Bárdos Judit

Tamino és Pamina találkozása filmen

A hangosfilm technikai lehetőségének feltűnésekor, 1928-ban Eisenstein figyelmeztetett: tévút lenne, ha a hangosfilm a könnyebb ellenállás, a kíváncsiság puszta kielégítése, a hang kommersz felhasználása, a beszélőfilm felé haladna. Ahol a hang naturalista, egybeesik a vásznon látható mozgással, a beszélő emberek és a hangot adó tárgyak illúzióját kelti. Ezzel szemben arra kellene törekedni, hogy a hang ne essék egybe a látott képekkel, ne ugyanazt ismételje-illusztrálja, hanem a vizuális szegmens ellenpontja legyen. Nemcsak azért fontos ez, hogy a hang ne tegye tönkre a némafilmben kialakult montázskultúrát, hanem azért is, mert a korszerűen felfogott hang új, hatásos kifejezőeszközt jelenthet a film számára, gazdagíthatja művészi lehetőségeit.

Adorno és Eisler ismert könyvében (Filmzene) – ha bizonyos pontokon vitatkoznak is Eisensteinnel (különösen a filmjeiben alkalmazott zenei megoldásokkal, Prokofjevnek a Jégmezők lovagjához írt zenéjének koncepciójával) – lényegében hasonló elméleti álláspontón vannak. Zavaróak a klisék (“Viharjelenethez a Tell Vilmos nyitány, Esküvőkhöz a Lohengrin vagy a Szentiványéji álom nászindulója jár”), nemcsak az ilyen konkrét asszociációt keltők, az ennyire elcsépeltek zavaróak, hanem az a típus is, amelyik már nem is illusztrál, hanem csak automatikusan kiváltja a gondolatot. “Amikor a természet önmagában, cselekmény nélkül jelenik meg, ragyogó alkalmat szolgáltat arra, hogy elszabadítsák a zenét, ami aztán a programzene agyon koptatott sémáiban tobzódik. Hófedte magaslatok: vonós tremoló szignálszerű kürtmotívummal. A texasi ranch, ahová az erős férfihős a leányzót szökteti: fuvoladallammal kísért erdőzsongás. Csónak a fűzfákkal szegélyezett holdfényes folyón: angol valcer.” De klisévé válhat az is, ha a békés tájat baljós zene kíséri, és tudjuk, hogy valami rettenetes fog történni. Ebben az esetben a zene előre jelzi a feszültséget, de

ezzel egyúttal csökkenti is. Ez utóbbi megoldás közel állt az ellenponthoz, de ha elcsépeltté vált, akkor ezzel zavaróvá is vált. Mióta filmek sokaságában a németek támadását különböző Wagner-motívumok kísérték, az Apokalipszis most-ban pedig az amerikai repülőgépek a Valkürök lovaglásának dallamára indultak Vietnamot bombázni, azóta e dallamok és az erőszak, a brutalitás képeinek összekapcsolása vált elkoptatottá.

Adorno sok példát hoz a dramaturgai ellenpontra. Lehetséges, hogy düledező házak, külvárosi nyomornagyedek passzív, leverő hangulatú képét gyors, éles zene kiséri (Kuhle Wampe), egy véres párbaj-jelenetet a természet, a csillagok közömbösségét kifejező, hangkulisszává merevedő zene. A zene lehetőleg tartózkodjék az esemény hangulatának közvetlen kifejezésétől. Lehet ellenpont is, és lehet a drámai feszültség megszakításának finom eszköze, amikor véletleneket és a cselekménnyel szoros összefüggésben nem lévő motívumokat kapcsol be, hozzájárul a szituáció érzékeltetéséhez, a hangulat megteremtéséhez, folyamatosabbá teszi a filmidőt. Több funkciója lehet.

