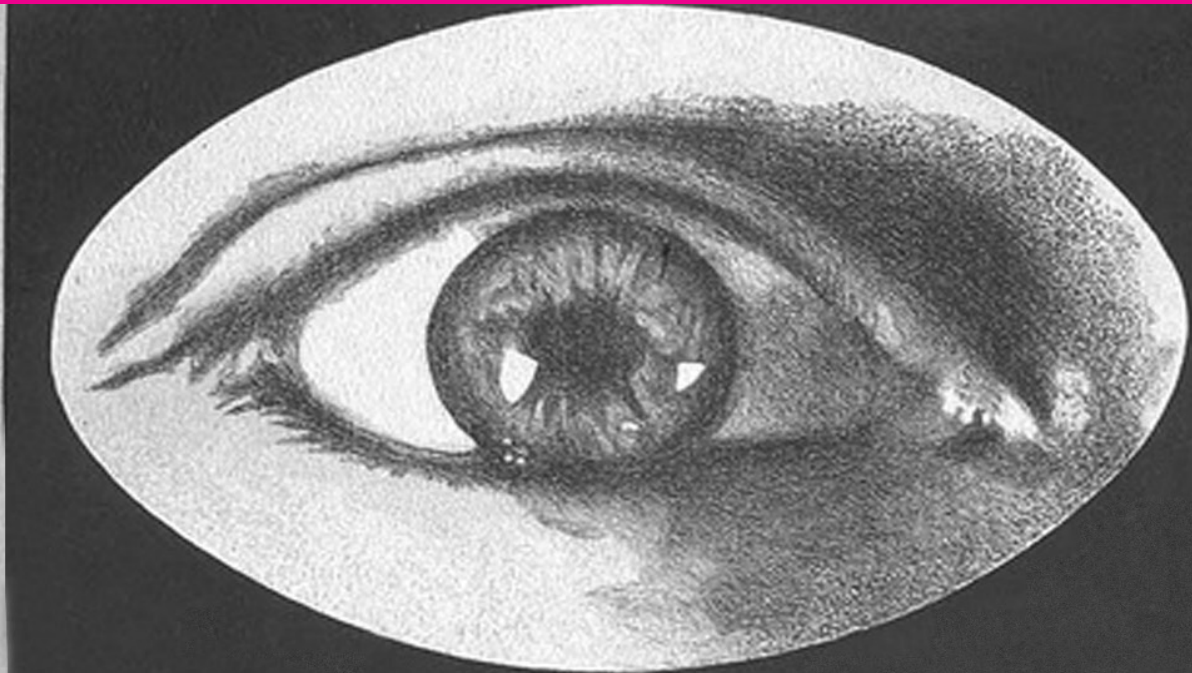


FILMSZEM

2018

Filmtudományi online folyóirat - VIII. évfolyam 1. szám



Hallomásból



FILMSZEM VIII./1.

Hallomásból



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VIII. évfolyam 1. szám - (2018) TAVASZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Zentay Nóra Fanni: Szubjektivizáció és reflexió	
- Hang és audiovizuális szakadás a kísérleti auto-etnográfiai filmben	6-19
Máté Bori: Fullasztó hangszövetek	
- Érzéki hanghasználat <i>A fej nélküli asszony</i> című filmben	20-29
Fekete-Kovács Kristóf: Remixelni a valóságot - Szélsőséges szinkronitás a	
<i>Nyomd, Bébi nyomd!</i> című filmben	30-45







Zentay Nóra Fanni*

Szubjektivizáció és reflexió

Hang és audiovizuális szakadás a kísérleti auto-etnográfiai filmben

Dokumentum és fikció határán

Valahol dokumentum és fikció között egy vékony határmezsgyén jön létre az a személyes és intim kifejezőforma, ami a gondolat, a képzelet áramlásának szabadságát nyújtja a megnyilatkozó szubjektumnak, jelen esetben a filmalkotónak. A most következő tanulmányban olyan szubjektum-közpon-tú, autobiografikus, esszéisztikus filmeket vizsgálok, melyeket az alkotó sa-ját, személyes narrációja határoz meg. A '70-es, '80-as és '90-es években a korábbinál nagyobb számban jelentkeznek autobiografikus művek, mind az irodalom, mind a film területén. A filmművészetben az esszéisztikus for-mát öltő, én-központú film több műfajt ível át, az autobiografikus dokumen-tumfilmtől a kísérleti jellegű auto-etnográfiai filmen át, a dokumentalizálást teljes mértékben felszámoló anti-dokumentumfilmig. Két olyan filmnek az elemzésével foglalkozom, melyek mindegyike valamilyen kísérleti vagy „lí-rai” önreprezentációt képvisel, a fent említett műfajok között lavírozva és azoknak határait elmosva. Az autobiografikus művek ilyen radikális csoport-ja a legszemélyesebb filmkészítési formák egyike, melyet az különböztet meg az önéletrajzi dokumentumfilmek formájától, hogy az alkotók kifejezet-ten az emlékezés működésének dichotómiájával, az önreprezentáció lehe-tetlenségével szembesítik a nézőt. Ezekben az alkotásokban meghatározó a kép és hang szétválasztása, és egy végig jelenlévő, testtel nem rendel-kező (disembodied) narrátor hang - (többnyire a rendező) - tudatfolyama. Ezek az eszközök, úgy vélem, kulcsfontosságú szerepet játszanak abban, hogy formanyelvileg építsék fel a reprezentáció és az emlékezés nehézsé-gét, képtelenségét. A következőkben megvizsgálom, hogy a hang dimen-zió jellegzetességei - a kép és hang szétválasztása által létrejövő -, Michel Chion (film)hangelméletéből ismert és a későbbiekben kifejtett úgynevezett *akuzmatikus szituáció* milyen szerepet játszik abban, hogy létrejöjjön az a forma, melyben az alkotók szabadon járhatnak dokumentum és fikció között, átpoétizálhatják a valóságot egyfajta „expresszív szubjektivitást” létrehozva. A tanulmányban két kísérleti autobiografikus, auto-etnográfiai film kerül elem-zésre: Derek Jarman *Blue* és Chantal Akerman *News from Home* című filmje.

* Zentay Nóra Fanni az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájának Film-, Média-, és Kultúraelméleti Doktori Programjának doktorjelöltje. Kutatási területe a filmhang elméle-tei. Disszertációját a modern és posztmodern film radikális kép-hang aszinkron jelensége-iről írja. e-mail: nora.zentay@gmail.com

Az esszéisztikus forma és az auto-etnográfiai film

Ian Aitken kiemeli a 80-as éveket, mint olyan évtizedet, amikor az autobiografikus, emlékező, személyes és esszéisztikus filmek igen nagyarányban jelentkeznek, kiemelve köztük is az auto-etnográfiai filmet, mely kritikával él a hagyományos etnográfia tévedhetetlen objektivitásával szemben, ezáltal létrehozva a kísérleti autobiografikus művek egy tipikus alműfaját, melyben az alkotó (~etnográfus) általi radikális szubjektivitás érvényesül.¹

Az esszéisztikus formában az objektivitás-szubjektivitás, illetve a dokumentum-fikció oppozíciók minden más dokumentarista filmanyaghoz képest élesebben kerülnek egymással szemben. André Bazin, Chris Marker *Szibériai levelek* című filmjének jellemzésénél hívja segítségül az irodalmi esszé műfajának fogalmát, mellyel a film hibrid műfajúságából adódó lényegi tulajdonságot ragadja meg: „A fontos szó itt az >esszé<, ugyanabban a jelentésében, mint az irodalomban - egy esszé, ami egyszerre történelmi, politikai, ugyanakkor egy költő írja”². Bazin által, az esszé műfaji sajátosságaként hangsúlyozott költőiség, ugyanarra az alkotói személyességre utal, mint amit Noël Carroll a szubjektivitás fogalmával jellemez.³ Michael Renov dokumentumfilm-teoretikus a szubjektivitást emeli ki az esszé jelleg jelölőjeként, ahogyan a „leíró és reflexív modalitások összekapcsolódnak; a történelmi valóság reprezentálása tudatosan a szubjektivitáson átszűrve történik.”⁴ Renov szerint az esszéisztikus munka a filmi médiumban ugyanaz, mint az irodalomban Montaigne óta: „a gondolat otthaghatja a témáját bármelyik pillanatban, hogy saját működését vizsgálja, megkérdőjelezze önnön tudását, vagy hogy kiaknázza a véletlen potenciálját.”⁵ Miként az irodalmi esszé az olvasót, az esszefilm minden nézőt, mint individuumot szólít meg, és nem mint egy névtelen közönség tagját. Ezáltal a film a nézőt egy dialogikus kapcsolatra kéri föl az elbeszélővel, ami által mind intellektuálisan, mind érzelmileg aktív befogadóvá válik. Tehát a narrátornak el kell helyeznie magát abban, amit mond, be kell mutatnia saját szubjektivitását és meg kell szólítania a nézőt, aki így meghívást kap, hogy belépjen egy dialógusba.⁶ A narrátor szubjektivitásának hangsúlyozásával az ilyen esszéisztikus filmek épp a dokumentumfilmek (és etnográfiai filmek) tévedhetetlen, hiteles valóságábrázolását kérdőjelezzik meg. Az objektív igazság kimondása helyett, a válaszok és jelentések a nézőben születnek meg,

¹ *Encyclopedia of the Documentary Film* (3-Volume Set) ed. Ian AITKEN, New York – London, Routledge, 2006, 69.

² André BAZIN, *Bazin on Chris Marker*,

<http://chrismarker.org/2015/10/andre-bazin-on-chris-marker-1958>

³ Noël CARROLL, *From the Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film* = Uő., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1996, 224-252.

⁴ Michael RENOV, *The Subject of Documentary*, London-Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 70.

⁵ Uő.

⁶ Laura RASCAROLI, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, *Framework* 49, No. 2, Fall 2008, 36.

ahogy „az egyes szám első személyben beszélő egyén mozgásba hozza a néző szubjektivitását.”⁷

A késő modernista film egyik meghatározó műfaja az esszéfilm, melyben a képeket „egy elvont gondolati logika és nem a topokronologikus történetmesélés fűzi össze”. Vagyis a film egy tézis, érvrendszer kifejtésére szolgál, amelyben „az érvek fogalmi logikája szabályozza a film felépítését.”⁸ Az érvrendszer ismertetése elsősorban verbálisan történik a szereplők és narrátorok által, míg az esetlegesen előforduló történet csak az adott tézis illusztrációja. Az esszéfilm, mint „személyes” filmforma hagyományában gyökereznek ezek az „új autobiografikus” (*new autobiography*)⁹ művek, melyeket teljes mértékben meghatároz a verbalitás eluralkodása, a szerzői szubjektum. A verbalitás, a cselekmény felett álló szerzői szöveg dominanciája ugyancsak késő modernista jellegzetesség.

Az esszéisztikus forma vagy esszéisztikus kvalitás két legfontosabb tulajdonsága, a reflexió és szubjektivitás, igen radikális módon él tovább a 80-as, 90-es évek kísérleti autobiografikus filmműfajaiban. Catherine Russell az *auto-etnográfia*¹⁰ kifejezést használja olyan esszéisztikus filmek jelölésére, melyekben az egyes szám első személyű narrálás által egyértelmű szubjektivitás fejeződik ki, és melyek valamiféle én-reprezentációt közvetítenek, amit a Renov által „új-önéletrajz”-nak nevezett jelenséghez hasonlít.¹¹ Russell szerint az auto-etnográfia, az autobiografikus mű olyan értelemben válhat etnográfiaivá, hogy a film alkotója megérti saját történetét, amit nagyobb társadalmi képződmények és történelmi folyamatok foglalnak magukba. „Az identitás többé már nem egy transzcendentális vagy esszenciális én, hanem a szubjektivitás „színrevitele” – mint ‘performansz’.”¹² A történetben az alany identitása gyakran különböző kulturális, etnikai, szexuális, osztálybeli stb. diskurzusokban értelmeződik. Ez az alany Catherine Russell jellemzésében inkoherens, destabilizált és csapongó. Az alkotó énjének reflexiója a világról eltöprengő, bizonytalan és puhatolódzó. Miként az auto-etnográfia továbbá az is jellemzi, hogy az etnográfus (~alkotó) magát fikcióként ábrázolja, ami egy eszköz és stratégia arra, hogy ellenszegüljön a dokumentumfilm és az etnográfiai film összegző, tudományos perspektívájával, és hogy teljes mértékben lebontsa az etnográfia szabályait.¹³ Ezen alkotók célja, hogy létrehozzák az etnográfia szubjektív formáját, amely „megkülönbözteti magát a konvencionális etnográfia minden tudományosságától azáltal, hogy destabilizálja az „etnicitás” fogalmát, és felfüggeszti a szubjektivitástól való tartózkodást.”¹⁴

⁷ Uo., 36.

⁸ Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai*, Budapest, Palatinus, 2006, 140–141.

⁹ RENOV, *im.*, 106.

¹⁰ Catherine RUSSELL, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, London, Duke University Press, 1999, 275-314.

¹¹ RENOV, *im.*, 106.

¹² RUSSELL, *im.*, 276.

¹³ Bővebben lásd: RUSSELL, *im.*, 276-278.

¹⁴ RUSSELL, *im.*, 280.

Az esszéisztikus és autobiografikus filmek nagy hányada egyben „utazó” film is, vagyis az alkotó vagy etnográfus útirajzából, útleírásából születik. Ezekben a filmekben gyakran nem a földrajzi utazáson (mint fizikai elmozduláson) van a hangsúly, hanem sokkal inkább az ennek következtében történő *mentális* utazáson. Az útleírás leggyakrabban napló vagy levél formájában történik, mely formák egy személyes, intim kommunikációt biztosítanak, egyben szabadságot, a képzelet, a gondolat áramlásának szabadságát nyújtja a megnyilatkozó szubjektumnak. Így hozza játékba az alkotó az emlékezést, mint olyan mentális folyamatot, ami a legbensőségesebb és legkifejezőbb módon szemlélteti az alany és az őt körülvevő kontextusok (társadalom, kultúra, történelem) egymással való érintkezését. Az emlékezés – a szubjektivitás színrevitelének részeként – torzítja és újraírja a valóságot, előhívja a dokumentumokat és fikcionalizál. Ezek a filmek tehát formanyelvükben is magukon hordozzák a dokumentum és fikció kettősségét, amely úgy működik, mint maga az emlékezés: a múlt egy valós darabkájának felidézése következtében az egyre inkább eltávolodik a valóságtól. Az emlékező mentális folyamat által végül a valóság fikcióvá válik. A továbbiakban elemzésre kerülő Derek Jarman *Blue* című filmje egy naplószerű szabadversre emlékeztet, amiben eltűnik a határvonal az emlékfoszlányok és a valóságot átpoétizáló fiktív, lírai tartalmak között. Chantal Akerman filmjében pedig bár hangsúlyozódik az utazás, mint fizikai helyváltogatás, azonban filmjében teljes mértékben kikezdi a hagyományos útleíró levélformát.

