4. A kompilált filmzene történetéből: a ’60-as évek végi hollywoodi fordulat

A XX. század második felében a könnyűzene a filmzene igazán meghatározó alkotóelemévé vált (bár természetesen a könnyűzene korábban is fel-felcsendült főcímdalokban, betétdalokban vagy kísérőzeneként). A filmzene filmtudományos történeti áttekintései általában az eredeti filmzenét állítják középpontba, számos filmzenetörténeti elbeszélés pedig (például Roy M. Prendergast [1977], Laurence E. MacDonald [1998], Roger Hickman [2006]) kiváló filmzeneszerzők alakjai mentén beszéli el a hollywoodi filmzene történetét Max Steinertől Howard Shore-ig. A filmzeneszerzői munkásságok tárgyalása nélkül persze nem lehet átfogó filmzenetörténetet írni, de egy teljes körű vizsgálatnak mindenképpen számolnia kellene a filmképhez társított zene egyik legrégebbi módszerével, a **kompilált filmzené**vel.

Bár a kompilált filmzenét sokszor az eredeti filmzenéhez képest másodrendű gyakorlatként fogják fel, valójában ez volt az első, és napjainkban is az egyik legnépszerűbb módszer arra, hogy zenével „színesítsék” a mozgóképsorokat. A kompilált filmzene népszerűsége a költséghatékonyság mellett abból adódik, hogy másként működik, mint az eredeti filmzene, amely ugyan pontosan illeszkedhet a filmképhez, de jelentéstartománya szűkebb, mint a kompilált filmzenéké, mivel a filmhez képest előzetesen létező zenékből készített összeállítások számos filmen kívüli asszociációt, az utalások széles körét hozzák magukkal (például a beatzene a ’60-as évek ellenkultúrájára utal), amelyeket könnyedén be lehet építeni vagy hozzá lehet adni az adott film diegetikus világához. Míg az eredeti filmzene egyik fő funkciója az volt, hogy a nézőben érzelmeket keltsen anélkül, hogy felhívná magára a figyelmet (a legjobb filmzenének azt tartották, amit szinte nem is hallani), a filmekben alkalmazott könnyűzenei dalok esetében sokszor kifejezetten cél, hogy észrevegyék őket, hiszen a filmkészítők erősen alapoznak arra, hogy a közönség felismeri az előadót, a dalt, vagy legalább a zenei stílust; a gyártók olyan jelentésekkel számolnak, amelyek eleve forgalomban vannak.

Keretben: Kathryn Kalinak

„Anahaid Kassabian azt fejtegeti, hogy a kompilált filmzenék újfajta azonosulási folyamatokat nyithatnak meg a közönség számára. Pozitív, sőt felszabadító élménynek látja a dalok megnövekedett szerepét a kortárs hollywoodi filmekben. Szerinte a kompiláció új lehetőségeket kínál a nézőnek, hogy saját egyéni kapcsolatot alakítson ki a filmmel, és lehetőséget teremt az alternatív hangok, különösen a nők és a kisebbségek megszólalása számára. Gondoljunk arra, hogy a *Thelma és Louise*-ban (1991) a női énekesek felvételei miként nyújtanak bepillantást a főszereplők lelkivilágába (a filmben Martha Reeves énekli a *Wild Night*, Tammy Wynette pedig az *I Don’t Wanna Play House* című számot).”

(Kathryn Kalinak: *Filmzene*. Ford. Rácz Judit. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2014. 94.)

A kompilált zene története a korai film és a némafilmkorszak idején kezdődik. Ahogyan az *A némafilmek és a (könnyű)zene; a hangosfilm elterjedésével járó változások* című olvasóleckénkben vázlatosan rámutattunk, a különféle vetítési helyszíneken kísérőzenét szolgáltató zenészek vagy zenekarok improvizáltak is, de a zenei kíséretet sokszor már létező, akár rendkívül ismert dallamokból vagy azok töredékeiből állították össze. Ezek a kezdetleges kompilációk a film műfajának és hosszának függvényében változtak. Julie Hubbert szerint a rövidebb, ismeretterjesztő alkotásokhoz (például oktatófilmekhez, útirajzokhoz) és vígjátékokhoz általában a könnyűzene világából merítettek, míg a hosszabb, komolyabb drámák zenei kíséretéhez a klasszikus zene tárházából válogattak.