Adorno és Eisler élesen támadja azt az álláspontot, hogy a filmzene akkor jó, ha nem vesszük észre. A dramaturgiai követelményeknek megfelelően előre el kell dönteni, hogy azt akarják-e, hogy egy adott jelenetben a zene behatoljon a tudatmezőbe, vagy nem. Ha nem, még mindig megvan a maga szerepe. Megszakítás, feszültségoldás, időkitöltés stb. Ha igen, akkor lényeges kifejező eszközzé válik a zene. Mintha a következőkben elemzendő filmre (Az éjszakai portás) vonatkoznék az idézet : "Vegyünk például egy náciellenes filmet, amelynek egyéni történésekben feloldódó cselekményét különösen komoly zene szakítja meg. Ez a zenei mozzanat lehetővé teszi, hogy a hallgató a folyamat lényegére, az általános helyzetre gondoljon. Ilyen esetben persze a zene épp az ellenkezőjét adná annak, amit a konvencionális felfogás szerint adnia kell: nem egyéni érzelmet fejezne ki, hanem segítségével elhatárolódnánk az egyénitől."

A hangosfilm korai szakaszában a zene funkcionális volt: látszott a zenekar, amelyik játszott egy étteremben, vagy a lemezjátszó, vagy a rádió, melyből a zene szólt. Azután már nem érezték szükségét ennek a megoldásnak. A jelenet hangulatával valamilyen módon összefüggő (többnyire azzal megegyező) zene aláfestő jelleggel, kíséretként bármikor szólhatott. És többnyire szólt is, s annyira unalmassá vált, hogy a néző figyelme kikapcsolta. Ezt az állapotot rögzíti Adorno-Eisler könyve: az vált elfogadottá, hogy az a jó filmzene, amelyiket észre sem vesszük, meg sem halljuk. A helyzet könyvük megjelenése óta lényegesen nem változott. Csak a nagyon jelentős filmrendezők tudnak – többek között a zenével is – fontos kifejezőeszközként élni, a zenével a jelentést gazdagítani.

A hangosfilmben – mint közismert - nemcsak beszéd és zene van. A jelentős filmrendezők műveiben– és most nem az operafilmről, musicalről, nem a zenés műfajról beszélek – a hangzó szférának három egyformán fontos eleme van: a beszéd, a zörej és a zene. A három közül egy-egy jelenetben más-más viszi a prímet. A Suttogások, sikolyok egyik csúcsjelentében, amikor Karinból kitör a testvére, Maria iránti gyűlölet, majd felülkerekedik a Maria iránti szeretet, akkor előbb egy pohár feldőlésének az elviselhetetlen zaját, majd Karin monológját halljuk, azután felcsendül a Bach-fúga, ez alatt csak látjuk, hogy a testvérek beszélgetnek, de nem halljuk, mit mondanak. Maria meg sem szólal. Hallható dialógus egyáltalán nincsen, a hangosfilmnek nem feltétlenül lényege a beszéd, legalábbis nem minden jelenetben dominál. Inkább azt mondhatjuk, hogy a korai hangosfilmben az újonnan felfedezett technikai lehetőség feletti örömben minden akusztikus eszköz kicsit túl nagy szerepet játszott: beszélőfilm volt, sok dialógussal, hangsúlyos zenével és erős zörejekkel (fékcsikorgások, vonatrobogás stb.). Idővel kialakult a mérték. Eisenstein szavával: nem mindig “tutti”. Beszéd, zene, zörej válthatják egymást, az egyik elhalkul, a másik felerősödik stb. A háromból egy vagy kettő is szólhat egyszerre, ritkán mind a három. Éppilyen hangsúlyos a negyedik, a csend, az elhallgatás vagy a megszólalás.