Audiovizuális szakadás, az auto-etnográfiai filmek hangyi dimenziója

A kísérleti auto-etnográfiai filmek a képi és hangyi dimenzió szétválasztásával, a beszéd és a nyelv experimentális kiaknázásával képesek a film szélsőségesen személyes dimenzióját egy szélesebb társadalmi/politikai kontextus felé tolni.¹⁵ Folyamatos átkelésnek vagyunk tanúi a magánszférából a nyilvános szférába és vissza, melyben a dokumentálás alanyai maguk az alkotók.¹⁶ Ahogy már korábban szó esett róla, az auto-etnográfiai filmek középontjában egy stabil meghatározhatóságtól mentes szubjektum áll, vagyis ennek a filmes gyakorlatnak a célja, hogy tesztelje és a filmes médium természetéből fakadóan hangsúlyozza az önreprezentáció határait. A stabilan rögzített szubjektum és identitás kikezdésének radikális formanyelvi eszköze a kép és hang szétválasztása. A vizuális és az akusztikus dimenzió különválasztása aszinkronitást, illetve audiovizuális aszimmetriát¹⁷ hoz létre,

¹⁵ Sarah PUCILL, *The autoethnographic in Chantal Akerman's News from Home and an Analysis of Almost Out and Stages of Mourning* = Jackie HATFIELD, ed., *Experimental Film and Video*, New Barnet, John Libbey Publishing Ltd, 2015, 83-84.

¹⁶ Uo., 85.

¹⁷ Bővebben: ZENTAY Nóra Fanni, A kép-hang aszinkronitás tendenciái a későmodernista filmben, *Metropolis* 19., 2015/2., 36-37.

olyan értelemben, hogy a filmek hangi szférája olyan jelentőséget kap, ami által kikerül a képnek alárendelt helyzetéből.

Michel Chion filmhang teoretikustól származó *akuzmatikus hang* kifejezés olyan hangokra utal, melyek nem rendelkeznek látható forrással, nem lokalizálhatóak, és nem vizualizált hangok. Újabb filmhangelméletek az akuzmatikus hang dimenzió elbizonytalanító tényezőjére hívják fel a figyelmet, azt hangsúlyozva, hogy az akuzmatikus hang nem egyszerűen képerken kívül, hanem kapcsolata bizonytalan a vizuálissal. Az akuzmatikus szituációban ennél fogva a hang rejtettsége, a hangok vizuális forrásának hiánya, a „vak hallás” hangsúlyozódik.¹⁸ A fikciós filmek esetében a látás és a hallás aszimmetriájának feszültsége az, ami az akuzmatikus szituációt meghatározza. A későbbiekben vizsgált kísérleti autobiografikus filmek – melyek tehát sajátos módon állnak a dokumentum és fikció határvonalán – akusztikus dimenziója közelebb áll a fikciós filmekéhez, mint a dokumentumfilmekéhez. Az esszéisztikus filmben a hang az „egyik legfontosabb és legmeghatározóbb erő, mely strukturálja a montázst, alakítja a jelentést, megalapozza a hangvételt és a képzelet szárnyalására ösztönöz.”¹⁹ A dokumentumfilmek realizmusra törekvő, manipulációtól mentes hanghasználatával szemben, az auto-etnográfiai film felhasználja és „átkölti” a valóság hangjait. Kétségtelen, hogy a legmeghatározóbb vonása ezen műveknek a hosszan kifejtett gondolatfolyamok, vagyis a verbalitás, a *szöveg* eluralkodása a filmen. A folyton jelenlévő, de testtel nem rendelkező beszédhangot Chion az *acousmêtre* kifejezéssel jelöli. A dokumentumfilm-elméletben a klasszikus narrálást negatív megítélés övezi, amiben a kinyilatkoztató és magyarázó narrációs hang úgy tűnik föl, mint Isten hangja („voice-of-God”), ami határozottan, ellentmondást nem tűrően ítélkezik a látottak felett, korlátozva a képek egyéni interpretálásának lehetőségét. Az ilyen beszédhangot hasonló mindenhatóság jellemzi, mint a fikciós filmek mindentudó narrátorát. Ezzel szemben a kísérleti autobiografikus filmekben, az esszéisztikus narrálásban a kinyilatkoztatót kerülve, az elbeszélő nem a mindentudás képességében tetszeleg, célja nem a látottak direkt magyarázata. Fontos kiemelni, hogy ezek a filmek épphogy kikezdi a Chion által meghatározott *acousmêtre* olyan vonásait, mint a mindenhatóság, vagy mindenütt jelenlévőség.²⁰ Vagyis itt éppen az akuzmatikus hang szituáció azon elbizonytalanító tulajdonsága érvényesül, mely a kép-hang viszony destabilitásával szembesíti a nézőt. Ilyenformán ezekben a filmekben az akuzmatikus beszédhang nem egyszerűen egy képen kívüli narráció (voice-over), hanem az alkotó „akuzmatikus jelenléte”, mely egy egyensúlyából kibillentett szituációra utal,

¹⁸ K. J. DONNELLY, *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*, New York, Oxford University Press, 2014, 181.

¹⁹ Nora M. ALTER, *Composing in Fragments: Music in the Essay Films of Resnais and Godard*, *SubStance* #128, Vol. 41, no. 2, 2012, 25.

²⁰ Michel CHION, *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York, Columbia University Press, 1994, 129-130.

és az abból adódó bizonytalanságra és feszültségre.²¹ Tehát ezekben a filmekben az alkotó folytonos akuzmatikus jelenlétével, szubjektív, inkoherens, destabilizált narrálásával a személyes tapasztalás, emlékezet és önkifejezés színrevitelének kísérletét látjuk. A hangkommentárt az elbeszélő szubjektumának erős jelenléte által, az „expresszív szubjektivitás”²² jellemzi. Az önreprezentáció ezekben a művekben a folytonos akuzmatikus beszédhang énjének reflexiója és a szubjektivizációja által jön létre. A néző rögtön szembesül azzal, hogy itt a beszéd nem egy dokumentumfilmes narráció része, hanem egy bizonytalan, testtel nem rendelkező (disembodied), csupán a hangján keresztül létező szubjektum kísérli meg az emlékezést és önreprezentációt. Az akuzmatikus hang szituáció tehát, aminek az alapja az instabilitás (mint audiovizuális szakadás), és a hiány (a hang vizuális forrásának hiánya), megfelelő formája az önreprezentáció stabilitását megkérdőjelező auto-etnográfiai filmeknek.

A láthatatlan szerző (Chantal Akerman: News from Home)

Chantal Akerman *News from Home* (1976) című filmjében New York utcáinak mindennapjait láthatjuk statikus beállításokban, miközben a rendezőnő, édesanyja 72-ben neki írott leveleit olvassa fel, abból az időből, amikor az akkor 22 éves Chantal Akerman először járt az Egyesült Államokban. Ebben a filmben egyedi módon valósul meg a hagyományos autobiografikus és utazófilmek művek kritikája. A szerző teljes mértékben felborítja az önreprezentáció kereteit, az által, hogy nem saját szavaival beszél a filmben, hanem anyja leveleit olvassa fel. A levelekben megszólított „te” (vagyis maga a rendező) teljesen hozzáférhetetlen a néző számára: nem ölt testet a filmben, és gondolataiba sem enged betekintést, vagyis autobiografikus filmjében Akerman maga láthatatlan és megismerhetetlen. A filmet szeriális felépítés határozza meg, repetitív jellegét hangsúlyozzák az egymást követő statikus beállítások New Yorkról és az újra és újra elkezdődő levelek („*Drága Kislányom!*”). A képekből ki-be sétálnak a járókelők, hétköznapi mozdulatok, sietős és ráérős léptek, kutyát sétáltató nő, bevásárlásból hazai gyekvő férfi, metróra várakozó szerelmespár. Az egymást követő levelek érzékeltetik az idő múlását („*Drágám, eleinte olyan gyakran írtál, mostanában csak hetente egy levelet kapok tőled*”; „*Drágám, úgy aggódtam, hogy két hétig nem kaptam leveled tőled*”; „*Megkaptad a \$20, amit egy hónapja küldtem neked?*”). Akerman válaszleveleit sosem halljuk, a rendezőnő azonkívül, hogy felolvassa édesanyja levelit, teljesen néma és jelenléte a városban teljesen képen kívüli. Hagyja, hogy a város beszéljen maga helyett.

A levélforma, mint egy olyan gondolati keret, ami félúton van írás és

²¹ Timothy CORRIGAN, *The Essay Film*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2011, 101.

²² *Uo.*, 30.

beszéd között, gyakran jelenik meg az autobiografikus művekben és többször bukkan fel Akerman életművében is. A levél sajátos módon köti össze a levél íróját és címzettjét, folytonosan a két fél közötti intimitás és a térbeli távolság kettőssége között egyensúlyozva. Az anya szavainak, gondolatainak újraolvasásával, hangos kimondásával szokatlan módon ábrázolódik a személyes történet. Felmerül ugyanis a kérdés: Ki beszél valójában? Akerman akuzmatikus (disembodied) beszédhangja teljes mértékben leépíti azt a fajta mindent szabályozó narrátorhangot, ami mindenhatóságával „vezérli” a cselekményt. Valakinek a hangja, aki nem annak a hangja, akitől a szavak erednek, de annak a hangja akihez a szavak szólnak.²³ Az anya szavainak kisajátításával anya és lánya egy hangban olvadnak össze, amivel Akerman felborítja a levél 'én-te' formuláját, felolvasásával pedig egy távolság alakul ki, amivel kibillentti egyensúlyából és elbizonytalanítja az autobiografikus önreprezentációt. Az anya mondatainak kimondása pillanatában visszautasítja azt a lehetőséget, hogy lenne egy esszenciális identitása bármelyiküknek is.²⁴ Akerman ezzel a gesztussal azt demonstrálja, hogy a szubjektivitás a másokhoz való kapcsolódás funkciója, ami egy társadalmi kontextusban épül ki és ami egyedül a másokkal való viszonyában artikulálódik.²⁵

A *News from Home* című filmben több szinten is megjelenik a diszkrepancia a film különböző rétegeiben. Akerman filmjében erős disszonanciát hoz létre a vizuális és az auditív réteg egymásnak meg nem felelése. A kép és hang szétválása és össze nem illősége egyszerre utal az önreprezentáció elbizonytalanítására, az én és a te közötti éles határvonal elmosására, illetve a két élesen különböző helyszín (a képen megjelenő Amerika és a hangban felidézett Belgium) és az ahhoz köthető kultúra és identitás közötti távolságra. Európa, a levél megírásának helyszíne, illetve a levél előadásának (mint „performansz”) helyszíne, New York, az „új világ”. Egymásra helyezve a két réteget: az írás helyét (Európa – megnevezett egyénekek) és az újraolvasás helyét (Amerika – hol magányos, hol tömeges névtelen emberek csoportjai), a rendező tovább bonyolítja a diszkrepanciát. A levelek Chantal Akerman vékony, törékeny hangján szólalnak meg, melyet minduntalan elnyom a város zaja: a forgalom, autók zúgása, járókelők beszédfoszlányai. Akerman hangja teljesen rendezetlen és megszerzetlen, csapongó ritmusban, visszafogott hangerővel, érzelemmentes hangnemben szólal meg. A levél intim, olykor érzelmes részeinél is ugyanolyan szenvtelen hangvételen beszél, mint amikor a levél a mindennapi történéseket ecseteli. Az anya rendkívül személyes,

²³ Paul HEGARTY, *Grid Intensities. Hearing Structures in Chantal Akerman's films of the 1970s* = Holly ROGERS - Jeremy BARHAM, eds., *The Music and Sound of Experimental Film*. New York, Oxford University Press, 2017, 161.

²⁴ Ivone MARGULIES, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham-London, Duke University Press, 1996, 151.

²⁵ Jennifer M. Barker, *The feminine side of New York: travelogue, autobiography and architecture in News from Home* = Gwendolyn Audrey FOSTER, ed., *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2003, 44.

nyersen őszinte és olykor szenvedélyes hangvételő leveleinek egyszerű stílus mentes mindennemű mesterkéltségtől. A *News from Home* az én nyelvben való kifejeződésének lehetőségét is felveti. Akerman egy interjúban beszélt arról, hogy édesanyja bár franciául írta neki a leveleket, de anyanyelvén gondolkodott, így a jiddis nyelv szerkezete és ritmusa élt anyja francia nyelvhasználatában.²⁶ Akerman két verzióban is elkészítette filmjét, az egyikben francia nyelven olvassa fel a leveleket, a másikban angolra fordítja anyja leveleit. Már a francia verzióban is megjelenik a 'nyelv a nyelvben' jelenség, ami az angol fordítással tovább rétegződik: A hang, aki nem annak a hangja, akitől a szavak erednek, hanem akihez a szavak szólnak, lefordítja annak a beszédét, aki nem a saját anyanyelvén szólt egy olyan nyelvre, ami mind a levél írója, mind a levél címzettje számára egy idegen nyelv.

