



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 BEJÁRATAJA A WORKING TITLE/BIG TALK PICTURES PREZENTÁCIÓJÁBAN EDGAR WRIGHT FILMJEI "BABY DRIVER" JON BERNTHAL CASTING FRANCINE MAISLER
ZENE STEVEN PRICE DÍZELTÉSKÖZÖSÉG COURTNEY HOFFMAN VÁGÁS PAUL MACHLISS AZÉ JONATHAN AMOS AZÉ SZÁVÁNYI MARGUS ROWLAND FÉNYKÉPZÉS BILL POPE AZÉ
PRODUCER EDGAR WRIGHT ADAM MERIMIS RACHAEL PRIOR LIZA CHASIN MICHELLE WRIGHT PRODUCER NIRA PARK TIM BEVAN ERIC FELLNER REDIGÁL EDGAR WRIGHT

JÚNIUS 29-TŐL A MOZIKBAN

MRC WORKING TITLE #HybridBébi SONY



Fekete-Kovács Kristóf*

Remixelni a valóságot

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

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, hangeffekkel 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 járattja, 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, fölvezetnék 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 snettek 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 pillanatokot 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 testblende 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, légkalapács, 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 mashuppá 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> (Utoljára 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.