Engem most az foglalkoztat, amikor a zene új jelentésréteggel gazdagítja a filmet. Amikor nem egyszerűen csak semleges hangkulissza, konvencionális hangulati kiegészítő, vagy dramaturgiai eszköz. Ezen belül is az opera felhasználásának néhány esete. Természetesen figyelembe kell vennünk a kulturális kód problémáját is: különböző szinten érti meg és élvezi a filmet az a néző, aki meg tudja fejteni az utalásokat. Az alábbi néhány példával szeretném illusztrálni, hogy ez - jó esetben - nem merül ki a közhelyes összekapcsolásban az alkotók részéről és az önelégült felismerésben a néző részéről (művelt vagyok, felismertem, melyik ária, melyik opera részlete ez), hanem valóban gazdagítja a filmélményt. Nagyobb jelentősége van ennek az olasz filmek esetében, ahol az ismert olasz operák a zenei köznyelv részeként funkcionálnak. Képzeljük csak el, hogyan hangzik (Zurlini fimje), ha egy mindennapi miliőben játszódó filmben egy rajongó kamasz szerelmes tekintettel felnéz a lépcsőn fürdőköpenyben, törülközőbe csavart hajjal lefelé induló Claudia Cardinalera, s ezt a levonulást az Aida Bevonulási indulója kíséri. Ironikus fricskát kap mind a miliő, mind a szerelem. Fellini első filmjében, a Fehér sejkben az Alberto Sordi játszotta figura látszólag igen hevesen udvarol egy nőnek, és határozottan, öntelten játssza a szívtipró szerepét, miközben fél a feleségétől. Ám a Don Giovanniból éppen a „La ci darem la mano” szól, s ebből megértjük, hogy Zerlina elcsábítása ezúttal sem fog sikerülni. Érdekes, hogy a kamera korábban megmutatja a Don Giovanni plakátját, tehát mindent megtesz azért, hogy a néző ne azon gondolkodjék, melyik opera is ez, ne lehessen része a fent említett önelégült ráismerésben. Az ad hozzá a filmjelenethez, hogy a Don Giovanni kontextuson belül meghatározott jelentése van az éppen Zerlinához szóló áriának. Fellini filmjei (És a hajó megy…, A végzet hatalma) tele vannak opera-utalásokkal, de itt egy kevésbé ismert filmjéből akartam példát hozni.

Nézzünk egy nem olasz példát is. Mihalkov Etüdök… című filmje, amelyik a Csehov-adaptációk közül az egyik leggroteszkebb, nem táncol borotvaélen az együttérzés, a sajnálat

és a kívülmaradás között, hanem distanciával szemléli hőseit, s a néző számára sem tesz lehetővé érzelmes azonosulást. Platonov öngyilkossági kísérlete alatt, amikor is a hős térdig érő vízbe akar belefulladni, a Szerelmi bájital szól: non si può morir. A zene nemcsak ismétli az információt: az öngyilkosság nem fog sikerülni, hanem kiteljesíti az iróniát, gazdagítja a jelentést.

Ennél részletesebben szeretnék elemezni egy 1974-ben készült olasz filmet, a zenei idézet felhasználása szempontjából. Liliana Cavani filmje, az Éjszakai portás az ötvenes évek végén, Bécsben játszódik. Világhírű amerikai karmester érkezik Bécsbe feleségével. Az asszony a szálloda portásában felismeri azt a volt SS-tisztet, aki egy náci koncentrációs táborban, a helyzettel visszaélve, szeretőjévé tette őt, és szadomazochisztikus viszonnyal gyötörte. Max, a portás tagja egy olyan, volt nácikból álló csoportnak, mely újra felidézi az eseményeket, bírósági tárgyalásokat tart, ítéleteket hoz. E tárgyalások funkciója kettős: lelki és gyakorlati. A résztvevők a pszichoanalitikus módszer segítségével megszabadulnak maradék bűntudatuktól, másrészt felkutatják és kivégzésre ítélik tetteik még élő tanúit, s persze ítéleteiket végre is hajtják. Ezért életveszélyes a játszma: ezúttal Lucia, az áldozat tért vissza a bűntett színhelyére. A szerelem újra kezdődik. Nem tudnak szabadulni a hóhér és az áldozat szerepétől, a szadomazochisztikus vonzalomtól. Mivel a kötődés erős, nemcsak Luciának, hanem Maxnak is pusztulnia kell.

