

### **3. A némafilmek és a (könnyű)zene; a hangosfilm elterjedésével járó változások**

A mozgókép és a zene a filmtörténet hajnalától fogva összetett kapcsolatban állt egymással. Jelenlegi tudásunk szerint a korai filmek, némafilmek többségéhez társult valamilyen zene, amelyet a vetítési helyszíneken olykor verklírlől vagy fonográfról játszottak le, de többnyire élőzenével kísérték a filmet. A zene a vetítógép kerregésének zaját volt hivatott elnyomni, a két-, majd több tekercses filmek kialakulása után a filmtekercsek cserélése következtében beálló szünet kitöltésére is szolgált. A mozgóképet kísérő élő zenei előadást egyetlen zenész (jelenlegi ismereteink szerint leggyakrabban zongorista), de különböző hangszereken játszó zenésztriók vagy éppen egy egész szimfonikus nagyzenekar szolgáltathatta. A zenekarok összeállítását és végső soron a kísérőzene milyenségét a korai mozi (1895-1905) vetítési helyszíneinek esetében a vaudeville-ek, kávéházak, később pedig a nickelodeonok, mozgóképszínházak tulajdonosai és bűdzséik határozták meg. A zene szólhatott folyamatosan vagy megszakításokkal; a zenészek rögtönöztek, vagy pedig ismert komolyzenei darabokat, dallamtöredékeket, kortárs divatos slágereket játszottak. Mivel a zenészek nem feltétlenül ismerték előzetesen a filmet, előfordult, hogy az improvizáció olyan kísérőzenét eredményezett, amely sem ritmusát, sem pedig hangulatát, emocionális töltését illetően nem illeszkedett a vásznon látható képsorokhoz. Jóllehet az eredeti, kimondottan egy filmalkotáshoz komponált filmzenék készítése a hangosfilmkorszakban lendült fel igazán, de a némafilmkorszakban is akadt (ritka) példa arra, hogy egy neves komponista filmhez szerezzen új zenét (mint például Erik Satie a *Felvonásközhöz* [Entr'acte. René Clair, 1924]).

#### **Keretben:** Ernst Bloch

„Jól emlékszünk még, honnan jönnek ezek a hangok. Először a vásártéren mutatták be a mozgóképet, és sokáig ott is rekedt. [...] Grünwaldban a favásárról muzsikált a géporgona, az elegánsabb helyeken pedig Tannhäuserről vagy a Grál fényes küldötteiről, de mindenütt ugyanazzal a kurbliforgatással. Az volt a dolga, hogy becsalogassa a látogatókat, odabent pedig a hintalovak lendületét kellett a dallamnak tüzelnie, vagy a viaszfigurák borzongató csendjét élénkítette meg. Így áradt a gépzene lármája és ünnepi bódulata a mozipaloták belsejébe is. De a kávéházi zenekarok a kispolgárban már felébresztették a zenei szórakozás általános szükségletét, ezért a zongora, a harmónium, vagy az úgynevezett párizsi összeállítású szörnyű trió, sőt a harminc zenészt számláló zenekar vette át az orchestrion feladatát, amikor a vetítógép szakított a nomád vásári étellel.”

(Ernst Bloch: *Dallam a moziban*. Ford. Bence György. In *Film + Zene = Filmzene? Írások a filmzenéről*. Szerk. Kenedi János. Budapest, Zeneműkiadó, 1978. [1913] 8.)

Az előző, teljességre nem törekvő bekezdés jól érzékelteti, hogy ekkoriban a különböző vetítési helyszíneken ugyanahhoz a filmhez teljesen eltérő zenei kíséret csatlakozhatott, és így az egyes filmvetítések alkalmával más-más atmoszféra és jelentés társulhatott a képekhez. Úgy is fogalmazhatnánk tömören, hogy a némafilmek „zenéje” az élő zenei előadás és a nézőközönség világához, nem pedig a filmtextus világához tartozott. Ezt az állapotot a filmforgalmazó társaságok először 1909 körül (elsőként az Edison Társaság) próbálták megregulálni a hangulatjelzések, majd a zenei utasítás-lapok, végül a **végyszólista** bevezetésével. A hangulatjelzésekben és végyszólistákban feltüntetett melódiák és dalok (gyakorta egy zongorára hangszerelt) kottáit gyűjteményes kiadásokban jelentették meg. A legkorábbi ilyen antológiák közé tartozik Gregg A. Frelinger 1909-es *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music To Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures* című kiadványa.

