

JAZZ, ÁLMOK ÉS MÉG TÖBB JAZZ

**A történetmesélés, a karakterek és a zene kapcsolata
Damien Chazelle filmjeiben**

Jelige: MIU460

Lezárás dátuma: 2025. 01.07.

Tartalomjegyzék

1. Bevezető, témakijelölés.....	3
2. Damien Chazelle és zeneszerző társa, Justin Hurwitz.....	4
2.1. Chazelle kapcsolata a filmmel és a zenével	4
2.2. Hurwitz, a zeneszerző.....	4
2.3. Díjak	4
3. Műfaj	6
4. Elbeszélés	8
4.1. A filmek témabeli hasonlóságai, karaktereik céljai	8
4.2. Cselekmény / elbeszélésszerkezet	8
4.2.1. Zene vagy szerelem	8
4.2.2. Előtérben a tanár-diák kapcsolat.....	11
4.3. A zenetanulás fontossága.....	12
5. A zene funkciói és reprezentációja Chazelle filmjeiben.....	14
5.1. A zene további funkciói a filmek világában	14
5.2. A jazz megjelenítése	15
5.2.1. A jazz és a modern zene viszonyának ábrázolása.....	16
5.2.2. A jazz megidézése dialógusokon keresztül.....	17
5.2.3. A jazz a tárgyak szintjén	18
6. A zene audiovizuális megjelenítése	19
6.1. A kép és a hang szintézise	19
6.2. Diegetikus és non-diegetikus zene Chazelle zenés filmjeiben	20
6.3. Zenés jelenetek elemzése	22
6.3.1. <i>Guy and Madeline on a Park Bench</i>	23
6.3.2. <i>Whiplash</i>	24
6.3.3. <i>Kaliforniai álom</i>	26
7. Konklúzió	29

1. Bevezető, témakijelölés

Damien Chazelle első három nagyjátékfilmje – a *Guy and Madeline on a Park Bench* (2009), a *Whiplash* (2014), és a *Kaliforniai álom* (*La La Land*, 2016) – különleges helyet foglal el a kortárs filmművészetben. A rendező munkásságát egyedi stílusa és a zene központi szerepe teszi kiemelkedővé, hiszen a zene nem csupán kísérőelemként jelenik meg a filmekben, hanem szerves része a történetmesélésnek, a karakterábrázolásnak és a vizuális megvalósításnak. Műveiben a zene és a film szoros kapcsolata egy sajátos, Chazelle-re jellemző audiovizuális nyelvet hoz létre, amely a jazzkultúra iránti tiszteletből és a zenés filmek hagyományaiból táplálkozik. Dolgozatomban Chazelle ezen három filmjét vizsgálom, különös tekintettel a zene és a történetmesélés közötti kapcsolatra, a karakterek személyes dilemmáira, valamint arra, hogy a rendező miként tematizálja és ábrázolja a zenét, különösen a jazzt.

Az elemzések során vizsgálom a három film eltérő műfaji besorolásának hatását – két musical és egy zenés pszichológiai dráma –, mely befolyásolja a zene narratív és vizuális szerepét a vizsgált művekben. A jazz a központi eleme mindhárom filmnek, így a műfaj ábrázolását és tematizálását is tanulmányozom Chazelle filmjeiben. Elemzéseim során különös figyelmet fordítok arra, hogy miként jelenik meg a jazz mint a művészi önkifejezés eszköze, és hogyan határozza meg a szereplők döntéseit és sorsát. Chazelle történetmesélésének sajátosságai közé tartozik a zene narratív eszközként való alkalmazása, valamint a lineáris cselekményszerkezet időnkénti megtörése. Elemzéseim során arra törekszem, hogy feltárjam, hogyan alakítja a zene a cselekmény szerkezetét és a karakterek pozícióját a történetben. A Chazelle-filmek egyik leg erősebb aspektusa a zene képi és hangi dimenzióinak összehangolása. A dolgozatban bemutatom, hogyan fonódik össze a zene a filmek képi világával, és miként befolyásolja ezt a filmek alaptémája és műfaja. A filmek zenéjét részletesen elemzem, különböző kategóriákba sorolva a betétdalokat megjelenésük és funkcióik szerint; vizsgálom ezek történetmesélésben és karakterépítésben betöltött szerepét.

