépcsőzetes ismétlődést jelent, a filmben mint képsor új értelmet kap. Persze, arra is van példa, hogy a fogalmak filmszerű alkalmazása *visszahat* a zenére: így Cornel Țăranu *Secvențe* című kompozíciójában már nem hagyományos zenei, sokkal inkább filmszerű értelmezésben vett szekvenciákról van szó. A film egyébként a vázolt időbeli tömörségével is hatott a modern zenére, ahol gyakran találkozunk filmszerűen sűrített mondanivalójú kísérletekkel. A nyitány zenei műfajának szinte tökéletes megfelelője a „générique“ kísérőzenéje. Már az első filmkockákban, az első zenei ütemekben meg kell ismerkednünk az egész film alaphangulatával, a rendező sugallta alapvető élményvilággal. Ez a „nyitány“ meríthet zenei anyagot a film során használt anyagból, vagy lehet teljesen önálló. Így van ez az operában is. Film és zene egyik legfontosabb közös eleme a ritmus, mindkettőben döntő jelentőségű művészi mozzanat. Az alkalmazás különbözősége a fizikai időnek előbb kifejtett, különböző módú kiaknázásaiból adódik.

\*

Sok a rossz filmzene, kevés a jó. Bár filmzenével foglalkozott korunk számos nagy zeneszerzője, az idős Saint-Saëns volt századunk elején az első filmzene-szerző, de nyomában Milhaud, Honegger, Hindemith, Britten, Prokofjev, Sosztakovics, Walton és mások is írtak filmzenét — nem mindig sikerült e bonyolult és fokozottan sajátos feladatnak a legmagasabb szinten eleget tenniük. Prokofjev zseniális filmzenéi szinte kivétel-számba mennek. Nagyon sokszor a filmre „szakosított“ zeneszerzők jobbat produkáltak, mint a nagy mesterek.

Prokofjevéről Eisenstein mondja, hogy filmzenéjében nem a dolgok látszatát ragadja meg, még csak nem is pusztán a lényegüket, hanem „bensőséges, sajátos struktúrájukat, létezésük logikáját, alakulásuk dinamikáját“. Ez a jellemzés magában foglalja a jó filmzene legfőbb követelményeit. A legnagyobb veszély az illusztráló tendenciák felől fenyeget. Ezeknek öröksége még visszanyúlik a némafilm korába. Annak idején odáig mentek a sablonokkal, hogy kölcsönzött hangulati aláfestéssel kísérték a filmeket. Giuseppe Becci *Kinobibliotekjából* ilyen „zenéket“ le-

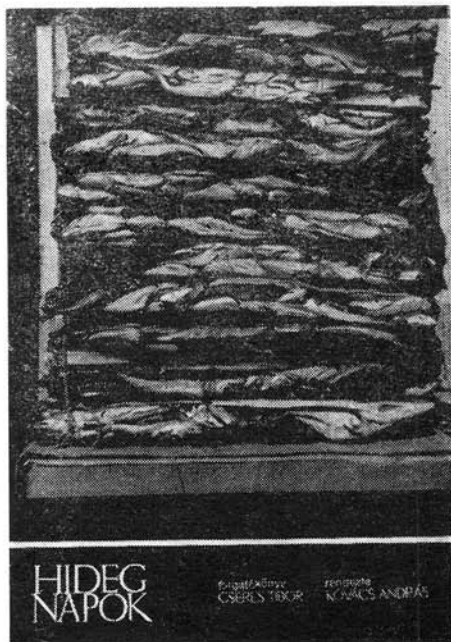
hetett kikölcsönözni, hogy például: *katasztrófa, tragikus kulmináció, nehéz döntés előtt, vihar, az első csók* stb. E nevetséges hatású eljárások ideje a hangosfilm megjelenésével lejárt (a némafilm korában talán még mindig jobb megoldás volt „megbízható“ hangulatképeket kölcsön venni, mint a zongorista kétes értékű fantáziájára és ízlésére bízni a közönséget). A sablonzenék azonban a mai napig kísértének, és bizonyos fókig érthető is, hogy napjaink nagyipari filmtermésében sok a zenei sablon is. Torkig vagyunk például bizonyos „karakter“-hangszerek típus-alkalmazásával. A sejtelmesen osonó klarinét-léptek, a rosszat sejtető cselló-bőgő uniszónók, a groteszk fagott-staccatók, a szerelmes hegedű-kantilénák, a diadalmas trombitajelek, a természet lágy ölében ringató oboa- vagy angolkürt-dallamok, a hátborzongató brácsa sul-ponticellók kétségbeejtő sablonjai napjaink, mindennapjaink filmzenéjének, és végső soron aláaknázzák a jó zenei ízlést, persze az „abszolút zenében“ is elkoptak. Ha a zeneszerzőnek van intonációteremtő ereje, akkor elkerülheti az elődök el-koptatta sablonokat. Megrázó például az *Agónia és ekstázis*ban a sixtusi kápolna mennyezetén dolgozó Michelangelo leitmotívja: a szokatlanul magárahagyott kontrafagott atonális dallama óriási erővel sugallja a szédítő magasság és a szédítő mélység egységének, az emberfeletti erő-kifejtésnek, az alkotás misztériumának nem is hangulatát, nem is képét, hanem legsajátosabb egyedi lényegét. A leitmotív-technika igen fontos része a filmzene-komponálásnak, de már annyira visszaéltek minden változatlan és variált formájával, hogy sokszor bosszantóan hat ez is. Akkor jó a filmzene, ha nem *illusztrálja* azt, amit amúgy is látunk, hanem *kiegészíti* egy-egy olyan vonással, amely a fenti, eizensteini megfogalmazás valamely elemét tartalmazza. Van rá eset, hogy a zene *ellenpontozza*, megcáfolja a látottakat (pl. egy szerencsétlen, elesett figura mélyen emberi vonásait megelevenítő „éteri“ zene, vagy amikor egy szereplő belső monológját nem szavakban, hanem zenében halljuk), és ilyenkor válik a zene valóban funkcionálissá a filmben. A Balázs Béla, valamint Cocteau kifejtette „aszinkrón“ technika zenei alkalmazása nagyon jó eredményekre vezet. (Persze, idővel az ilyesmi is kialakíthatja a maga sablonjait.)