#### **Keretben:** Martin Marks

„[A] »legvelősebb« segédeszköz a zenész számára a végszólista néven ismertté vált dokumentum, amely tartalmazza a végszavak és kiegészítő utasítások mellett a zenei kíséretként felhasználható darabok címeit és/vagy típusait. Először ezek a listák meglehetősen elnagyoltak és talán megbízhatatlanok is, de mint a többi segédeszköz – a filmipar változásait tükrözve – egyre használhatóbbá, kifinomultabbá válnak a némafilmkorszak második felében, és kialakul piaci értékük is. [...] Idézet a listából [az Edison Társaság *Frankensteinjéhez* (1910) készült végszólistából]:

Kezdés: *andante* – *Then You'll Remember Me*

Frankenstein laborjáig: *moderato* – *Melody in F*

A szörny megjelenéséig: egyre fokozódó *agitato*

Amikor a szörny megjelenik az ágy fölött: *drámai zene A bűvös vadászból*

Amíg apa és lány a nappaliban van: *moderato*

Míg Frankenstein hazaér: *Annie Laurie*”

(Martin Marks: A némafilm és a zene. In *Új Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Török Zsuzsa – Balázs Éva. Budapest, Glória Kiadó, 2004. 190-191.)

A fennmaradt forrásokból következtethetünk arra, hogy a filmgyártók gyakran könnyűzenei dalokat ajánlottak filmjeik kíséretéül. Az Edison Társaság például az *A Western Romance* (Edwin S. Porter, 1910) című filmjéhez népszerű dalokat ajánlott, azonban sokkal inkább a dalcímek, mintsem a dallamok illeszkedtek a film eseményeihez: a zenészeket így arra biztatták, hogy az *I'm Going Away*-t adják elő akkor, amikor a fiú elutazni készül, az *On the Rocky Road to Dublin*-t játsszák, amikor vonaton ül, a *Wahoo*-t, amikor indiánok jelennek meg a vásznon és az *I'm A Bold Bad Man*-t akkor, amikor a gonosztevő bukkan fel.

Miként Rick Altman a „Cinema and Popular Song: The Lost Tradition” című tanulmányában (2001) rámutatott, a könnyűzene a korai filmek idején is felcsendült az egyes vetítési helyszíneken. A korai filmek és a könnyűzene összekapcsolódására kiváló példa lehet a nickelodeonok gyakorlata, az **illusztrált dalok** filmvetítési programban történő szerepeltetése. (Az Egyesült Államokban a zenei és lemezkiadók, valamint a filmgyártók közti szinergikus együttműködések ekkortájt kezdenek gyökeret verni; habár a zeneipar ekkor még sokkal inkább a kották kiadását tartja gyümölcsözőnek, az illusztrált dalok előadásait pedig ingyenreklámnak fogja fel; csupán 1914-től, az ASCAP [*American Society of Composers, Authors and Publishers*], a dal- és zeneszerzők, valamint a kiadók jogait védő társaság létrejöttétől merülnek fel szerzői jogi kérdések.) Az illusztrált dalokat mint showelemet az 1890-es években találták fel: ennek során az élőben előadott közkedvelt dalt színes diák vetítésével kísérték. A jellemzően zongorával kísért ének folyamán az énekes általában két versszakot dalolt el, kétszer elismételte a refrént, ezek után pedig a közönség is bekapcsolódott az éneklésbe, miközben a dalszöveget (olykor csak a refrént) a vetített diáról olvashatták le. Altman kutatásai szerint a nickelodeonokban az illusztrált dalok a filmvetítési programok állandó elemei voltak, részben korabeli népszerűségük miatt, részben pedig azért, mert a korabeli vetítőgépek a mozgóképek és a diák vetítésére is alkalmasak voltak, és így a diákkal kísért illusztrált dalok beiktatása kézenfekvő és olcsó megoldást jelentett arra, hogy a közönséget addig is szórakoztassák, míg kicserélik a filmet a vetítőgépben. Az illusztrált dalok mozis szerepeltetése körülbelül 1913 táján szűnt meg, amikor a mozigépházak döntő többségébe egy második filmvetítő is került, és így lehetőség nyílt arra, hogy két film között szünet nélkül váltsanak.