A mindennapi történésekről (a családtagok egészségi állapota, a rokonlátogatások, születésnapok, felvett biztosítás stb..) aprólékosan beszámoló levelek sorait minduntalan elnyomja a városi fergeteg. Mind a kép (a járóke-lők tömege), mind a hang többi rétege (a forgalom erőteljes zaja) elnyomja a messzi, teljesen más világból és kultúrából érkező mondatokat. A két kultúra, a régi és az új világ éles szembenállása, Akerman identitásának keresése egy másik világban, egy „új világban”, és az önreprezentáció megkérdőjelezése nyilvánul meg a kép-hang, hang-hang, nyelv-nyelv viszonyának diszkrepanciájában. A New York-i városi zaj akusztikus dimenziója ugyanakkor szintén el van választva a képtől, hiszen sok esetben a zajok nem szinkron formában jelentkeznek a látottakkal. Számos alkalommal találkozunk azzal, hogy épp az utca valós zajait, a képen szereplő emberek beszédét némítja el a rendező, és helyette más zajokat használ fel. Akerman külön is felvette a város különböző hangjait, zörejeit, melyeket utólag adott hozzá a rögzített képekhez. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy bár a hang arra vonatkozik, amit látunk, mégis túlfokozott zajként van jelen, amivel ugyancsak ellentmondásos hatást kelt: olyan módon függetlenedik a hang a képtől, hogy a túlfokozott zajok felülmúlják, túlszárnyalják önnön vizuális megfelelésüket.²⁷ A film statikus képeiben gyakran kimondottan üres városi kompozíciókkal találkozunk: ürességtől kongó, elhagyatott utak, vagy éjszaka némán parkoló autók halmaza, hangban mégis egy szakadatlan, szünni nem akaró városi morajlást hallunk. A zaj néhol olyannyira felerősödik, hogy teljes mértékben elnyomja Akerman anyjának szavait, ezek a véletlenszerűen keletkező városi zajok olyan tolakodóan ugranak a hang dimenzió előterébe, hogy a néző figyelme önkéntelenül is elterelődik a levélben hallott információkról abba a térbe, ahol a címzett, Akerman tartózkodik. Ezzel is felforgatva azt az elgondolást, miszerint az énnek egy stabil térbeli vonatkozása lenne.²⁸

²⁶ Gary INDIANA, Getting ready for the golden eighties: a conversation with Chantal Akerman, *Artforum*, 21.10 (Summer 1983), 58.

²⁷ ROGERS, *im.*, 10.

²⁸ Margulies, *im.*, 152.

Azzal, hogy a zaj minduntalan elnyomja a levél szavait, a narrálás elveszti a dokumentum és autobiografikus filmekben játszott privilegizált helyzetét. Azzal pedig, hogy a narráció (a levelek tartalma) teljes mértékben hétköznapi, személyes, és semmilyen lényegi dologról nem informálja a nézőt - (a néző számára ismeretlen, az Akerman család rokonainak nevei sorjáznak, illetve az ugyancsak ismeretlen családtagok éppen aktuális egészségi állapota)-, a rendező ugyancsak a beszéd kiemelt narratív funkcióját építi le. A rendező többször hangsúlyozta, hogy számára a beszédben az a különleges, ahogy a szavak valamilyen ritmusban egyesülnek.²⁹ A *News from Home*-ban is a szöveg ritmusbeli kvalitása hangsúlyozódik, és ezzel a beszéd hagyományos funkcióinak kritikája. Az anya szavai nincsenek kiemelve a háttérzajból, teljesen egyenértékűvé válik New York zajával, ami olykor megsemmisíti az emberi hangot, a város ütemének részévé téve a beszédet, „ezzel a szöveg ritmussá válik.”³⁰

A film második felében a statikus képeket mozgó kocsizás váltja fel, hol a metró, hol egy kocs ablakából kinézve látjuk a szemünk előtt elsuhanó New Yorkot. Ez a lendület és a felerősödő zajok melyek visszaszorítják és elnyomják az édesanya szavait, mintha még távolabb helyeznék a szerzőt otthonától. Az utolsó levél már teljesen hallhatatlan, minden szó elveszik a városi morajlásban:

„Még mindig fáradt vagyok [zaj] ...de nem panaszkodom. Következő héten pár napot a tengerparton töltünk. Az iskola hamarosan újra elkezdődik, de Sylviane készen áll rá. Nos ennyi történt, kedvesem. Kérlek írd a munkádról és hogy milyen ott az életed [zaj]”

A levél vége már nem hallatszik, mert hirtelen hatalmas robajjal érkezik egy metrószerelvény és mire tova halad a levél már véget ér.

A film 10 perces zárószekvenciájában egy hajón távolodunk New York partjaitól, már csak a víz halk csobogását majd hangos zúgását és a sirályok erős vijjogó hangját halljuk. Ekkor már megszűnik a levelek felolvasása és lassan ellepi New Yorkot a köd és eltűnik szemünk előtt az a város, ami az egyetlen beazonosítható tér volt, amit a szerzőhöz tudtunk kapcsolni, de amivel a szerző kapcsolata továbbra is bizonytalan, kétértelmű és megragadhatatlan.

²⁹ *Uo.*, 153.

³⁰ Barker, *im.*, 45.

Képzelt terek, a hang és az én (Derek Jarman: Blue)

Derek Jarman *Blue* (1993) című filmje Akermanéhoz hasonlóan olyan kísérleti autobiografikus film, mely az auto-etnográfiai „én-portrék” egyik legradikálisabb példája. A *Blue* Jarman utolsó filmje, amit AIDS betegséggel küzdve már félig vakon készített, és a bemutató után négy hónappal elhunyt.

A *Blue* című filmben a kép és hang szétszakítása már-már odáig vezet, hogy felmerül a kérdés: filmet látunk-e? Ugyanis nem találkozunk valódi „mozgóképpel”, csak a kék színű mozdulatlan mozivásznat látjuk, miközben hangban egy rendkívül mozgalmas film pereg le láthatatlanul. Pont a vizuális szint megszüntetése - legalább is a *mozgó* kép felfüggesztése és a képi szféra egyetlen, változatlan színre való redukálása - révén Jarman kísérleti filmje teljes mértékben a filmi médium határáig vezet. A változékony, mozgó vizualitás élményének nélkülözése, a kék vászon változatlan, állandó jelenléte (ami mintha eltakarná azt amit látnunk kéne), a vakság élményével sokkolja a nézőt. Jarman megfosztja a befogadót a látás képességétől, aminek következtében csak a hangon keresztül tud tájékozódni. A *Blue* egyedül és magára hagyja a befogadót a hangok intimitásában: a vizuális inger minimalizálása által a figyelem a hangok felé fordul. A néző-hallgatónak két választása van, vagy eleve elhatárolódik és elidegenedik a *mozgó*-képiséget nélkülöző hangfolyamtól, vagy elfogadva a vakság, a látás elvesztésének traumáját, belemerül a változatlan kékség és az akusztikus dimenzió szolgáltatotta láthatatlan világba.

A *Blue*-ban minden hang elszakadva vizuális forrásától, akusztikus hang: Jarman és mások beszédhangja, a tenger zúgása, a harangok, vagy a beazonosíthatatlan hangzások olyan gyorsan változnak, áramlanak, és keltik fel a figyelmet, hogy a befogadó hallása egy pillanatra sem pihenhet. A hangtudomány *szonikus* énként határozza meg azt, ahogyan az én az őt körülvevő hangvilággal kapcsolatot teremt.³¹ A *Blue* azt a hirtelen támadt traumatikus és kaotikus hangélményt képes megteremteni, melyet a látás hirtelen elvesztése okozhat, ahogy a vizuális tájékozódáshoz szokott *én* nem képes feldolgozni a rászabadult rengeteg auditív ingert. Derek Jarman finom, nyugodt, poétikus hangon beszél el a vakság gyors kialakulásának traumatikus emlékeit, míg körülötte hol cikáznak és dübörögnek a hangok, hol elnémulnak. Jarman akusztikus beszédhangja, csapongó, visszaemlékező, hol naturalista, hol pedig lírai kvalitású tudatáramlás. A felidézett emlékek hol realista, hol stilizált zajok-zörejek formájában vannak jelen a hangtájban, ami a kép hiányából fakadóan nem tud konvencionális módon a „háttérbe olvadó” atmoszféra hangként viselkedni. A befogadó hang-mentén való tájékozódása végett, minden egyes apró hangtöredék, háttérzaj szerepet kap abban, hogy megkonstruálja magában a láthatatlan helyszínt, elhelyezze magát egy elképzelt térben.

³¹ Brandon LABELLE, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York-London, Continuum, 2010.

A látás elvesztésével szembesülő traumatikus élményhez hangos, éles, a fülbe nyilalló akuzmatikus mechanikus zajok kapcsolódnak. Különös jelentősége van a mechanikus zajok és az ember kapcsolatának. Többször visszatér a kórházi eszközök vészjóslóan sípoló, zsigerien ható zajáradata vagy a kaotikus elektronikus zenei zörejek. A film visszatérő "szónikus" helyszíne a kórház, az AIDS-cel való küzdelem helyszíne. Míg Jarman poétikus nyelvezettel beszél a kórteremben hallható és a betegségéhez köthető hanghatásokról (pl: „A DHGP-csöppek Kanáritrillák.”³²), addig a valós (mechanikus) hang szinte elviselhetetlenné fokozódik. Az infúziós gép éles csipogása, annak egyre gyorsuló ritmusa, a zajok sűrűsödő zúgása a látás elvesztésének gyors lefolyását idézi. A „vakvégzet” felé áramlik a film, és ahogy mozognak, áramlanak körülöttünk a hangok, a homogén kék vászon is mintha megmozdulna, vibrálni kezd a hangokkal. A valós/reális helyszínhez köthető térhangok és a stilizált, nondiegetikusnak ható hanghatások váltakoztatása az egyész filmet egy gyors ritmusú tudatáramlássá formálja, amiben folytonos ritmusváltásokat okoz Jarman, hol kimért, lassú beszéde, hol pergő, rímes szavalása. Jarman *Kék* filmjében a fragmentált, egyes szám első személyű beszéd ötvözi és állandóan váltakoztatja a költőiséget és a hétköznapi nyelvezetet, amivel – úgy tűnik – részben hozzáférhetővé válik, ugyanakkor egy másik dimenzióba helyeződik a szubjektív traumatikus emlékezés és önreprezentáció. Chion *acousmêtre* fogalmában is hangsúlyozódik az akuzmatikus hang disembodied, vagyis testtel nem rendelkező volta. Azonban Jarman hangja csak a film végére válik a Mladen Dolar értelmezése szerinti akuzmatikus hanggá, vagyis azzá a hanggá, ami szakít forrásával (test), és így még nagyobb erőre tesz szert az által, hogy midenütt jelenlevővé válik.³³ A *Blue*-ban az önreprezentáció, mint testi lét, a testben való élet kiemelése megkerülhetetlen. Jarman hangja még nagyon is testhez kötött és az egész film során küzd saját testével, amin az AIDS folyvást újabb és újabb nyomot hagy. A hangok a kórházban mind az elviselhetetlen testi léthez köthetők: az infúzió csöpögése, a szívritmushangok, még a film végén hallható léptek nesze is („A cipő, amit per pillanat viselek, épp megfelel, hogy kísétáljak az életből”³⁴). Az utolsó ilyen testhez köthető hang a végső kórházi jelenetek egyikében egy lélegeztetőgépre emlékeztető hullámzó hang, miközben Jarman hangja egyre visszhangosabbá válik (a visszhang, ami már nem rendelkezik forrással). Ez a visszhangos, suttogó beszéd átvezet egyfajta mentális térbe („az időnélküliségbe robbanva, ki- és bejárat nélkül”), ahol már csak a zenét és a tenger hullámzását hallani. („Mély vizek mossák a holtak szigetét”).

³² Derek JARMAN, *Chroma*, ford., BÉRESI Csilla, Budapest, Palatinus, 2010, 99. (A filmből vett idézetek forrása a magyarul megjelent kötet, mely tartalmazza a film teljes szövegének fordítását is.)

³³ Mladen DOLAR, *The Voice and Nothing More*, London, MIT Press, 2006, 61-62.

³⁴ JARMAN, *im.*, 111.

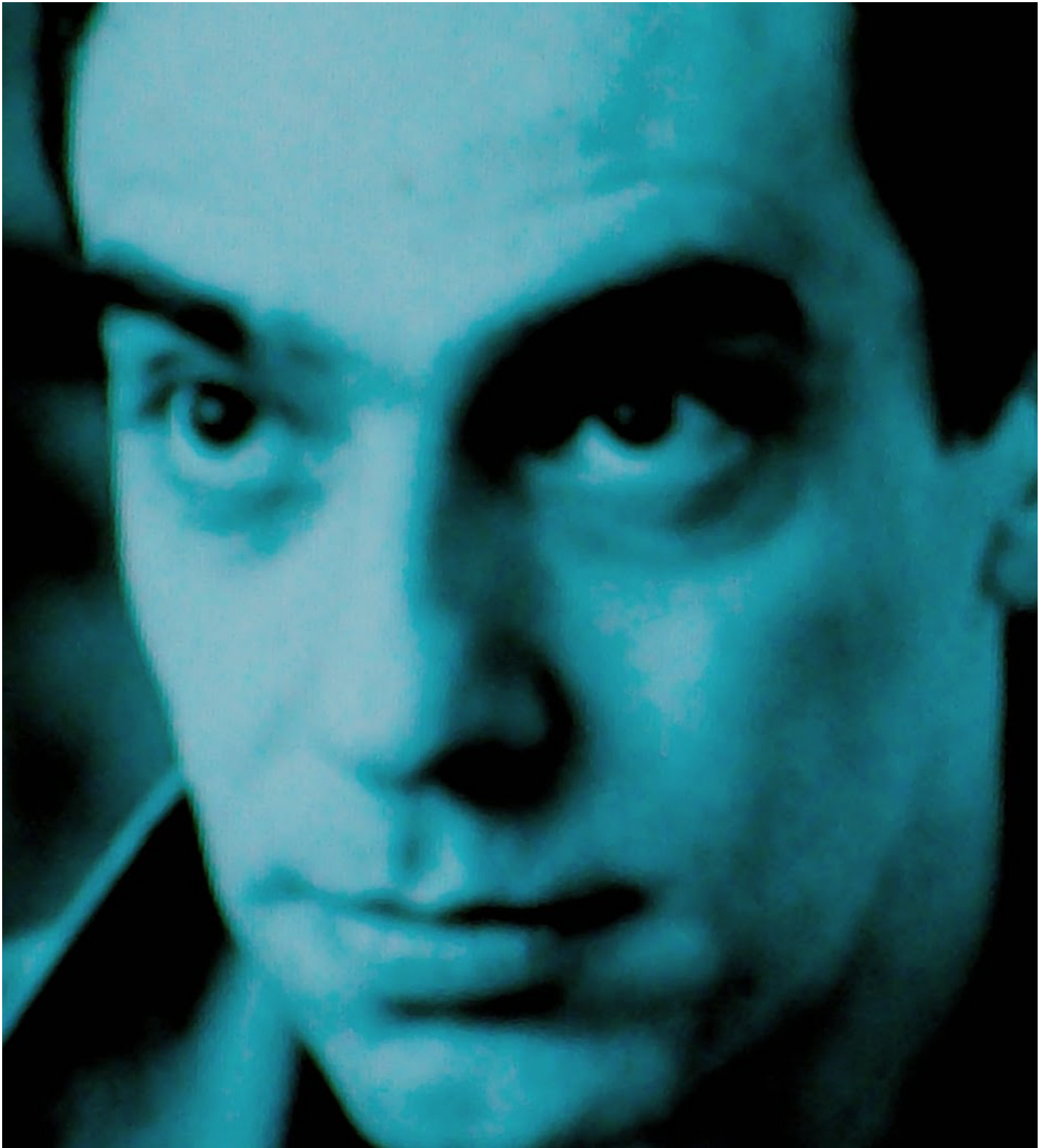
Timothy Corrigan hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Blue*-ban a haldokló test önmegfigyelése nemcsak egy költői, szimbolikus és politikai diskurzust indít el, de egyben szembesít az AIDS reprezentálásának problémájával.³⁵ Jarman filmje nemcsak az AIDS okozta vakság, a látás elvesztésének traumáját jeleníti meg, nemcsak az AIDS-cel küzdő én önreprezentációjának, de a betegség reprezentálásának lehetetlenségével is szembesít.