\*

Eddig a film megzenesítéséről beszéltünk, de némi képzelőerővel beszélhetnénk a zene megfilmesítéséről is. Vegyük előbb a programzenét. Például Richard Strauss 1895-ös *Till Eulenspiegelje* — nézetünk szerint — kifejezetten filmszerűen elképzelt zenemű, és rendkívül alkalmas lenne a taktusról taktusra történő megfilmesítésre. A mű csakúgy ontja az át-tünéseket; a premier plánokban, majd cselekvésben bemutatott hős, a filmszerű tömegjelenetek, a nagy üldözések, összeütközések tömör egymásutánja mozgóképszerű. S mégis, egy ilyen „ritmizált“ megfilmesítés, egy ilyen hanghoz szinkronizált képsor a filmtechnika mai fejlődési fokán megoldhatatlan feladat. Filmszakemberek szerint nem lehet a filmet (amely élő szereplőket mozgat) taktus szerint vágni. Ámde ha elolvassuk Eizenstein következő vallomását — miszerint a még nyers, vágatlan film-halmaz végignézése közben Prokofjev és közte a következő párbeszéd zajlott le: „és megalkuszunk, ki kezdje: írjunk-e zenét a vágatlan képrészletek alapján, és aztán e zenéből kiindulva készüljön el a montázs, vagy

a jelenet végleges montázs-elkészítése után, ennek alapján írjuk meg a zenét?" —, akkor talán némi optimizmussal nézhetünk a jövőbe. Addig is vigasztalnak bennünket a páratlanul muzikális Walt Disney már említett, zene szerint vágott rajzfilmjei, mint Dukas *A bűvészinasa*, Beethoven VI. szimfóniája, a Rossini-nyitányok stb., amelyek a programzene képreváltásának ragyogó példái.

Ha viszont az abszolút zenére gondolunk, akkor tekintetbe kell vennünk a modern filmnek azt a tendenciáját (Bergman, Resnais, a japánok legtöbb alkotása — utóbbiakat inkább csak hírből ismerjük), hogy fokozatosan levetkőzzék az anekdotikumot, és új, filmszerű (én azt mondanám: zeneszerű) struktúrákban jelentkezzenek. A képzeletvilág, az álmovilág vagy éppenséggel a nonfiguratív elemek is behatolhatnak — bizonyos korlátok közt — a filmművészetbe, és hogy ez mennyiben kívánatos vagy mennyiben káros, azt nem a zenész hivatott eldönteni. Tény azonban, hogy a zene szemszögéből vizsgálva úgy tűnik: a filmművészet ilyen-szerű kezelése megteremthetné a filmek egy bizonyos, magas fokú szintézisét az ún. „abszolút” zenével. Bizonyos, hogy ez a szintézis hasznára válna mind a filmművészet, mind a zene további fejlődésének.



Finta Edit filmplakátja