Érdemes megemlítenünk azt is, hogy zenés filmek a hangosfilmkorszak előtt is születtek: Európában közkedveltek voltak a népszerű színpadi operettek filmes adaptációi, melyek hol kevésbé, hol nagyon követték a színpadi változatot. A „néma” operettfilmekhez a mozgóképszínház zenekari árkából vagy a filmtekerccsel azonos időben felhangzó gramofonlemezzel társították a zenét és a dalokat; de a nézőközönség számára láthatatlanul, a

vetítövászon mögül elénekelt és hangszereken eljátszott zenés előadás sem volt ritka. (A korabeli technikai színvonal miatt azonban a bejátszott dalok nem feltétlenül voltak szinkronban a filmen látható színészek ajakmozgásával.)

### **Keretben:** Robert Volz

„A filmoperett olyan film, amelyben a szereplők énekelnek. Mivel azonban csak képileg jelennek meg, magát az éneket mechanikus úton (tehát hanglemezzről, gramofonról), illetve a vetítövászon előtt vagy mögött elhelyezkedő, élő közreműködők segítségével kell megszólaltatni. Kezdetben mindez katasztrofálisan hatott, mert amikor a színész a képen kinyitotta a száját, a zenegép, illetve az eleven énekes még javában hallgatott, vagy fordítva. Másrészt nagyon zavaró volt, hogy az énekhang mindig ugyanabból az irányból érkezett: vagy lentről, a zenekar irányából, vagy a vetítövászon egy bizonyos pontja mögül. Így száz esetből kilencvenkilencben kellemetlennek, sőt időnként gyötrelmesnek ható ellentmondás jött létre a képen megjelenő és a tényleges hangforrás között. Ha akarta, ha nem, az embernek újra és újra rá kellett döbbsennie, hogy képtelen a film szereplőit és az énekeseket azonosnak tekinteni. Noha könnyű volt elképzelni, hogy e térbeli meg nem felelésen alapuló hiteltelenség, az összhangnak ez a hiánya olyan probléma, amelynek elhárítása vagy mérséklése korántsem lehetetlen, furcsa módon a mai napig nem tudtak vele mit kezdeni. Az egyetlen, amit tettek, az az, hogy a közeli képeket teljesen elhagyták, mert esetükben a hang irányával kapcsolatos hiba különösen zavarónak tűnt.”

(Robert Volz-ot [1925] idézi Peter Wicke: *A szórákzóató zene Mozarttól Madonnáig*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 2000. 165.)

A folyamatos vágás szabályrendszerének kialakulásával (1910-1917 között) párhuzamosan az élő kísérőzenét is igyekeztek a folytonosságérzet megteremtésének szolgálatába állítani, és így egyre jobban törekedtek arra, hogy a vágások esztelenségét a kísérőzenével fedjék el, zeneileg jelöljék a helyszínt és a kort, ahol és amikor a film játszódott (atmoszférateremtő funkció), kihangsúlyozzák a vásznon kifejezett érzelmeket, illusztrálják a cselekmény fordulatait, fokozzák egy-egy jelenet hangulatát. Azonban azt, hogy a film stabil, változatlan egységként jelenjen meg az egyes vetítésekkor, csak a képek és a hangok egyidejű, celluloid szalagra történő rögzítésével, azaz a szinkronhang teret hódításával sikerült elérni.

A hangosfilm '20-as évek végi megszületése és elterjedése olyan korszakküszöböt képez, ami jelentősen megváltoztatta a film eszköztárát és hatásmechanizmusát. A **szinkronhang** a film formanyelvének elengedhetetlen elemévé vált, amellyel realizistikusabb, valószínűbb látványt és térélményt lehet elérni, a fiktív világ teljesebb, hatásosabb megjelenítését lehet megteremteni, vezetni lehet a néző figyelmét, ki lehet hangsúlyozni vagy átalakítani a képek jelentését, hangulatát, a cselekménnyel és a szereplőkkel kapcsolatos új információkat lehet közölni – és e felsorolással korántsem merítettük ki a filmhang összes lehetséges funkcióját.

A film hangsávjának összetevőit három nagy csoportba szokás sorolni – emberi beszéd/szóveg, zöreij/zaj és zene –, noha létezik olyan filmtudományos elképzelés, amely külön, negyedik kategóriaként tartja számon a csendet (például Giorgio Biancorosso ezt az álláspontot képviseli). E hangtípusok a hangosfilmek jelentős részében megjelennek, bár létezik zene vagy beszéd nélküli film is.