A film nem remekmű. A vége banális: a sarokba szorított pár küzdelmének ábrázolása a volt nácik csoportjával, kiszorulásuk a társadalomból, majd haláluk már a konvencionális gengszerfilmekéhez hasonló. Ami megemeli a film amúgy is jobban sikerült első felét, az éppen a Varázsfuvolából vett idézet. A film sajtóvisszhangja egyáltalán nem szentelt figyelmet ennek, de én érdekesnek és elemzendőnek tartom.

Többször látjuk a szálloda portáján Max háta mögött a Varázsfuvola plakátját. Nem egyszerűen jelzésként, hanem kiemelt utalásként. Majd az Operában vagyunk. A nézőtéren ül Lucia, a mögötte lévő sorban, ezúttal szintén nézőként Max. Az első felvonás végéből hallunk részleteket: először Papageno és Pamina kettősét, azután azt, hogy Tamino megszólaltatja a varázsfuvolát, s erre Papageno sípja felel. A négyperces jelenet alatt néhányszor egy-egy pillanatra látjuk a színpadot: először Paminát, majd Taminót, amint fuvolázik és a fuvola hangjára állatok merészkednek elő, körbeveszik Taminót és táncolnak boldogan. (Ezt hagyományos operarendezési stílusban mutatja a film.) A négy perc többi részében Lucia és Max premier plánját, néhány átvezető second plánt látunk és flashbackeket. Ez az a pár perc, amikor a filmbeli Tamino és Pamina még nem találkozott személyesen, de felismerik egymást. Másrészt a nézőnek is fel kell ismernie bennük az összetartozó párt, kapcsolatuk múltját, jellegét stb.

Miért a Varázsfuvolát választotta a rendező? A kiáltó ellentét miatt, ami az opera világa és a filmben ábrázolt világ között feszül. (Erre még visszatérek.) De miért éppen ezeket a jeleneteket? Fodor Géza operaelemzését követve, az Esz-dur kettős tárgya a szerelem, de Pamina itt még nem szerelmes, csak ábrándozik a szerelemről, még nem élte át. Csak találkoznia kell Taminóval, hogy beleszeressen, s egyenrangú lesz vele a szenvedély ereje, formátuma szempontjából is. A filmben: Lucia egy darabig menekülni próbál. Kéri férjét, hogy utazzanak el Bécsből. Az operaházi jelenet sorsdöntő. A „Taminóval" való találkozás az ő számára is végzetes, persze ellenkező előjellel: itt véglegesen rögzül az áldozat-szerep, s eldől, hogy nem szabadulhat ettől a torz szenvedélytől és pusztulás vár rá.

Míg a Varázsfuvola zenéje szól, a kép két idősíkban játszódik, és a zene mindkettőre vonatkozik, így gazdagítja a kép értelmezési tartományát. A múlt idősíkjában a tábori kórházban az orvos szerepet játszó Max – annak hatására, ahogyan egy másik náci kiválaszt

egy fogolynőt – kiválasztja Luciát, kiemeli a tömegből, s mire a zenében a kettős után a fuvolaszólóra kerül sor (közben vágóképként látjuk a színpadot), addigra külön szobába viszi, szeretőjévé-foglyává-áldozatává teszi. A jelen idősíkjában Max kitartóan nézi az előtte lévő sorban ülő Luciát, Lucia megpróbálja kerülni a kapcsolatfelvételt, de egyre többször tekinget hátra. Pár pillanat múlva Max magabiztos mosolya jelzi, hogy Lucia nem tudott szabadulni a szuggesztív tekintettől, újra foglyul esett. Kapcsolatukon belül újra fordulat állt be. Max elérte célját. Nem is marad tovább. Mire Papageno sípja válaszol a fuvola dallamára, az újra hátranéző Lucia már csak azt látja, hogy Max széke üres. Mind a múltban, mind a jelenben Tamino rátalált Paminára. A múltat és a jelent vizuális motívumok is összekötik: Luciának az Operában ölbe ejtett kezéről a kamera a tábori kórházi ágyon megkötözött kezére vált (asszociatív montázs). A két főszereplő emlékei közösek: nem lehet eldönteni, hogy a flashbackek melyikük tudatában pergő képeket mutatnak.