A hangosfilm elterjedése azonban visszavetette a kompilált filmzene használatát. Az átmeneti időszak (a húszas és a harmincas évek fordulója) után a zene egy gondosan eltervezett filmes alkotóelemmé, a filmstruktúra szerves részévé vált – és egyre nőtt az igény arra, hogy egy adott filmhez társított filmzene legyen eredeti és egyedi (amire ugyan – ahogyan a fent említett olvasóleckénkben utaltunk rá − a némafilmkorszakban is akadt példa, de akkoriban ez egyáltalán nem volt általános gyakorlat). Körülbelül a harmincas évek elejétől a hatvanas évek derekáig a zeneszerző a hollywoodi filmgyártási rendszer egyik állandó munkatársa lett, akitől minden újonnan készített filmhez új filmzenét vártak. A hangosfilm felvirágzásával a kompilált filmzene praxisa gyakorlatilag eltűnt az amerikai nagyköltségvetésű, mainstream filmek gyártásából, használata a kísérleti, avantgárd vagy kisköltségvetésű filmekre korlátozódott.

A hatvanas években új erőre kapott a kompilált filmzene, ám jelentős módosulások tapinthatóak ki a némafilmkorszakhoz képest. Ezúttal nem kottákból, hanem könnyen megszerezhető hanglemezekre vett zenékből válogattak, és az élőzenei előadás gyakorlatának tovatűnése miatt a kompilátor személye is megváltozott: az élőben játszó zenészek és a karmesterek helyett a filmrendezők (később a zenei szerkesztők) készítették a zenei összeállításokat, amelyekhez a zeneszerző munkájára nyilvánvalóan nem volt szükség.

A kompilált filmzene hatvanas évekbeli előretörése több tényezővel magyarázható (összefügg a hollywoodi stúdiórendszer válságba kerülésével is), de az egyik legjelentősebb indok a kompilált filmzene visszatérésére az, hogy a hollywoodi filmipar ki akarta aknázni az új könnyűzenei, elsősorban a rockzenei stílusokat. A filmek soundtrackjein egyre gyakrabban szerepelt rockzene, ami a lemezkiadó cégek számára is rendkívül jövedelmezőnek bizonyult. A rockzenét ugyan már az 1950-es évek második felétől használták a fiatalokat, tinédzsereket megcélzó zenés filmekben, de a ’60-as években fősodorbeli, a legszélesebb közönséget megcélzó családbarát filmekben is alkalmazni kezdték. Továbbá csak az 1960-as évek közepétől építették be szervesen a könnyűzenei dalokat a filmek cselekményébe, ettől kezdve viszont a pop-rockzene egyre inkább a hagyományos zeneszerzői komponálás alternatívájává vált.

<u>Keretben</u>: Cory Messenger

„A *Variety* így rávilágított arra a Hollywoodot nyugtalanító dilemmára, amelyet majd a *Bonnie és Clyde* (Bonnie and Clyde. Arthur Penn, 1967) és a *Diploma előtt* (The Graduate. Mike Nichols, 1968) fog megoldani azzal, hogy a hatvanas évek végén »felfedezik« a fiatalok közönségéből álló rentábilis piaci rést. Az ötvenes évek és a korai hatvanas évek Hollywoodja azonban képtelen volt felismerni változó közönségét, és továbbra is ugyanazt a »mindent mindenkinek« családbarát szórakoztatási elvet követte, mint a harmincas és negyvenes években, amikor a televízió és a rock and roll még nem szabdalta szegmensekre a szabadidőipart. Ennek eredményeképpen Hollywood hű maradt a nagy költségvetésű, langyos családi filmekhez, amelyekkel egy gyorsan fogyatkozó közönséget céloztak meg. A törekvés, hogy mindenki tetszését elnyerjék, végül ahhoz vezetett, hogy egyetlen közönségtípus tetszését sem nyerték el eléggé. Ez a bizonytalanság és a pénzügyi kockázat időszakának kezdete volt [...]”.

(Cory Messenger: Alakíts természetesen: Elvis Presley, a Beatles és a „rocksploitation”. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra*, 2018.nyár. URL: http://uj.apertura.hu/2018/nyar/messenger-alakits-termeszetesen-elvis-presley-a-beatles-es-a-rocksploitation/)

A filmtörténészek között konszenzus van azt illetően, hogy a ’60-as évek végi Hollywoodi Reneszánsz több jelentős filmje ha még nem is kizárólagos, de meghatározó jelleggel már meglevő könnyűzenei dalokból összeállított filmzenét használt. A *Diploma előtt* (The Graduate. Mike Nichols, 1967) című film jó példa a hangosfilmkorszakban uralkodóvá vált filmzenei gyakorlattól való elmozdulásra: bár a filmzene Dave Grusin által szerzett, jazz-

alapú aláfestő zenét is magába foglal, döntően a filmhez képest előzetesen létező rockdalokból áll össze. A főcímdalt és három, a filmben aláfestő zeneként használt dalt a Simon and Garfunkel *Sounds of Silence* (1966) című nagylemezéről „kölcsönöztek", a *Mrs. Robinson* című betétdalt pedig a rendező kérésére írta Paul Simon és Art Garfunkel a filmhez.