A hangosfilm megjelenése a zene filmbeli szerepének átértékelődésével járt együtt. A szinkronhanggal megteremtődött a zene és a mozgókép **egzakt kapcsolatának** lehetősége, és így ahelyett, hogy a zene a filmhez esetlegesen hozzáadott „külső” tényezőként működött volna (mint a korai filmek és a némafilmkorszak élőzenei előadásai során nem egyszer), egy gondosan eltervezett filmen belüli elemmé, a filmstruktúra szerves részévé vált. A hangosfilm elterjedése módosította a zeneszerzők filmgyártáson belüli szerepvállalását is: noha tény, hogy a némafilmkorszakban is szereztek eredeti, a filmhez komponált zenét

(például 1908-ban Camille Saint-Saëns írt zenét a *Guise herceg meggyilkolása* [L'Assassinat du duc de Guise. Charles Le Bargy, 1908] című filmhez), de az eredeti filmzene a hangosfilm technológiai feltételei között bontakozott ki igazán. Ennek egyik jele, hogy a húszas évektől egyre több neves zeneszerzőt (például Dmitrij Sosztakovics, Szergej Prokofjev, George Gershwin) csábított magához a filmipar.

Az első hangosfilmsiker, az 1927. október 6-án bemutatott *A dzsesszénekes* (The Jazz Singer. Alan Crosland, 1927) az első egész estés, részben szinkronhangos zenés film is volt. A nyolcvankilenc perces filmben a szinkronhanggal ellátott részek túlnyomórészt énekes betétek, amelyek közül három nemcsak énekhangot, de közbeszúrt beszédet is tartalmaz. *A dzsesszénekes* kilenc betétdala formanyelvi szempontból nem igazán újít a korábbi, húszas évek végi előadás-alapú könnyűzenei Vitaphone-kisfilmekhez, az ún. *soundie*-khoz képest, viszont dramaturgiai és narratív szempontból jelentős változást jelentenek: ugyanis itt nem egy-egy könnyűzenei dal előadásának műtermi dokumentálását látjuk, hanem azt, hogy a revüsztrádként és minstrel-énekesként is rendkívül sikeres Al Jolson eljátszsa, hogy elénekli a dalokat. A valóságban Jolson népszerű énekes volt, *A dzsesszénekes*ben viszont színészként jelenik meg, aki egy énekest alakít, olyan könnyűzenei dalokat adva elő, mint a *Dirty Hands*, *Dirty Face*, a *Toot Toot Tootsie* vagy a *My Mammy* (a nevezetes utolsó jelenetben). James Wierzbicki (2009) szerint az a tény, hogy *A dzsesszénekes* dalbetétei nem a valóságot, hanem fikciót közvetítettek, kulcsfontosságú szerepet játszott a film sikerében, és abban, hogy a már korábban is létező szinkronhangos technológia áttörést érjen el.

### **Keretben:** Benke Attila

„Eleinte azonban a szórakoztatóipar nem akart átállni az új technológiára, az esztéták és az Álomgyár egyaránt gyanakvón tekintettek a hangosfilmre. Jogosan, minthogy a kezdetleges és nagy tömegű hangosító-berendezések nehézkessé tették az addig gördülékeny forgatást, ráadásul a képet és a hangot problémás volt szinkronba hozni. Az áttörést *A dzsesszénekes* jelentette. E félig-meddig »talkie«, ellentétben a későbbi nosztalgikus hommage-okkal, éppen a némafilmet tekinti elavultnak, s a beszédet, éneket ünnepli. A történet 80%-a néma, s csak bizonyos dalbetétekkel válik hangossá, mégis az új technika hatalmát hirdeti formailag és tartalmilag egyaránt. A címszereplő, a fiatal zsidó dzsesszimádó fiú és konzervatív apjának melodramája ugyanis szimbolikus és önreflexív. A kántor papa a némafilm: dalait és dörgelemkeit többnyire csak látjuk, az ifjú titán viszont már a hangosfilm képviselője, így előadásai szemünknek és fülünknek is szólnak. (»Várjanak egy pillanatot, még semmit sem hallottak!« – kiált fel az akkori néző megdöbbenésére a címszereplő). *A dzsesszénekes* végén pedig hősünk a »némafilm«, vagyis apja helyébe lépve előad egy vallási éneket a zsinagógában, ezzel egyszersmind törvényesítve az új technológia hatalmát a filmművészetben.”

(Benke Attila: A nagypapa mozijában. *Filmvilág*, 2012/4. 34-36.)