Lezárás

Az auto-etnográfiai filmekben az alkotó saját történetét úgy kíséri meg feldolgozni, mint amit nagyobb történelmi kontextusok vagy társadalmi képződmények foglalnak magukba, és amely megkérdőjelezi az önreprezentáció és identitás stabilitását. Az elemzett két kísérleti auto-etnográfiai film minduntalan konfrontál az önreprezentáció határaival. A rendezők saját hangja, mint testtel nem rendelkező (*disembodied voice*) végig jelen van a filmekben, és az alkotók egyes szám első személyű narrálása rendkívül inkoherens, csapongó és poétikus (Derek Jarman) vagy éppen irreleváns információkat tartalmazó és nem a saját szavaival megszólaló (Chantal Akerman).

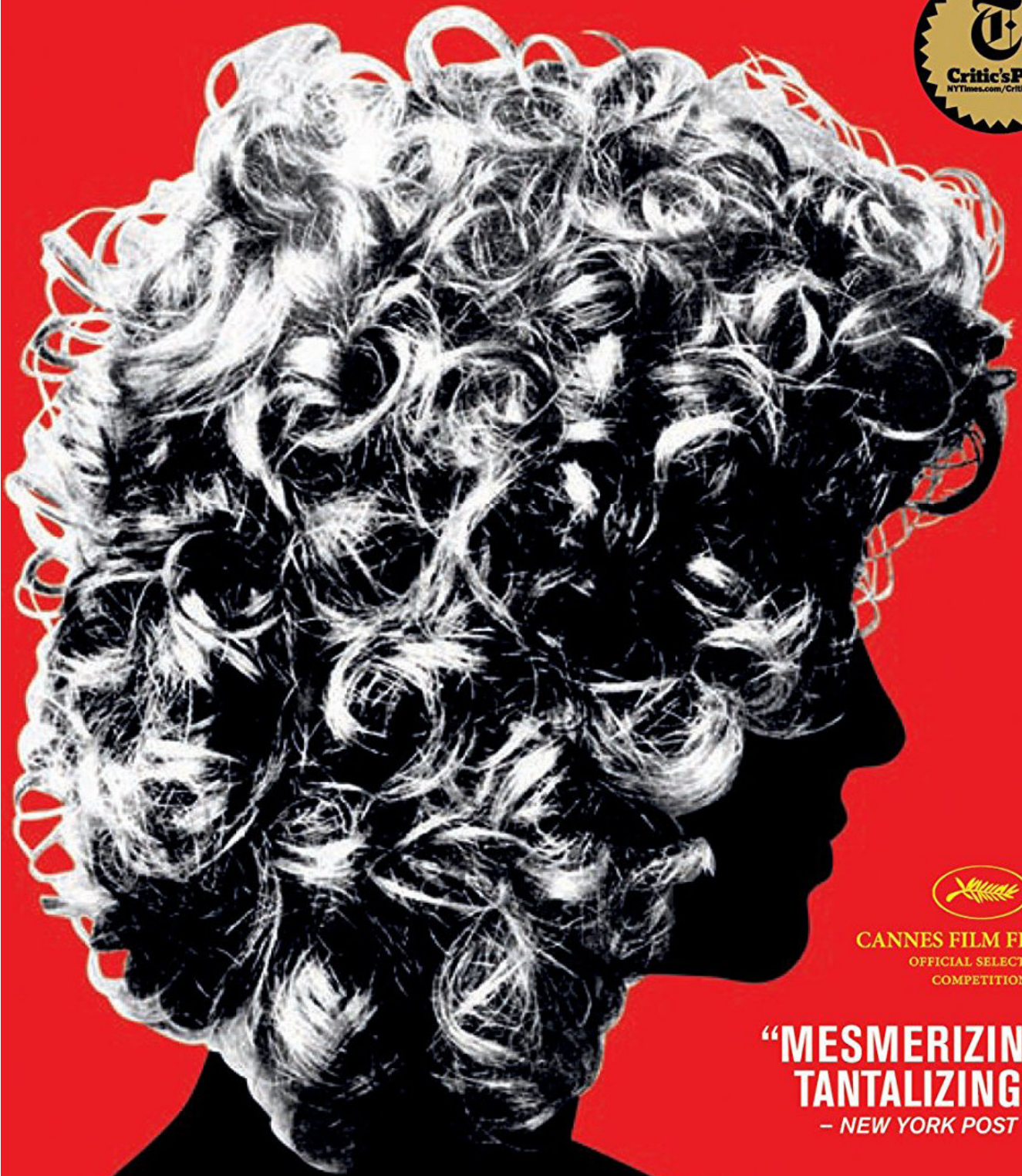
Ezeket a filmeket az állandó akuzmatikus beszédhang *énjének* reflexiója jellemzi. Az akuzmatikus hang dimenzió által teremtett instabil, bizonytalan kép-hang viszony és audiovizuális szakadás adekvát formája az olyan kísérleti autobiografikus és auto-etnográfiai filmeknek, melyek éppen megkérdőjelezzik az önreprezentáció, az identitás, az emlékezés stabilitását és melyekben a feloldhatatlan hiány végig jelen van.

³⁵ CORRIGAN, *im.*, 102.



“ELEGANT! BRILLIANT!”

– THE NEW YORK TIMES



CANNES FILM FESTIVAL
OFFICIAL SELECTION
COMPETITION

**“MESMERIZING!
TANTALIZING!”**

– NEW YORK POST

STRAND RELEASING PRESENTS A FILM BY LUCRECIA MARTEL

THE HEADLESS WOMAN

Máté Bori*

Fullasztó hangszövetek

Érzéki hanghasználat A fej nélküli asszony című filmben

Lucrecia Martel a kortárs filmművészet egyik legérzékibb filmnyelvet használó alkotója. Munkáiban a hang, az érzékeny vizuális kompozíciókat is túlszárnyaló, tudatos érzéki felépítményként van jelen, mely szinte tapintható hangszövetként borul a nézőre. Tanulmányomban Martel *A fej nélküli asszony* (La mujer sin cabeza, 2008) című filmjének kapcsán, a filmhang befogadóra gyakorolt érzéki és immerzív hatásait, illetve a film terében kifejtett hatásait, funkcióit fogom vizsgálni. Ehhez a Michael Chion által bevezetett *vococentrism* és *rendering* fogalmát, valamint Thomas Elsaesser és Malte Hagener téziséét – miszerint a hang testiséggel ruházza fel a képet és megkonstruálja a film képzeletbeli topográfiáját – használom majd. Chion fogalmain keresztül egyrészt azt szeretném bemutatni, hogy az elemzésül választott film milyen módon építi le a beszéd központi szerepét, másrészt azt, hogy hogyan képes pusztán hang érzeteken keresztül hiperrealisztikus hatások megalkotására. Ezek mellett a későbbiekben arra is kitérek majd, hogy a realisztikus hangok, zörejek használata miként tölti meg információval a képet és ez mennyiben segíti a befogadó érzéki bevonódását.

Hang elméletek

A klasszikus elbeszélő film egyik legelemibb vonása, hogy vokocentrikus (*vococentric*), egészen pontosan verbocentrikus (*verbocentric*) jelenség, tehát a filmben használt hangok közül az emberi hangra, ezen belül a beszédhangra mint szóbeli kifejező eszközre helyezi a hangsúlyt. Az a törekvés, hogy az emberi hangot a lehető legjobban elkülönítsék a többitől nem csupán a hangkeverés alatt, de már a forgatáson is megnyilvánul, hiszen a dialógusok azok, amelyeket külön mikrofonokkal rögzítenek, hogy azok minél tisztábban érthetőek legyenek. Az, hogy a beszédhang a filmi hangok hierarchiájának csúcsán állhat abból is következik, hogy az ember a film szereplőjeként, maga is ezt a helyet foglalja el. Így tehát valahányszor emberi hangot hallunk, a film teljes apparátusával azon van, hogy a néző figyelmét a többi hang, zörejjel helyett, erre a hangra összpontosítsa.¹ Az általam elemezni kívánt film, ugyan megfelel az elbeszélő film kritériumainak, a hangot mégsem úgy használja,

* Máté Bori az ELTE Filmelmélet MA szak hallgatója. Leginkább a haptikus filmelmélettel és fenomenológiával foglalkozik.

¹ Michel CHION, *Audio Vision. Sound on Screen*, New York, Columbia University Press, 1994.

ahogyan azt Chion a vokocentrikusság kapcsán megfogalmazta. A későbbiekben ennek a szabályszegésnek a mikéntjére és funkcióira is ki fogok térni. A második Chiontól származó fogalom, az úgynevezett *rendering*, sokkal inkább a teret - és bizonyos cselekvéseket - felépítő hangokra koncentrál, illetve a film érzéki aspektusaira, a filmre mint audiovizuális érzéki látványosságra. Chion, *Sensory Aspects of Contemporary Cinema* című munkájában a *rendering* fordítás szempontjából meglehetősen problematikus fogalmát, kifejezés (*express, convey*) értelemben használva arra hívja fel a figyelmet, hogy bizonyos narratív filmek nem arra törekszenek, hogy egy-egy esemény hangját pontosan úgy reprodukálják, ahogy az a valóságban hangzana, hanem sokkal inkább arra, hogy a felhasznált hangok és képek kombinációjával újratereítsék annak a bizonyos eseménynek az általános, átfogó érzetét és akár az azáltal kiváltott érzelmeket is.²

„Chion az ebben a kontextusban nehezen lefordítható rendering (rendu) kifejezést a fizikailag hiteles reprodukcióval szembeállítva használja, olyan mesterséges hangkép létrehozására utalva, amely „valósabb a valósánál”, és amely egyfajta művészi igazságot közvetít, amennyiben hatékonyan kelti fel a hangforráshoz/jelenethez társítandó asszociációkat, érzeteket, akár más érzékterületekről származó benyomások halmazát is átadva.”³

Martel későbbiekben elemezni kívánt filmje, tudatosan felépített, atmoszférikus hang szerkesztésével kiváló példát szolgáltat Chion elméletének gyakorlatban való alkalmazására. A harmadik említett elmélet, az érzékek mozijához (*cinema of the senses*), a filmet mint multiszenzorális, minden érzékszervre ható és érzékszerveket bevonó médiumot vizsgáló elmülethez köthető. Ez a kétezres évek eleje óta trenddé váló, fenomenológiai alapokon nyugvó irányzat úgy tekint a filmre, mint a különböző érzékelésformákon keresztül (látás, hallás, szaglás, ízlelés, tapintás), ezeket stimulálva, a befogadót testileg is megszólítani képes jelenségre. A fenomenológiai filmelmélet képviselői, mint például Vivian Sobchack vagy Laura U. Marks, a nézőt nem testetlen szempárként tételezik, aki pusztán a látásán keresztül vesz részt a film befogadásában, hanem olyan létezőként, aki teljes testével, minden érzékszervével közreműködik a folyamatban. Ez válik az érzékelés, a megismerés és a tapasztalás központi elemévé. A test és a reprezentáció közötti viszonyt tehát, alapvetően dinamikusként írják le. Ebben a testi, érzéki megközelítésben a hallásnak és a fülnek kitüntetett szerep jut. Az érzékszervek elhelyezkedését figyelembe vevő osztályozás során két csoport hozható létre: a test felszínén működő (külső) érzékszervek csoportja (szem-látás, bőr-tapintás),

² Michel CHION, *Sensory Aspects of Contemporary Cinema* = John RICHARDSON – Claudia GORBMAN – Carol VERNALLIS, eds., *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2013, 325-331.

³ Thomas ELSAESSER – Malte HAGENER, A film mint fül, hang és tér, *Metropolis* 2015/2, 19.

illetve a külső és belső határán elhelyezkedő, működésüket a test belsejében kifejtő érzékszervek csoportja (fül-hallás, orr-szaglás, száj-ízlelés). A fül lehetővé teszi, hogy a filmélmény behatoljon a néző belsejébe. A hang ebben a megközelítésben nem pusztán a képi információ kiegészítője vagy kommunikációs csatorna, hanem a film azon eleme, amely segít lehorgonyozni és stabilizálni a néző testét és tudatát a térben. A sík képpel ellentétben a hang, térbeliségével képes arra, hogy testet adjon a filmnek. Mivel a hallás a film-befogadás térbeliségére hívja fel a figyelmet, így a hangsúly olyan aspektusokra helyeződik, mint az egyensúlyérzék és a térérzékelés. Mindemellett a hanghullámok rendelkeznek valamiféle taktilis, haptikus minőséggel is, hiszen ahhoz, hogy létrejöjjenek testek/tárgyak megérintésére van szükség. A kibocsátott hang pedig mozgása révén további testeket képes rezgésbe hozni, megérinteni. Mindezek értelmében a néző nem csak a képek passzív befogadjaként gondolható el, hanem úgy is, mint a befogadás aktív résztvevője, a film szövetébe térbelileg, akusztikailag és érzékileg bevonódott testi létező.⁴

Martel szimfónia

A következőkben e három aspektus mentén fogom elemezni *A fej nélküli aszszonyt*. Mielőtt azonban a konkrét film vizsgálatába fognék, szeretnék kitérni a Martel rendezői koncepciójából fakadó, korábbi filmjeit is jellemző tudatos hangkezelési attitűdre. Fontos leszögezni, hogy Martel filmjeinek és alkotói hozzáállásának jellemzői közül számos, egy generációs és korszakváltással járó fordulathoz, az új argentin film (*The New Argentine Cinema*) indulásához köthető. Ezekre a '90-es évek közepén induló alkotókra általában igaz a politikai és társadalmi problémákra való érzékenység és a realizmus, melyet gyakran formanyelvi kísérletezés, a formára helyezett hangsúly kísér. Sok esetben áll a figyelem középpontjában a hang és a nyelv. Az új argentin film visszaköveteli magának a különböző társadalmi osztályok nyelvhasználatának változatos, helyi sajátosságait. A nyelv maga mint mozgásban lévő, folyamatosan változó, élő tárgy aktiválódik ezekben a filmekben. Noha a nyelv többnyire a filmek tárgyát képezi, mégsem annak strukturáló egységeként jelenik meg: az alkotók rendszerint relativizálják a beszédet a túlburjánzotttságban feloldódott érthetőségen és a decentralizáltságon keresztül. Dominique Russell ehhez a jelenséghez, a *Lucrecia Martel. A decidedly polyphonic cinema*⁵ című szövegében, Chion *emanation speech* (a beszéd kiáradása) fogalmát kapcsolja. Eszerint a beszédhang ilyen típusú használatakor, nem szükségszerű a szavak tökéletes megértése, azok tisztán kivehetősége. A beszéd sokkal inkább válik a karakterek kitörésének jelölőjévé, önmaguk egy szeletévé: jelentősége van,

⁴ Uo.