Két évvel később a *Szelíd motorosok* (Easy Rider. Dennis Hopper, 1969) viszont már teljesen megkérdőjelezte a bevett filmkészítői munkamegosztást a rendező és a zeneszerző között: Hopper magához ragadta a filmzenekészítés szerepkörét, ő maga válogatta össze a zenei kompilációt, a soundtracken pedig kizárólag pop-rockszámokat szerepeltetett. A film a Hollywoodi Reneszánsz egyik mérföldkövének számít, amely látképet ad a hatvanas évek végi amerikai társadalmi problémákról és feszültségekről (mint például a hippimozgalom, a kábítószer-használat és a kommunális életmód). A *Szelíd motorosok*ban megjelenített életmódhoz, a kortárs társadalmi problémák feszegetéséhez, illetve az ellenkultúra filmes reprezentációjához jól illeszkedő módon Hopper egyedi akusztikus stílusú filmzenét hozott létre azáltal, hogy kreatívan újrahasznosította olyan kortárs népszerű előadók és zenekarok dalait, mint Jimi Hendrix, a Steppenwolf, a Byrds vagy az Electric Prunes. Már a *Szelíd motorosok* esetében megfigyelhető a könnyűzenei dal filmes használatának egyik tipikus funkciója: a pop-rockdal egy életérzés kifejezője. A *Szelíd motorosok* példáját hamarosan követte *Az utolsó mozielődás* (The Last Picture Show. Peter Bogdanovich, 1971) és az *Amerikai graffiti* (American Graffiti. Georger Lucas, 1973).

A kompilált filmzene mérete filmenként rendkívül eltérő. A *Szelíd motorosok* soundtrackje például viszonylag szerény, mindössze tíz dalból áll, míg Scorsese *Aljas utcák* (Mean Streets. Martin Scorsese, 1973) című filmjének soundtrackjét huszonhárom zeneszámból állították össze.

A Hollywoodi Reneszánsz, majd Új Hollywood időszakában egyre gyakrabban alkalmaztak könnyűzenei forrásokból összeállított kompilált filmzenét, a popszámok filmekbe illesztése gyakorlatilag kötelezővé vált. A hetvenes évek végén pedig már attól tartottak az eredeti filmzenék rajongói, hogy az egyre több pop- és rockzenei stílusból, egyre többször és egyre többet merítő kompilált filmzene teljesen ki fogja szorítani az eredeti filmzenét a filmekből.

Kérdések:

Mikortól vált hangsúlyossá a kompilált zene a hollywoodi filmiparban, és milyen tényezők magyarázzák ezt?
Melyik filmtörténeti korszakban válik igazán hangsúlyossá a könnyűzene kompilált zeneként történő újrahasznosítása?
Milyen példákat ismersz arra, hogy egy film teljes filmzenéjét pop-rockdalokból állítják össze?

Kreatív feladat:

Válassz egy elbeszélő nagyjátékfilmet, amelyben sem betétdalként, sem aláfestő zeneként nem használnak pop-rockszámokat, és állíts össze hozzá olyan soundtracket, amely kizárólag pop-rockdalokból áll! A kompilációt tracklistaként készítsd el, és az előadók és dalcímek mellé írd fel azt is, hogy a cselekmény melyik pontjánál hangoznának el a dalok! Jelöld azt is, hogy az adott dal egy töredékét vagy a teljes dalt használod fel.

Ajánlott olvasmányok:

Pápai Zsolt: Az ideológia vége − A hollywoodi film és az ellenkultúra. *Filmvilág*, 2008/5. 9-11.
Pápai Zsolt: Reneszánsz és reformáció. Bevezetés az 1960-1970-es évek hollywoodi filmjébe. *Metropolis*, 2010/ 3. 10-31.
Pápai Zsolt: Szabadság, szerelem, halál. A Bonnie és Clyde és a modern film. *Apertúra*, 2013. nyár. URL: http://uj.apertura.hu/2013/nyar/papai-szabadsag-szerelem-halal-a-bonnie-es-clyde-es-a-modern-film/

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával. Projekt azonosító: EFOP-3.4.3-16-2016-00014

SZÉCHENYI 2020

MAGYARORSZÁG KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Szociális Alap

BEFEKTETÉS A JÖVŐBE