*A dzsesszénekes* számottevő sikerének egyik következménye az volt, hogy a némafilmkorszak és a hangosfilmkorszak közti átmeneti időszak (1927-1933) hangosfilmjeinek első hulláma eleinte legalább egy, de aztán egyre több dalbetétet igyekezett szerepeltetni a kilencvenperces játékidőben. Kezdetben a könnyűzene jelentette a legfontosabb tárházat, ahonnan a korai hangosfilmek merítették. A könnyűzenei dalok filmes szerepeltetése a lehető legszélesebb műfaji skálán valósult meg: a romantikus vígjátékoktól a westerneken és krimiken át a melodramákig (és természetesen az ekkor szárba szökkenő musicalekig) a dalok kezdték háttérbe szorítani az instrumentális eredeti filmzenét. Ahogyan Katherine Spring (2013) rámutat, az Amerikai Filmintézet katalógusa pontosan jelzi, hogy a nagy stúdiók (Fox, Loew's/MGM, Paramount, RKO, Warner Bros.) által 1928-1929-ben gyártott filmek egyharmadában legalább egy dal szerepelt, 1929-1930-ban pedig már a filmek több mint felét jellemezte ez. Bár a filmipar és a zeneipar közti együttműködésekre korábban is akad példa, a Hollywood és a Tin Pan Alley (New York-i zenekiadók és dalszerzők) közti szinergiák, a médiakonvergencia praxisai ekkortól lendülnek fel igazán.

A klasszikus Hollywood időszakában a filmipar ötvözte a filmekben a Broadway és a Tin Pan Alley dallamait. A könnyűzene a műfaji filmek mise-en-scène-jének kulcsfontosságú akusztikus alkotóelemévé vált. Például a harmincas évektől a westernnek zökkenőmentesen illesztenek be cselekményükbe countryzenét gitározó cowboyokat és country vonaltáncokat – a *Clementina, kedvesem* (My Darling Clementine. John Ford, 1946) című filmben a tánc egyenesen rituális jelentőséggel bír. Hasonlóképpen, a film noirok előszeretettel alkalmaznak dzsesszt, ami éjszakai mulatóhelyeken diegetikusan hangzik fel. Az ötvenes évek második felében a rock and roll, a rockabilly, majd pedig a rockzene számos válfajának kialakulásával és az ifjúsági kultúra létrejöttével pedig új alműfajok, a zenegép musicalek és a rockumentumfilmek jönnek létre.

A fenti néhány példa mindössze csak jelzésszerűen kívánt utalni arra, hogyan integrálta a könnyűzenét az amerikai filmipar a hangosfilmkorszakban. Ekkortól a könnyűzene a film(zene) szerves részévé válik, és hol nondiegetikus aláfestő zeneként, hol pedig előadott betétdalként vagy rádiókból, autós magnókból és lemezjátszókból felhangzó diegetikus zeneként csendül fel. A fenti példák ugyanakkor arra is utalnak, hogy mennyire széles kört fed le a könnyűzene rugalmas fogalma.

### **Kérdések:**

Hogyan próbálták szabályozni a filmgyártók azt, hogy a vetítési helyszíneken milyen zene társul a mozgóképekhez?

Mi volt az illusztrált dal jelensége, és mi volt a szerepe a korai filmvetítéseken?

Támaszd alá a következő állítást egy bekezdésben: „a némafilmek valójában ritkán voltak némák”.

Milyen alkotóelemekből áll össze egy film hangsávja?

Milyen változásokat hozott magával a hangosfilm elterjedése?

### **Kreatív feladat:**

Állíts össze egy ötsoros zenei végszólistát egy narratív rövidfilmhez! Jelöld meg a dallamok előadásmódját (vagy nevezd meg magukat a melódiákat, dalokat), és jelöld meg azt is, hogy a kísérőzenét előadni hivatott zenésznek melyik cselekményrésznél kellene a melódiák között váltania!

### **Ajánlott olvasmányok:**

Jonathan Auerbach: A vokális gesztus. A mozi eredetének hangjai. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, 2011. ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2011/osz/auerbach-a-vokalis-gesztus-a-mozi-eredeteinek-hangjai/>

Erdmann-Becce-Brace: A filmzene kézikönyve. Ford. Wilhelm András. In *Film + Zene = Filmzene? Írások a filmzenéről*. Szerk. Kenedi János. Budapest, Zeneműkiadó, 1978. [1921] 12-20.)

Borsos Árpád: A hangosfilm elterjedése és hatása a mozihálózatra Magyarországon. *Földrajzi Értesítő*, 2008/3-4. 451-467.

Kurt London: A zongoristától a zenekarig. Ford. Zachár Zsófia. In *Film + Zene = Filmzene? Írások a filmzenéről*. Szerk. Kenedi János. Budapest, Zeneműkiadó, 1978. [1936] 20-23.

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**