⁵ Dominique RUSSELL, Lucrecia Martel. A decidedly polyphonic cinema, *Jump Cut*, A Review of Contemporary Media, Spring 2008, No. 50.

de nem esszenciális. A dialógus lényege nem csak a jelentésben áll, hanem annak tonalitásában is. Olyasfajta zaj vagy zeneiség ez, ami keresztülszövi a történeteket. Bár Martel azok közé a szerzők közé tartozik, akik elkötelezettek a politikai és társadalmi viszonyok ábrázolása felé, mindezt burkoltan teszi. A konfliktus az elbeszélés szintjén többnyire háttérbe szorul. A karakterek között húzódó feszültségeket, egymáshoz való viszonyukat a formanyelvi megoldásokon keresztül ragadja meg, illetve a hangszövegbe rejti azokat. Technikai virtuozitás, fokozott érdeklődés a nyelv autentikussága iránt és a hanggal való impulzív kísérletezés jellemzi. Kivételessége a filmhang konvencióinak és tulajdonságainak megértésében, valamint annak bravúros manipulációjában nyilvánul meg. Hanghasználatára már-már zeneműhöz hasonló: épp olyan polifonikus, mint a cselekmény maga. Képes kihasználni a zaj ellentmondásos helyzetét a testi és éteri lét között.⁶

Az elemezni kívánt *A fej nélküli asszony*, hangi megszerkesztettség és bizonyos esetekben a karakterábrázolás és tematikai elemek szempontjából is fontos párhuzamokat mutat Martel két korábbi filmjével (*La ciénaga*, 2001, *La niña santa*, 2004). Martel szereplői gyakran szenvednek kisebb-nagyobb baleseteket és viselik magukon a sebesülések nyomait a film egészében, mint például az önmagát törött poharak szilánkjaival megsebzett Mecha az *Ingoványban* (*La ciénaga*, 2001) vagy épp a film elején balesetet szenvedő Vero *A fej nélküli asszonyban*. Szintén tematikai elem az incesztus bűne, amit a lehető leglakonikusabban ábrázol: testvérek (José és Verónika az *Ingoványban*) és unokatesvérek (Vero és Juan Manuel *A fej nélküli asszonyban*) élnek egymással nemi életet. A rendező mindkét filmjének nyitányára jellemző, hogy azonnal belekényszeríti a nézőt a különböző frusztrációk mocsarának közepébe és ott is hagyja őt mindenféle tájékozódási pont nélkül épp úgy, mint a karaktereit, hogy aztán magukra utalva fejtsék meg, hogy vajon ki mit csinál és kivel, kiben bízhatnak és kiben nem. Mindhárom fent említett filmre igaz, hogy nők köré szerveződik a történet, amin keresztül, még ha rendhagyó módon is, de Martel a női „szabadságvesztést” is igyekszik megragadni. Ez az ábrázolásmód nem használ ábrándokat, sem könnyeket vagy nagy morális hangsúlyokat – és nem is kicsapongó. Ehelyett a hétköznapi események, gesztusok felfedésével, a narratíva de-dramatizálásával ér cél. A nagy események szinte kivétel nélkül a képen kívül történnek, melyre kiváló példa Vero film eleji balesete, mely az egész további cselekményt meghatározza. A legfontosabb hasonlóságokat azonban a filmek hangi megszerkesztettsége mutatja. Ugyan a képek kapcsolódnak egymáshoz, az ok-okozatiság nem feltétlenül bomlik ki képi szinten: a karakterek és események mélyben megbúvó feszültsége a hangsávba ágyazott. A befogadó a hangokat nem szükségszerűen a fülön keresztül tapasztalja meg, hanem annak a külsőt és belsőt összekötő helyzetéből fakadóan, a testen és a testben is. Fizikai kapcsolatot alakít ki a nézővel,

⁶ Uo.

hogy az a hangok intimitásán keresztül, testileg is közel kerüljön az ábrázolt világhoz. A befogadó az érzékein keresztül bevonódik és benne is ragad egy szigorúan érzelmek és pszichés folyamatok által meghatározott, decentralizált világ földrajzában.⁷

A *fej nélküli asszony* nyitó jelenetének hangjai, már a főcím alatt beúsznak: előbb hallható a tér, mint ahogy láthatóvá válik. Ami vizuálisan ekkor még megkonstruálhatatlan, az pusztán auditív jelenlétével már téralkotásra ösztönzi a befogadói tudatot. Mire az első képkocka megjelenik, a néző már aktívan része a sűrű atmoszférájú diegetikus világnak, ami meglehetősen dinamikus beállítással teszi magát láthatóvá: kocsizással, közeliben mutatja, ahogy egy kisfiú befut a képbe a kutyájával. A korábban szinte értelmetlen, zajként érzékelt, száraz fűben recsegő futólépések hangja ebben a pillanatban értelmet nyer, nem képen kívüli hang többé, a hang forrása láthatóvá válik. Mindez egy-két másodpercig tart csupán, hogy aztán újabb gyerekek jelenjenek meg futva és kiáltásuk, a kutyaugatás, a közeli autót zaja, valamint a természet egyéb hangjai egyetlen masszává olvadjanak össze a testek, ruhák, növények közelképeivel. A film egészéről elmondható, hogy kizárólag diegetikus, realiztikus hangokat használ, melyekhez meglehetősen szűk képkivágások és aszimmetrikus kompozíciók társulnak. A nyitó jelenetre jellemző aszinkron és képen kívüli hang használata végig jelen van, segíti a narratíva építkezését. Az út melletti csatornában rohángáló gyerekek zivajának hangja egyben összekötő hangként is szolgál a következő jelenethez: amit a montázs képi szinten éles vágással old meg, az a váltás a hangban szinte észrevétlen marad. A régi tartalom új értelmet nyer egy másik kép által. Sminkelő nők arcát látjuk, ahogy egy autó ablakán tükröződnek, a háttérben rohángáló, játszadozó gyerekek hangja hallatszik. Az életlen tükörképek közelijén kívül a látvány nem szolgál más tartalommal. A tér mélységét vagy a további szereplők jelenlétét kizárólag a hang erősíti meg. Olyannyira szűk kompozíciókat használ a film, hogy hiába jelenik meg egyre több ember, gyerekek, további nők és maga a főszereplő, Vero (María Onetto), szinte megítélhetetlen ki hogyan helyezkedik el a térben vagy mekkora valójában a tér, amiben vannak. Ahogy azt a korábbi jelenetnél is kiemeltem, a különböző zörejek, a beszéd hangjai, valamint a szereplők teste vagy gyakran csak testrészeik mozgása, a kint és a bent, a látható és csupán tükröződő emberek, tárgyak egy nagy impresszionisztikus információfolyammá olvadnak össze, melyben a biztos pontokat mégis csak a teret megtöltő realiztikus hangok adják. Ugyan a hang maga uralkodóvá válik az érzéki képek gyakran benyomásszerű lebegéséhez képest, maguk a dialógusok nem a hanghiány csúcsán helyezkednek el. Többnyire csak kitöltik az atmoszféra hangjainak sűrű szövetét. Ha mégis előtérbe helyeződnek, az általában üres fecsegés formájában történik, ugyanakkor, ha fontos dolgokról esik szó, azt úgy vetik oda, mintha semmi jelentősége nem lenne.

⁷ Uo.

Hangsúlyosabbá válnak a beszéd hiányából fakadó szünetek, a töredékes kommunikáció, a célba nem ért, semmibe kiáltott szavak. Mindeközben a kép is a hangsúlyok összezavarásával játszik: a különböző képi információk folyamatos mozgásban vannak a hangsúlyosság és hangsúlytalanság, a megmutatott és meg nem mutatott között. A fent említett jelenetben Vero megjelenése egyáltalán nem fontos; szinte végig a háttérben marad, csak egy az anyák között, sokszor kikerül a fókuszról, amíg be nem száll az autóba és el nem indul, egyáltalán nincs a középpontban.

A film kulcsjelenete akkor veszi kezdetét, amikor Vero kiválik ebből a tömegből és elindul haza. A néző számára már ismerős úton halad, korábban a kutyával futkározó gyerekek kergették itt egymást. Ahogy a befogadói figyelem már eddig is megoszlott a különböző csatornákon egyszerre, illetve gyors egymásutánban érkező információk között, úgy osztja meg figyelmét Vero a vezetés, a rádióból szóló zene és a megcsörrenő telefon között. Azzal a lendülettel, ahogy lehajolna a telefonjáért, minden bizonnyal elüt valamit, mert tompa puffanás hangja és ezzel egy időben az autó zökkenése rázza fel. A balesetnek csak hangja és a zökkenésből fakadó taktilitása van, látni nem látja sem a főszereplő, aki a telefonjáért nyúl, sem pedig a néző, aki a mellette lévő ülésről nézi őt. A hang és a testi tapasztalat által közvetített töredékes információ az, aminek a birtokosai. A jelenet feszültsége nem csak magából a baleset akciójából fakad, hanem a nem tudásból táplálkozó bizonytalanságból is. Vero megáll, belenéz a visszapillantó tükörbe, majd az ő nézőponti beállítása révén egy pillanatra láthatóvá válik a gyerekekkel rohanó kutya élettelen teste. Ez minden közös tudás. Vero nem száll ki, hanem tovább hajt. Ha lát vagy látni vél is valami többet, az a néző számára rejtve marad. A bűnösség lehetőségének fullasztó érzése keveredik a nem látottból adódó bizonytalansággal.

Innentől fogva Vero lelki- és idegállapota tükröződik képi és hangyi szinten egyaránt. Bár a film végig korlátozza a látást, sőt, kísérletet tesz arra, hogy felülírja a látás érzékszervi hierarchiában betöltött szerepét, mégis felmerül a kérdés, - amellyel a film tudatosan játszik is - hogy lehetünk-e tökéletesen biztosak valamiben vagy valaminek a megtörténtében, amit sosem láttunk, de hallottunk és éreztünk. A történet előrehaladtával nyilvánvalóvá válik, hogy Vero bűnösnek, egész pontosan gyilkosnak képzele magát. A rögeszméjévé válik, hogy nem csak a kutyát, de egy fiút is halálra gázolt a baleset napján. Azzal, hogy ez a gyanú a film végéig nem igazolódik be, az érzékekbe vetett bizalom kérdőjeleződik meg, mely Vero szünni nem akaró zavarodottságában és folyamatos bizonytalanságában manifesztálódik. Testileg résztvevő a diegézis világában, ám szellemileg inkább a valós és vélt meghatározhatatlan világában van jelen, ami miatt fokozatosan elszeparálódik a többi karaktertől. Erre a folyamatra a filmhang is reflektál: gyakran megesik, hogy Vero a férjéhez beszél, - aki jellemzően a film világának valóságát jeleníti meg - de az

már nincs ott, így kérdései válasz nélkül maradnak. Ugyanakkor ennek az ellenkezője is megfigyelhető: Verohoz beszélnek, de ő látszólag nem hallja, nem reagál ezekre. Emellett az annak a lehetőségéből táplálkozó lelkiismereti problémái - hogy talán egy kisfiú gyilkosa lett - is testet öltenek a hanghasználatban. Amikor néhány barátnője társaságában az atlétikapályán fut, a közelben focizó gyerekek irányából Vero, hirtelen kutyaugatásra lesz figyelmes. A jelenet azért különösen érdekes, mert a kuttyát, ami hangban jelen van, sohasem mutatja meg. Amikor Vero a hang irányába fordítja a fejét és a gyerekek felé néz, egyetlen kuttyát sem lát, ám szemtanúja lesz annak, ahogy az egyik kisfiú (látszólag minden ok nélkül) összeesik. A kutya hangja és a magatehetetlen test látványa itt összekapcsolódik a korábban átélt traumatikus eseményekkel és a belőlük származó büntudattal. Mivel nem tudunk képet kötni a hang forrásához, ez felfogható expresszív hanghasználatként, ami Vero felfokozott, megbomló idegállapotának kivetüléseként értelmezhető. Továbbá leírható egy erősen hozzá köthető, szubjektív, nézőponti hangként is, mely részben alátámasztja, hogy a látottak, röviddel a jelenet után Vero idegösszeomlásához vezetnek.

A film fikciós teréről elmondható, hogy alapvetően a realiztikus hangok által jön létre a befogadói tudatban. Ezek a hangok segítik a nézői bevonódást, törekszenek az *itt lét, ott lét* határának elmosására. Miközben lehorgonyozzák a befogadó tudatát ebben a térben, a gyakran expresszív, nézőponti hangok olyannyira a főszereplő lelkiállapotára rezonálnak, hogy nyugtalanságot, zavart is keltenek. Ezen keresztül a néző azonosul Veroval és mindeközben arra lesz figyelmes, hogy lassan bezáródik ebbe a bizonytalansággal átítatott kellemetlen világba.