A zene utalásrendszere ebben az esetben is gazdagítja a film jelentését, éppen ellentétessége által. A zene és a kép ellentéte óriási: a világ zeneirodalmának legderűsebb, legharmonikusabb dallamai alatt a világ filmművészetének legborzalmasabb, legnagyobb kiszolgáltatottságot és az emberi, női méltóság legdurvább megsértését mutató képsorait látjuk (talán csak Pasolini Salojához hasonlítható): egy tábori kórházat vagy bordélyt, ahol a náci tisztek a többi fogoly szeme láttára választják ki és erőszakolják meg áldozataikat. Ilyen körülmények között talált egymásra először Tamino és Pamina. Nem csoda, hogy a baloldali filmrendezőnő filmjét hatalmas botrány kísérte. A cenzúra ki akart vágni egy jelenetet. Baloldali filmrendezők (Visconti, Pasolini, Bertolucci, Lizzani, Bolognini, Bellocchio, valamint Moravia álltak ki mellette.) Az olasz filmben van egy erős vonulat, melyhez kapcsolódik ez a film: a német nácizmust, az olasz fasizmust az ember olyan végső lealacsonyodásaként ábrázolni, mely tobzódik többek között a szexuális perverziókban is – a

lelkiek, a szellemiek, a társadalmiak mellett. (Elég Pasolini, Visconti és Bertolucci filmjeire utalni).

Cavani filmje esetében a zene és a kép a lehető legnagyobb ellentétben áll egymással: az Ész Birodalma szembenáll az irracionalizmussal, a Fény, a felvilágosodás a sötétséggel, (lehet, hogy Lucia beszélő név. A fényre, a vakok védőszentjére utal), a humanizmus az ember elállatiasodásával, az erény, a bölcsesség az agresszivitással, brutalitással, másrészt a kiszolgáltatottsággal, a szerelem az eltorzult szexszel, a megállt próbák utáni beteljesült szerelem a halállal. Ez az ellentét rádöbbent, hogy hová süllyedt az ember a fasizmus korában. Épp a mozarti zene idézése teszi hátborzongatóvá ezt az élményt.

2003

Jegyzetek

1. Szergej Mihajlovics Eisenstein: ”A hangosfilm jövője” in: Sz. M. Eisenstein: *Válogatott tanulmányok* (Fordította Berkes Ildikó). Áron Kiadó, Budapest 1998. 83-85.o.

2. Theodor Wiesengrund Adorno – Hanns Eisler: *Filmzene* (Fordította Báti László). Zeneműkiadó, Budapest 1973.

3. Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Jégmezők lovagja* 1938. (szovjet film)

4. Adorno – Eisler: i. m. 22. o.

5. Adorno – Eisler: i. m. 19. o.

6. Francis Ford Coppola: *Apokalipszis most* 1979. (amerikai film)

7. Bertolt Brecht – Slatan Dudow: *Kuhle Wampe (Üres has)* 1931. (német film)

8. Adorno – Eisler: i. m. 17. o.

9. Ingmar Bergman: *Suttogások, sikolyok* 1973. (svéd film)

10. Valerio Zurlini*: La ragazza con la valigia (Lány bőrönddel)* 1960. (olasz film)

11. Federico Fellini: *A fehér sejk* 1952. (olasz film)

12. Federico Fellini: *És a hajó megy* 1983. (olasz film)

13. Nyikita Mihalkov: *Etűdök gépzongorára* 1977. (szovjet film)

14. Liliana Cavani: *Az éjszakai portás* 1974. (olasz film)

15. Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe* Typotex, Budapest 2002. 208. o.

16. Pier Paolo Pasolini: *Salò, avagy Sodoma 120 napja* 1975. (olasz film)

In*: Parlando*. Tanulmányok Zoltai Dénes tiszteletére. Szerkesztette Bárdos Judit, Atlantisz Könyvkiadó 2005. 51-58.