Összegzés

Összességében tehát az mondható el, hogy a film hanghasználatával és vizuális megoldásaival a kisiklottság és bizonytalanság atmoszféráját hozza létre. Egy olyan világot, melyben az érzékszervek – amiken keresztül a világ megismerhető az egyén számára –, kikezdhetők, nem megbízhatóak. Egyszerre jelenítődik meg a főszereplő zavaros, széteső belső világa és az egyre kevésbé biztonságosnak megélt, egyre ismeretlenebb külvilág. A Vero által ismert világ dekonstrukciójában kiemelt szerepe van a hiperrealisztikus hangok használatának, mely során a valós és expresszív hangok összemosódnak, így hozva létre az események hanggi érzetét. Az aszinkron és a képen kívüli hangok megteremtik a hallott, de nem látott feszültségét, mely kellemetlen pozícióba kényszeríti mind a főszereplőt, mind pedig a befogadót. A hangok által felvázolt kétséges terekben az események és karakterek pozíciójának változékonysága mellett a beszéd is elveszíti biztos helyét a hanggi hierarchia

rendszerében. Gyakran olvad egybe az atmoszféra hangjaival vagy bukik el, mint kommunikációs eszköz.

Végeredményben tehát, a fenti példáról és Lucrecia Martel filmművészetéről általában elmondható, hogy a beszédhang relativizálása, a realisztikus hangok, zörejek használata olyan módon tölti meg információval a képet és rajzolja meg a diegetikus világ földrajzát, valamint a karakterek lelkiállapotát és egymáshoz való viszonyrendszerét, hogy az, elősegíti a befogadó érzéki bevonódását és az atmoszférában való már-már feloldódását.







ANSEL ELGORT

KEVIN SPACEY

LILY JAMES

EIZA GONZALEZ

valamint JON HAMM

és JAMIE FOXX

Írta és rendezte
EDGAR WRIGHT

NYOMID, BÉBI, NYOMID

COOL ZENE ÉS GÁZPEDÁL

A TRISTAR PICTURES ÉS AZ MRC BEJUTALJA A WORKING TITLE/BIG TALK PICTURES PREZENTÁCIÓJÁBAN EDGAR WRIGHT FILMJEIT "BABY DRIVER" JON BERNTHAL CASTING FRANCESCA MAISLER
ZENE STEVEN PRICE DÍZELTÉSKÖZÖSÉG COURTNEY HOFFMAN VÁGÁS PAUL MACHLISS AZÉ JONATHAN AMOS AZÉ SZÁVÁRÓK MARCUS ROWLAND FÉNYKÉPZÉS BILL POPE AZÉ
PRODUCER EDGAR WRIGHT ADAM MERIMIS RACHAEL PRIOR LIZA CHASIN MICHELLE WRIGHT PRODUCER NIRA PARK TIM BEVAN ERIC FELLNER REDIRECTOR EDGAR WRIGHT

JÚNIUS 29-TŐL A MOZIKBAN



Fekete-Kovács Kristóf*

Remixelni a valóságot

Szélsőséges szinkronitás a *Nyomd, Bébi nyomd!* című filmben

1. Bevezetés

Edgar Wright rendező filmjei, bár nem zenés filmek, különösen zeneinek mondhatók. Természetes, hogy videoklip rendezéseiben (1. ábra) fontos a ritmus és a hang, de mozifilmjeiben is hasonló löktetést figyelhetünk meg. Ezt példázza *Haláli hullák hajnala* (*Shaun of the Dead*, 2004) diegetikus, az akciót szervező Queen betétdala, a *Vaskabátok* (*Hot Fuzz*, 2007) ritmikus gyorsmontázsai, a *Világvége* (*The World's End*, 2013) rímszerűen működő, visszavisszatérő sorai, helyzetei, vagy a musicalbetétekként egymást követő verekedések a *Scott Pilgrim a világ ellenben* (*Scott Pilgrim vs. the World*, 2010). Ahogy maga a rendező fogalmazta meg egy interjúban: „A musicalekben, amikor az érzelmek csúcspontra érnek, a szereplők dalra fakadnak. Itt [*Scott Pilgrim*-ben] is ugyanez történik: amikor elérkezik az érzelmi csúcs, a szereplők harcra fakadnak.”¹

Wright legújabb mozifilmjében, a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban is fontos szerepet játszik a hang.² Ezt mutatja az is, hogy összesen harmincöt betétdalt tartalmaz³, de a film túllép a pusztán zeneiségen: játszik a diegézissel, hangeffektekkel erősít filmnyelvi megoldásokat és az akusztikus rendszer elemeinek átjárhatóságával kísérletezik. Formai elemein túl ugyancsak fontos, hogy a *Nyomd, Bébi, nyomd!* a hangról szól: cselekményében lépten-nyomon tematizálódnak a hang, a beszéd, a hallás, a zöreje és a zene kérdései. Az valószínűleg itt meg, amit Balázs Béla korai filmelméletében a hangosfilmtől elvárt: A hang „ne csak a némafilmet egészítse ki, tegye természetesebbé, hanem a természethez egészen más oldalról közeledjék.”⁴ Edgar Wright filmjének hangja nem természetű illusztráció, hanem a filmhang egy új szintre emelése: ahogy mai világunkat a fülhallgatókból szóló, privát hangok és zenék

* Fekete-Kovács Kristóf az ELTE Filmelmélet MA szak hallgatója.

¹ Steve WEINTRAUB, *New Scott Pilgrim vs. the World Featurette "A Look Inside"*, Collider, 2010. júl. 13. Elérhető az interneten: <http://collider.com/scott-pilgrim-vs-the-world-featurette-a-look-inside>

Elemzésemben az idegennyelvű szövegek idézeteit saját fordításban közlöm.

² Wright korábbi filmjeinek hangji dimenzióiról lásd Amanda McQUEEN, 'Bring the Noise!', *Sonic Intensified Continuity in the films of Edgar Wright*, *MSMI*, 2013/2, 141-165.

³ Larry BARTLEET, *Soundtrack Of My Life: Edgar Wright*, *NME*, 2017. nov. 23. Elérhető az interneten: <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/2162888-2162888>

⁴ BALÁZS Béla, *A látható ember, A film szelleme*, Bp., Gondolat, 1984, 237.

határozzák meg, úgy határozzák meg a film nyelvét és diegézisét is a Baby (Ansel Engort) iPodjából szóló zeneszámok.



1. ábra: Az elemzésre kerülő *Nyomd, Bébi nyomd!* (Baby Driver, 2017) c. film alapjául is a rendező egy korábbi videoklipje, a Mint Royale-nak készített *Blue Song* szolgál. Az előbbi (fölül) megidézi az utóbbit (alul), amikor a két mozgókép sofőr főhőse a bankrablókra várva a kocsiban hallgatott zene ritmusára ütögeti a menekülőjármű oldalát. Edgar Wright: *Nyomd, Bébi, nyomd!* (2017) / Mint Royale: *Blue Song* (2003)

A film főhőse, Baby, folyton zenét hallgat, legtöbbször természetesen fülhallgatón keresztül, valamelyik iPodja segítségével, diegetikus aláfestő zenével látva el a filmet. Az iPod Baby számára „saját zenegépe, mely élete filmzenéjét zsebébe, csupán egy karnyújtásnyira helyezi tőle.”⁵ Wright filmje ezt az élményt úgy jeleníti meg, hogy Baby privát, „hangzó buborékjában”⁶ hallható zenéjét valóban a film kísérőzenéjévé teszi: legyen szó főcímmuzikáról,

⁵ Michael BULL, *Sound Moves, iPod Culture and Urban Experience*, London & New York, Routledge, 2007, 3.

⁶ *Uo.*, 3.

üldözés aláfestéséről vagy romantikus érzelmek kifejezéséről, a zene mindig diegetikus és mindig Baby iPodjából szól.⁷

Michael Bull így jellemzi az iPod felhasználókat:

„Testükkel összhangban, világuk egygyé válik aláfestő zenével ellátott mozdulataikkal; zenéjük ritmusára mozognak, nem pedig az utca ritmusára. Gondolataikkal összhangban – a választott zene segít nekik abban, hogy érzéseikre, vágyaikra és hangyi emlékeikre koncentrálnak.”⁸

A *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban megjelenik mindez, azzal a különbséggel, hogy az utca is fölveszi a privát zene ritmusát: az iPod kultúra nem csak tematizálódik a filmben, de formaszervező elvvé is válik. Wright filmje a hangzó szféra több elemét is témájává teszi, de ezeket, mind tematikailag, mind pedig formailag, a csúcsra járatja, a végletekig fölerősíti. Ez néhol egyenesen túlzásként hat, míg néhol a hangyi megoldások intenzívebbé válásában, előtérbe kerülésében nyilvánul meg.

A hangyi megoldások ilyen mértékű fölerősítése sokszor ahhoz vezet a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban, hogy fölborul a hang és kép tradicionális viszonya, sőt, a hangyi hierarchia is – a hang gyakran fontosabb, mint a kép, a zene fontosabb, mint a beszéd, sőt, akár helyettesítheti is az előbbi az utóbbit, s a zöreji zenévé komponálására is találhatunk tömör példát. Elemzésemben azt fogom megvizsgálni, hogyan és milyen eszközökkel valósul meg ezeknek a viszonyoknak az átértelmezése, s hogyan tematizálódik ez a filmben, hogyan reflektálnak rá a film szereplői. Amellett fogok érvelni, hogy míg mindez formabontónak tűnhet, épp az ellenkezőjét tapasztaljuk: a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban a hangyi megoldások túlpörgetésével a Bordwell által vizsgált stílus, az intenzív folytonosság⁹ egy még intenzívebb variációja realizálódik.

2. Edgar Wright és a hang

Mielőtt rátérnék az elemzendő *Nyomd, Bébi, nyomd!* részletesebb tárgyalására, fölvezelnék néhány elméleti keretet, melyeken belül elemzésemet el kívánom helyezni. A filmhanggal foglalkozó legtöbb teoretikus fölhívja a figyelmet az amúgy gyakran mellőzött hang fontosságára: sok „szempontból fogékonyabbak vagyunk a hangokra, mint a vizuális észleletekre”,

⁷ Erre a film reflektál is. Ilyen jelenet például, amikor Dili (Jamie Foxx) „számot kér” Babytól, tudatosan aláfestő zenét választva a soron következő akcióhoz: „Keress rajta [az iPodon] valami funkyt. Arra az esetre, ha szét kell szednünk a kócerájt.” (Edgar Wright: *Nyomd, Bébi, nyomd!*, 2017)

⁸ BULL, *i. m.*, 3.

⁹ David BORDWELL, Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film, *Film Quarterly* 55(2002), III, 16-28.

írja például Thomas Elsaesser¹⁰, Michel Chion egyenesen „hangművészetnek” nevezi a filmet könyve címében¹¹, Edward Branigan pedig abban látja a hang fontosságát, hogy „míg képesek vagyunk hangot kiadni, a testünk képtelen fényt kibocsátani.” Ezáltal, folytatja Branigan, a hang „bennünk van és személyes”, szemben a kép objektivitásával.¹² Ebbe a diskurzusba lép be Edgar Wright filmje azáltal, ahogy fölhívja a figyelmet a hangra és előtérbe helyezi azt.

A filmes audiovizuális rendszerben tradicionálisan a vizuális rendszer a hangsúlyosabb¹³, itt azonban az akusztikus rendszerre nagyobb figyelem irányul. Ahogy azt többek között David Bordwell és Kovács András Bálint is megállapítja, a narratív filmben az akusztikus rendszer hierarchiájában általában a beszéd áll a fő helyen. A *Nyomd, Bébi, nyomd!* című filmben nem csak az akusztikus rendszer kerül gyakran kiemeltebb helyre a vizuális rendszernél, de a hang hierarchia is átrendeződik a zene hangsúlyos szerepének köszönhetően.

Wright korábbi filmjeiben sem csak a zene szerepe jelentett azonban különleges hanghasználatot. Amanda McQueen Wright korábbi filmjein keresztül mutatja be a „szónikus intenzív folytonosság” fogalmát. A szerző, Bordwell nyomán, azt állítja, a hang, akárcsak a kép a kortárs filmben, tűnjék bármennyire hatásorientáltak, szétesőnek, a konvenciókat megsértőnek, mégis csak a klasszikus értelemben vett folytonosságot szolgálja.¹⁴

„Az új stílus – írja David Bordwell –, nem kívánja visszautasítani a hagyományos folytonosságot a töredezettség és érthetlenség nevében, hanem a már bevett fogások intenzívebbé tételét hajtja végre. Az intenzív folytonosság a tradicionális folytonosság fölerősítése, magasabb szintű hangsúlyra emelése.”¹⁵

A folytonosság eszközei tehát megmaradnak, csak intenzívebbé válnak, a hang pedig megerősíti ezeket „a vágási és operatőri fogásokat, melyek jelenleg meghatározzák a globális, szórakoztató mozit.”¹⁶ Az intenzív folytonosság ilyen képi megoldásai Bordwell szerint a fölgyorsult vágási tempó, a szélsőséges lencse-gyújtótávolságok váltogatása, a dialógusok közelképekben való felsnittelése, valamint a szabadon mozgó kamera. Az intenzív folytonosság stílusa azonban, ezen extrém megoldások ellenére, továbbra is *folytonos*: abban különbözik csupán, hogy a hétköznapi jelenetek intenzitását is fölerősíti, hogy a film „minden pillanatban lekösse a néző figyelmét és kiélezze érzelmi rezonanciáját.”¹⁷

¹⁰ Thomas ELSAESSER, A film mint fül, Hang és tér, *Metropolis*, 2015/2, 14.

¹¹ Michel CHION, *Film, a sound art*, ford. Claudia GORBMAN, NY, Columbia University, 2009.

¹² Edward BRANIGAN, Soundtrack in Mind, *Projections*, 2010/1, 41-67.

¹³ Kovács András Bálint, *A hang = UŐ., Mozgóképelemzés*, Bp., Palatinus, 51. és ELSAESSER, *i.m.*, 10.

¹⁴ McQUEEN, *i. m.*, 147.

¹⁵ Bordwell, *i. m.*, 16.

¹⁶ UŐ, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California, 2006, 140-141., idézi: McQUEEN, *i. m.*, 143.

¹⁷ BORDWELL, *i.m.*, 24.

Annak ellenére, hogy véleményem szerint Wright filmjei (s a *Nyomd, Bébi, nyomd!* kiváltképpen) közel állnak az intenzív folytonossághoz, talán némileg túl is mutatnak rajta. Egyes teoretikusok szerint is az intenzív folytonosság mára már a múlté.¹⁸ A 2000-es évek trendje, melyet Bordwell vizsgált, a 2010-es évekre még intenzívebbé vált, melyre Matthias Stork hívta föl a figyelmet *Káosz mozi* c. három részes video esszéjében:

„[A káosz mozi] célja a totális, zsigeri hatás. Az akciónak nincs világos tengelye, mely eligazítana abban, hogy hol találhatóak a karakterek és tárgyak egymáshoz képest. Az akció nem feltétlenül követhető. Ellenben mindig letaglózó. Ez már nem az az akció, amit a moziban megismerünk; ez pusztán az akció általános ideája. A káosz mozi a látványosság mozija, egy hullámvasút. Attrakciók fősorakoztatására tervezték.”¹⁹

A mai film mind a snittek között, mind pedig a teljes narratívában a folytonosság fölé helyezi az azonnali attrakciókat. Steven Shaviro ezt a jelenséget poszt-folytonosságnak nevezi, ahol már nincs szó folytonosságról, még annak a bordwelli intenzív változatáról sem: „azok a módszerek, melyek azt szolgálták, hogy a filmes folytonosság »intenzívebbé« váljon, végül épp aláásták azt.”²⁰ A folytonosság klasszikus szabályai alárendelődnek az elérni kívánt hatásnak, s az, hogy a néző mégsem téved el a filmben, többek között a hangnak köszönhető: még a kortárs, folytonosság utáni „káosz moziban” is fontos orientáló szerepet játszik a hang.²¹

Edgar Wright filmjei az intenzív folytonosság és a poszt-folytonosság határán mozognak, ezt támasztja alá egyedi hanghasználatuk: a filmek hanggi megoldásai vagy orientálják a nézőt térben és/vagy időben, hogy az adott jelenet a klasszikus folytonosság kötelező elemeit elhagyhassa, vagy pedig játékosan társul a képi megoldásokhoz, hogy fölhívja a figyelmet a intenzívebbé válás eszközeire. Az általa „szónikus intenzív folytonosságnak” nevezett stílus hanghasználatának Amanda McQueen öt lehetséges stratégiáját különíti el Wright filmjeiben. Az első ezek közül a *dinamikus kontraszt*²²: mely azt a jelenséget takarja, amikor egy jelenet egymást követő snittjeinek markánsan más a hanggi textúrája (leggyakrabban: hangos és halk). Ezek a hangbéli váltások Wright filmjeiben gyakran túllépnek az egyszerű poén szintjén:

¹⁸ Lásd például: Matthias STORK, VIDEO ESSAY: Chaos Cinema, Part 3, IndieWire, 2011. dec. 09. Elérhető az interneten: <http://www.indiewire.com/2011/12/video-essay-chaos-cinema-part-3-matthias-stork-addresses-his-critics-132624/>; Steven SHAVIRO, *Post-Continuity: An Introduction = Post Cinema, Theorizing 21st-Century Film*, szerk. Shane DENSON, Julia LEYDA, Falmer, REFRAME Books, 2016, 51-64.; Bruce REID, Defending the Indefensible: The Abstract, Annoying Action of Michael Bay, *The Stranger*, 2000. júl. 06. Elérhető az interneten: <https://www.thestranger.com/seattle/defending-the-indefensible/Content?oid=4366>

¹⁹ STORK, *i.m.*

²⁰ SHAVIRO, *i.m.*, 55.

²¹ *Uo.*, 56.

²² MCQUEEN, *i.m.*, 149.

sokszor együtt járnak a vizuális stílus egyértelmű változásával is, írja McQueen, „így a kép és a hang összedolgoznak, disszonáns pillanatokat hozva létre, melyek fölhívják a figyelmet magukra vagy a jelenet fölépítésére.”²³ A *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban több a hosszúbeállítás, mint Wright korábbi filmjeiben, így kevesebb az olyan alkalom, amikor ilyen módon hívja föl a figyelmet a vágásra, mégis találunk rá példát (2. ábra)



2. ábra: a menekülés zűrzavarából a kép egy autó belsejére vált, s a kiabálást és lábak aszfalton csattogó zaját csilingelő altatózene váltja föl, aláfestve a kisbaba nevetését és a hozzá beszélő anyuka gügyögő hangját. Wright: *Nyomd, Bébi, nyomd!* (2017)

A McQueen által fölvázolt második stratégia a stílus láthatóvá tétele, melynek során a különböző kameramozgásokat (pl. varió, svenk) hangeffektek kísérik, „melyek a dolgozó gép hangját hivatottak szimulálni.”²⁴ A *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban is rengeteg példáját láthatjuk (hallhatjuk?) annak, amikor egy-egy gyors svenkhez „hussanó” hang járul, ezáltal még gyorsabbá, energetikusabbá (intenzívebbé) téve a kameramozdulatot.²⁵

McQueen harmadik funkciója a „sweetened sound effect” (tükörfordításban kb. „édesített zörej”), mely azt a jelenséget takarja, amikor „egy diegetikus zörej olyannyira eltorzul, hogy többé már nem tűnik valóságosnak”.²⁶

²³ Uo., 149.

²⁴ Uo., 150.

²⁵ Uo., 152.

²⁶ Uo., 152-153.

Wright olyankor alkalmazza ezt filmjeiben, amikor a hangeffektek segítségével nagyobb jelentőséget kíván adni bizonyos tárgyaknak vagy akcióknak: a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban például annyira fölerősödik a jelzőlámpa „hangja”, hogy halljuk, amikor az pirosra vált. A jelenetben főhőseink autóval menekülnek, s az „édesített zörej” nagyobb tétellel látja el a közbeékelt rövid snittek a jelzőlámpáról, intenzívebbé téve az akciót. A lámpa hangeffektje már nem realiztikus, de mégsem tűnik ki a filmből, nem válik fomabontóvá, hisz a vásznon látható akciót hangsúlyozza: az üldözés érzetét fokozza, s nem realiztikusan ábrázolja azt.

Ez a stratégia rokon az intenzív folytonosság (vagy sokkal inkább már a poszt-folytonosság) alapelveivel, de igen közel áll egy másik filmhang teoretikus, Michel Chion fogalmához, a *hiperreális hangzáshoz* (rendering):

„[B]izonyos narratív filmek nem törekednek arra, hogy reprodukálják a hangokat, melyeket egy hasonló, valós szituációban hallanánk; ellenben, a hangok, a képekkel egyetemben, azt próbálják elérni, hogy egy általános érzéki élményt, vagy akár érzelmet közvetítsenek, miközben valamelyest továbbra is valós hangokra emlékeztetnek.”²⁷

Ahogy azt már korábban idéztem Matthias Storktól, ugyanúgy, ahogy a hiperreális hangzás zörejei egy „általános érzéki élményt” próbálnak elérni, a poszt-folytonosság (vagy káosz mozi) is az akció „általános ideáját” testesíti meg²⁸, nem horgonyozva le azt sem térben, sem időben. Steven Shaviro ezt már nem ideának, hanem hatásnak (affect) nevezi²⁹: a film ezt a hatást kívánja elérni, melynek érdekében a folytonosság (vagy éppen a realiztikus zörej) az első, ami áldozatul esik.

Wright azonban nem csak olyan hang megoldásokat alkalmaz, melyek szembenemennek a folytonossággal, vagy aláássák azt, hanem olyanokat is, melyek épp az ellenkezőjét teszik: kitöltik például a megalapozó beállítás elhagyása nyomán bekövetkező űrt. Az intenzív folytonosság, de még inkább a poszt-folytonosság fölgyorsult stílusában már nincs idő a klasszikus folytonosság megalapozó beállítására, sőt, az ilyen „magyarázó jellegű szegmensek”³⁰ egyenesen redundánsak, de McQueen negyedik hang stratégiaja, a *szónikus áttűnés*³¹ segít a megalapozó beállítás helyett orientálni a nézőt.

²⁷ Michel CHION, *Audio-Vision: Sound on Screen*, ford. Claudia GORBMAN, New York, Columbia University, 1994., idézi Michel CHION, *Sensory Aspects of Contemporary Cinema = The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, szerk. Claudia GORBMAN, John RICHARDSON, Carol VERNALLIS, Oxford – New York, Oxford University, 2013, 330.

²⁸ STORK, *i.m.*

²⁹ Steven SHAVIRO, *Post-Cinematic Affect = Post Cinema, Theorizing 21st-Century Film*, szerk. Shane DENSON, Julia LEYDA, Falmer, REFRAME Books, 2016, 131.

³⁰ Szergej M. EIZENSTEIN, *A hangosfilm jövője = Eisenstein Válogatott tanulmányok*, Bp., Áron, 1998, 85.

³¹ McQUEEN, *i.m.*, 155.

A szónikus áttűnés többféleképpen is megvalósulhat: Wrightnál jellemző fogás, amikor az egyes jelenetek között testblendé teszi folyamatossá a vágást, melyet mindig hangeffekt húz alá, de az is visszatérő megoldás, amikor a rendező bizonyos szcénáit (hang)közelképpel³² indítja. Ilyenkor a megalapozó beállítás totálja helyett premier plán vagy szuperplán áll egy tárgyról, melynek markáns hangja egyszerre a vágást erősítő zörej és a lokált körvonalazó, kiemelt atmoszférahang. Rick Altman Orson Welles *Aranypolgárjáról* írt elemzésében ezt a megoldást „overdetermined bookend”-nek nevezi (kb. „eltűzött könyvtámasz”)³³. A *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban erre is kínálkozik példa: a bankrablók az elvégzett melót követően támaszpontjukon megkapják főnöküktől, Doctól (Kevin Spacey) a részüket a szajréból, utána pedig lelifteznek a parkológarázsba, ki-ki folytatva a maga útját. A jelenet első két helyszíne (a támaszpontként szolgáló konferenciaterem és a lift) között éles a váltás: nem látjuk, ahogy szereplőink beszállnak a liftbe és a lokál változását sem a lift egész belső terét láttató kistotál jelzi, hanem egy szuperközelel Doc az emelet gombját benyomó ujjáról, melyet a lift megérkezésének tipikus „ding” hangja kísér.

A McQueen által megfigyelt ötödik jelenség, az, amikor egy hangeffekt „aláfestés”-ként funkcionál³⁴. Itt, ellentétben az „édesített zorejvel”, nem a képen látott események társulnak egy-egy kifejező hanghatással, hanem a szereplők érzelmei nyilvánulnak meg az atmoszférahang egyes zördüléseiben vagy akár non-diegetikus hangeffektekben. Ennek különösen szemléletes példáját láthatjuk a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban. Az egyik jelenetben Doc hazakíséri Baby-t, de mielőtt elválnának, burkoltan megfenyegeti: ha nem végzi el a következő melót, Baby mozgássérült és siketnéma gyámjának baja eshet. A jelenet feszültségét nem non-diegetikus zene, vagy ami a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ra még jellemzőbb, diegetikus zene erősíti, hanem egy egyre erősödő telefoncsörgés. A zörej akkor indul, amikor Baby és Doc belépnek az épületbe, így akár az atmoszférahang része is lehetne, a következő jelenetben azonban nyilvánvalóvá válik a telefoncsörgés forrása: azt a telefont halljuk, melyen Baby a következő jelenetben fölhívja barátnőjét, Deborát (Lily James). A hang tehát, ami az egyik jelenetben feszültségkeltő, képen kívülről érkező aláfestésként volt jelen, az a következő jelenetben képen belüli, motivált zörej. Az előbbi jelenetben hallott aláfestő hangeffektus utólagosan motiválódik, csak a későbbi jelenetben horgonyzódik le a diegézisben. Az első jelenetben a hang még nincs realiztikusan motiválva: nem csak képen kívülről érkezik, egy másik, utólag megmutatott térből, de *időn* kívülről is, ugyanis már akkor halljuk a telefoncsörgést az előbbi szcena aláfestéseként, amikor Baby még

³² „A hangosfilm akkor válik majd valóban új művészetté, hogyha a hangzavart elemire tudja már bontani, hogy az egyes jelentős hangokat kiemelje, hangsúlyozza és hangközelképben hívja fel rájuk a figyelmünket” – BALÁZS, *i.m.*, 238.

³³ Rick ALTMAN, *Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic = Perspectives on Citizen Kane*, szerk. Ronald GOTTESMAN, New York, G. K. Hall & Co., 1996, 98. idézi McQUEEN, *i.m.*, 154.

³⁴ McQUEEN, *i.m.*, 158.

nem tárcsázhatta Debora számát a következőben. Ez a megoldás egyrészt folyamatosabbá teszi az átmenetet a két jelenet között, másrészt pedig föl-bontja az időrendet, egyszerre orientál és elbizonytalanít: az előbbi jelenet bizonytalanságot sugalló, feszültségkeltő hangja a következő jelenet eligazító, megalapozó beállítás helyett álló hangjává válik.

4. A *Nyomd, Bébi, nyomd!* hangji világa

Míg McQueen a főntebb fölvezetett stratégiákkal Wright korábbi filmjeit átfogóbb tendenciákhoz köti (intenzív folytonosság), addig a *Nyomd, Bébi, nyomd!* – bár minden fönti jelenségre kínál illusztratív példát – túllép ezen: nem csak játszik a hanggal, hanem a filmet minden szintjén a hang szervezi. Ebben a fejezetben a főcím elemzésén keresztül fogom bevezetni, hogyan borul föl a hangji hierarchia a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban, majd pedig a film tematikus reflexiói segítségével azt kívánom bemutatni, hogyan válik a hang és a hanggal való játék nem csak a film formaszervező, de történetsszervező elvévé is.

A zene mind a hangji, mind pedig a képi világ szervezőjeként lép föl a pre-credit jelenetet követő reprezentatív főcímben is. A jelenet elsőre csak amiatt lehet szembeötlő, hogy egyetlen virtuóz hosszúbeállítás, a történések máskülönben triviálisak: Baby, iPod-ján zenét hallgatva, végigtáncol az utcán, betér egy kávézóba, ahol rendel, közben az utcán hétköznapi dolgok történnek (utcai zenészek, telefonáló emberek, járókelők, autók) – csupán mellékes akció a nyitó stáblista háttérében. Ami rögtön feltűnhet, hogy a jelenet ritmusát a Baby által hallgatott, diegetikus zene (Bob & Earl: *Harlem Shuffle*, 1963) adja, de nem csak hősünk tánca, hanem minden további esemény a zenére történik. Erre a zenére mozog a többi járókelő is, pedig nem hallhatják a Baby fülhallgatójában szóló számot (hisz taxi után kiabálnak, veszekednek, telefonálnak). Nem csak mozgásuk koreografálódik azonban a zeneszámba: minden hang, amit produkálnak (babasírás, dudálás, párbeszéd, léghalpapács, ATM, nevetés, motorbögés, ajtócsengő stb.), a *Harlem Shuffle* ritmusára és hangnemébe illeszkedik.

A főcímmel a zörejek és az akció szervezésén túl meghatározza a teljes hangzó világot: a párbeszédet és az utcán hallható zenéket is. Már említettem, hogy az utca hangjaiba vegyülő párbeszéd ritmusa is a *Harlem Shuffle*-t követi, de ezt teszik a főhős, Baby sorai is. Ezek nem csak ritmusban vannak a főcímmel, de annak konkrét szavait mondja a megfelelő helyen: amikor a kávézóban a pultos megkérdezi, „Fölvehetem a rendelését?“, azt feleli, elgondolkozva, „Igen, igen, igen.“, amikor a zeneszám szövege épp a „Yeah, yeah, yeah.”-nél tart. A főcím, azon túl, hogy a *Harlem Shuffle* szervezi, az utcán hallható, különböző stílusú és műfajú zeneszámok (utcai zenész, más iPodokból szóló zene, a kávézóban játszott háttérzene stb.) segítségével

diegetikus mashup-pá válik. A vendégzenék tempója és hangneme illeszkedik a főcímzenére, újabb harmóniákkal, rétegekkel egészítve ki azt. Ez a „mashup” megoldás a film visszatérő eszköze: amikor Baby iPodjából hallható diegetikus zene festi alá a jelenetet, minden más zene ennek rendelődik alá. Elsaesser szavait kiforgatva: a film a „walkman” (jelen esetben iPod) belső terét külsővé teszi³⁵, a belső zene a kinti világot koreografálja.

A nyitó stáblista, miközben mind a zörejeket, mind pedig a dialógusokat a zenének rendeli alá, a képet is alárendeli a hangnak (első sorban persze a zenének). Minden mozgás a *Harlem Shuffle*-re koreografálódik, mind a szereplők, mind pedig a hosszúbeállítás steadicamjének folytonos mozgása. A zene pontosan illeszkedik a főhős mozgására, élőszereplős mickey-mousingot³⁶ látunk, csak hogy „[n]em a zene adja a képek kíséretét, hanem a film képei kísérik a zenét.”³⁷ (3. ábra) Ezen túl egy újabb réteggel bővül kép és hang (zene) kapcsolata egy másik mozgóképes műfaj, a lyrics video beemelésével: a főcímmel szövege a háttérben látható graffitikre, az oszlopokra ragasztott hirdetésekre vagy az előtérben elhaladó fák törzsére íródik rá, mindig akkor lépve a képbe, amikor a szám épp az adott szavaknál tart, még szorosabbra húzva a kapcsolatot kép és hang között. A zene hasonló előtérbe helyezését láthatjuk a film egészében, ha nem is ennyire konkrétan, mint a főcím alatt.



3. ábra: Amikor a zenében trombita harsan, a képen is megjelenik egy trombita, melyet Baby úgy tesz, mintha megfújna, a zenét illusztrálva. Wright: Nyomd, Bébi, nyomd

³⁵ Az eredeti idézet így szól: „A külső tér (a Walkmané) így itt belső térré válik (a viselőjévé), függetlenül attól, hogy mi hallatszik »kint«, a többiek számára.” ELSAESSER, *i. m.*, 20.

³⁶ A „mickey-mousing” az a jelenség, amikor a film zenéje szorosan követi a vásznon látható mozdulatokat: tökéletes szinkronban illeszkedik a hang a képre, a zene az akcióra. Thomas Elsaesser így definiálja: a mickey-mousing módszere az, „amikor a hang a képi történetet imitálja – például egy elefánt lépéseit pontosan időzített dobverésekkel.” *Uo.*, 15.

³⁷ BALÁZS, *i. m.*, 260.

A hang nem csak formai szervező elem a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban, a fabula is majd' minden szintjén tematizálja és előtérbe helyezi azt, ez pedig a főhős karakterében válik a leginkább kézenfekvővé. A főhős, Baby, gyermekori balesete folytán tinnitus-ban szenved, vagyis hanginger hiányában folyamatos zúgást hall. Ezt nyomják el az iPodjából dübörgő zeneszámok. A film egyértelműen a középpontba helyezi a betegséget azáltal, hogy a nézőt Baby „hallópontjába”³⁸ pozicionálja: halljuk a zenét, amiket hallgat, amikor pedig nincs zene, zúgást hallunk, akárcsak ő, így a néző füle is arra vágyik, hogy kezdődjön a következő szám. Ezt erősítik azok a pillanatok is, amikor kivételesen nem diegetikus zene festi alá a jeleneteket, hanem Steven Price zeneszerző ambient zenéje: az aláfestés, bár harangjaival még emlékeztet zenére, hosszan elnyújtott, magas hangjai inkább fülzúgást idéznek. Baby betegségére rengeteg utalás, reflexió hangzik el a filmben: munkatársai egyenesen retardáltak hiszik, amiért folyton zenét hallgat, és nem nagyon beszél.

A főhőshöz kapcsolódik a beszéd és a zene tradicionális kapcsolatának megbontása is: a beszéd elértéktelenedik és a zene válik fontosabbá az emberi kapcsolatok létrehozásában. Baby visszahúzódó, keveset beszél, még azokkal is, akik közel állnak hozzá. Az egyetlen kivétel gyámja, de itt is másodrangúvá válik a beszéd, mint hangyi esemény: a gyám, Joe (CJ Jones) siketnéma, így ő és Baby jelnyelven kommunikálnak, s nem hangban. A hangok szintjén azonban a zene teremt kettejük között kapcsolatot: Joe is együtt „hallgatja” Babyvel a zenét lakásukban; kezét a hangfalra helyezve érzi a zene lüktetését. A film következetesen viszi végig ezt a motívumot, Baby minden működőképes emberi interakciója a zenén keresztül történik: amikor először találkozik Deborával, a lány énekel (amit Baby fölvesz diktafonjával), dalokról beszélgetnek, első randijukon fél-fél fülhallgatóval iPodról hallgatnak zenét – Baby saját „hangyi világába”³⁹ engedi be Deborát. Ugyanígy teremt kapcsolatot Baby Haverral (Jon Hamm), akivel Queent hallgatnak megosztott fülhallgatóval, de Baby még a postai alkalmazotthoz is akkor kerül közel, amikor az énekesről, Dolly Partonról beszélgetnek. Mindez visszavezethető arra, hogy anyjához is a hangon keresztül kötődött.⁴⁰ Tőle kapta első iPodját, abban a balesetben vesztette el anyját, amiben részben hallását is és az egyetlen fennmaradt emléke anyjáról egy hangfelvétel, ahogy énekel. iPodjai és zenéi anyját idézik, s így az iPod „társas egyedülléte”⁴¹ itt új réteggel telítődik: magányában nem csak az iPod nyújt társaságot Babynek, de az iPodon keresztül elvesztett anyja is.

³⁸ A hallópont (point-of-audition) a szubjektív beállítás hangyi megfelelője. BRANIGAN, *i.m.*, 55.

³⁹ BULL, *i.m.*, 7.

⁴⁰ Önálló elemzést érne meg az anyamotívum fölfejtése, hisz egyes teoretikusok a női hangot, mint az Anya hangját vizsgálják, mely abból az „[i]mmerzív aurális őselmény”-ből (ELSAESSER, *i. m.*, 18) fakad, hogy a magzat az anya hangját érzékeli először a külvilágból. (Lásd: CHION, *Sensory... i. m.*, 330; ELSAESSER, *i. m.*, 18; Kaja SILVERMAN, *The Acoustic Mirror, The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, 1988, Bloomington – Indianapolis, Indiana University.

⁴¹ BULL, *i.m.*, 6.

Mint azt láthattuk, a forma mellett a cselekmény egyes elemei, motívumai is a hang megnövekedett szerepére hívják föl a figyelmet, ám ennek ennél közvetlenebb módjait is megfigyelhetjük a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban. Ez egyrészt jelentheti azokat a pillanatokat, amikor a film szereplői maguk választják ki a film saját kísérőzenéjét. Ilyen például a 7. jegyzetben ismertett jelenet, vagy a végső leszámolás, melynek aláfestését a Haver autójából bömböltetett *Brighton Rock* (Queen, 1974) adja. Másrészt a hang (valamint a zene) előtérbe kerülésére hívja föl a figyelmet az is, amikor Baby a környezetében hallható hangokból remixeket készít, úgy rendelve alá zörejt és párbeszédet a zenének, ahogy azt a film egésze is teszi. A filmben minden hang hangszer, akkor van értelme, ha az valamilyen módon a zene harmóniájába illeszkedik: az akciószekvenciák robbanásai és fegyverdörgései is mind a kísérőzene ritmusára illeszkednek. Ahogy Balázs Béla fogalmazta meg: „Még a zörejek is zenei formát öltenek.”⁴² Baby számára, ezzel összhangban, minden élmény, amivel a világban találkozik, hangélmény: Baby fölveszi a körülötte hallatszó zörejeket, dialógusokat, majd zenét csinál belőlük. A zene az egyetlen dolog, amit ért, ezért a körülötte zajló világot erre a nyelvre fordítja le, hogy valamilyen módon megtalálja benne a helyét.

4. Konklúzió

Edgar Wright filmjeiben fontos a hang szerepe, de különösen igaz ez a *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ra. A film nem csak formai megoldásaiban hívja föl a figyelmet a hangra, de a hang és a zene előtérbe kerülésének tematikus reflexióját is megfigyelhettük. A zene kerül a hanghierarchia (már-már az audiovizuális hierarchia) csúcsára és válik sokkal erősebb szervező erővé, mint akár a műfaj (4. ábra).

Wright filmje műfaji film, de mégis túlmutat a műfajiságon: mind tematikusan, mind pedig formailag újraírja nem csak a zene hanghierarchiában betöltött szerepét, de a hang és a kép viszonyát is. Mégsem nevezhetjük formabontónak, hangjai inkább orientálják a nézőt, mint elbizonytalanítják, szem előtt tartva az intenzív folytonosság elveit. Nem mondhatjuk tehát, hogy Wright filmjei „szélsőségesen aszinkron”⁴³ használatát valósítanak meg a hangnak, inkább nevezhetjük alkotásait „szélsőségesen szinkronnak”.

⁴² BALÁZS, *i.m.*, 259.

⁴³ ZENTAY Nóra Fanni, A kép-hang aszinkronitás tendenciái a késő modernista filmben, *Metropolis*, 2015/2, 34.



4. ábra: Bár a *Nyomd, Bébi, nyomd!* gengszterfilm, azon belül is heist alműfaj road movie elemekkel (fontos tehát a kocsi), mégsem a járművek fetiszálódnak: azok eldobható, lecserélhető, összetörhető eszközök csupán, míg iPodoknak széles választéka vonul föl (minden hangulatra külön lejátszó). A termékelhelyezés korántsem burkolt, s még a törött iPodot is meg kell tartani, hiszen eszmei értéke van. Wright: *Nyomd, Bébi, nyomd!*

Bibliográfia

- Rick ALTMAN, *Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic = Perspectives on Citizen Kane*, szerk. Ronald GOTTESMAN, New York, G. K. Hall & Co., 1996, 94–121.
- BALÁZS Béla, *A látható ember, A film szelleme*, Bp., Gondolat, 1984.
- Larry BARTLEET, Soundtrack Of My Life: Edgar Wright, *NME*, 2017. nov. 23. Elérhető az interneten: <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/2162888-2162888> (Utoljára ellenőrizve: 2017.12.15.)
- David BORDWELL, *Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema = Film Sound: Theory & Practice*, szerk. E. WEIS, J. BELTON, New York, Columbia University, 1985, 181-199.

- David BORDWELL, *Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film*, *Film Quarterly* 55(2002), III, 16-28.
- David BORDWELL, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California, 2006.
- Edward BRANIGAN, *Soundtrack in Mind*, *Projections*, 2010/1, 41-67.
- Michael BULL, *Sound Moves, iPod Culture and Urban Experience*, London & New York, Routledge, 2007.
- Michel CHION, *Audio-Vision: Sound on Screen*, ford. Claudia GORBMAN, New York, Columbia University, 1994.
- Michel CHION, *Film, a sound art*, ford. Claudia GORBMAN, New York, Columbia University, 2009.
- Michel CHION, *Sensory Aspects of Contemporary Cinema = The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, szerk. Claudia GORBMAN, John RICHARDSON, Carol VERNALLIS, Oxford – New York, Oxford University, 2013, 325-330.
- Thomas ELSAESSER, *A film mint fül, Hang és tér*, *Metropolis*, 2015/2, 8-21.
- Kovács András Bálint, *A hang = Uő., Mozgóképelemzés*, Bp., Palatinus, 50-61.
- Amanda McQUEEN, 'Bring the Noise!', *Sonic Intensified Continuity in the films of Edgar Wright*, *MSMI*, 2013/2, 141-165.
- Bruce REID, *Defending the Indefensible: The Abstract, Annoying Action of Michael Bay*, *The Stranger*, 2000. júl. 06. Elérhető az interneten: <https://www.thestranger.com/seattle/defending-the-indefensible/Content?oid=4366> (Utóljára ellenőrizve: 2018.03.27.)
- Steven SHAVIRO, *Post-Continuity: An Introduction = Post Cinema, Theorizing 21st-Century Film*, szerk. Shane DENSON, Julia LEYDA, Falmer, REFRAME Books, 2016, 51-65.
- Steven SHAVIRO, *Post-Cinematic Affect = Post Cinema, Theorizing 21st-Century Film*, szerk. Shane DENSON, Julia LEYDA, Falmer, REFRAME Books, 2016, 129-145.

- Kaja SILVERMAN, *The Acoustic Mirror, The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University, 1988.
- Steve WEINTRAUB, New Scott Pilgrim vs. the World Featurette “A Look Inside”, Collider, 2010. júl. 13. Elérhető az interneten: <http://collider.com/scott-pilgrim-vs-the-world-featurette-a-look-inside/> (Utoljára ellenőrizve: 2017.12.17.)
- ZENTAY Nóra Fanni, A kép-hang aszinkronitás tendenciái a késő modernista filmben, *Metropolis*, 2015/2, 34-56.