A dolgozat célja, hogy rendszerezze Chazelle első három nagyjátékfilmjének közös vonásait és különbségeit, miközben bemutatja a rendező egyedi stílusát és a zene kiemelt szerepét az általa teremtett világokban. Ez az elemzés nemcsak a Chazelle-filmekre, hanem általánosságban a zenés filmek műfajára vonatkozóan is hasznos betekintést nyújthat, különösen a zene és a film közötti szoros kapcsolat megértésében.

2. Damien Chazelle és zeneszerző társa, Justin Hurwitz

2.1. Chazelle kapcsolata a filmmel és a zenével

Az író-rendező maga is rajong a jazzért, korai éveiben jazz dobosként testközelbe került a műfajjal. *Whiplash* című filmjét a zenetanulás során megélt tapasztalatai inspirálták. Andrew-hoz hasonlóan az ő tanára is terrorban tartotta tanítványait: kiabált velük, folyton leszidta őket, és állandóan zenészeket rúgott ki a bandából. Chazelle napi hat-nyolc órát gyakorolt, hogy a lehető legtökéletesebben játsszon. Egy 2017-es interjúban azonban azt állította, hogy egész életében filmeket akart készíteni. Ugyanebben az interjúban mondja, hogy a *Cherbourg-i esernyők* a kedvenc filmje, mely a fő inspirációja volt a *La La Land*-hez, azonban mi tudjuk, hogy már az első rendezésében is megidézi a filmet.

2.2. Hurwitz, a zeneszerző

A filmek zenéjét Justin Hurwitz írta. A filmekben elszórva felcsendülnek nem Hurwitz által írt dalok is, melyek köztéri jelenetek során hangzanak fel (például étterem, mozi), vagy központi szerepet játszanak a műfaj hiteles bemutatásának szándékából (*Whiplash*). A *Kaliforniai álm*-ban Seb ideiglenes bandája játszik még közismert retró slágereket, mely tény szintén a jazz értékét és a popzenék egyszerűségét hivatott kihangsúlyozni. Hurwitz és Chazelle régi barátok, a zenélés útján ismerkedtek meg, majd a Harvardon folytatott tanulmányaik szüleménye lett a *Guy and Madeline on a Park Bench*. Hurwitz eleinte zongorával foglalkozott, Chazelle pedig, ahogy már említettem, dobolni tanult. Ahogy Chazelle hozzálátott a filmgyártáshoz, egyértelmű volt, hogy filmjeihez Hurwitz komponálása megfelelő lesz. „You were writing screenplays; I was writing music. It was about respect. It began organically like that.” – magyarázta Chazelle egy, a *Lampoon*-nal készített interjúja során (Mazzoni, 2023).

2.3. Díjak

Chazelle 2017-ben kitűnő rendezői és forgatókönyv-írói munkásságért egy Oscar-, két Golden Globe-, egy BAFTA és egy Directors Guild of America díjat is szerzett. Bár a *Whiplash* című filmjével robbant be a köztudatba, a 2016-os filmje, a *Kaliforniai álm* hozta meg számára a sikert, a globális elismerést.

Hurwitz is számos díjat nyert Chazelle filmjeihez írt zenéinek köszönhetően. A legnagyobb elismerést a *Kaliforniai álm* filmzenéjéért kapta, melyért két Oscar-díjat is hazavihetett a zeneszerző. Ezen kívül Hurwitz négy Golden Globe díjat tudhat magáénak, melyeket a

Kaliforniai álom, Az első ember és Babylon című filmek zenéjéért kapott. A *Kaliforniai álom* kapcsán végzett munkájáért egy BAFTA, valamint két Grammy díjat is hazavihetett.

A rendezőt és a zeneszerzőt is emellett számos egyéb díjra is jelölték. A filmek páratlan zenei kísérete, betétdalai tehát nem csak szubjektív szemmel lenyűgözőek, hanem világszerte elismert mind Chazelle, mind Hurwitz munkássága.

3. Műfaj

Mindhárom film a dráma műfajába is sorolható, hiszen emberi érzelmekkel, emberi kapcsolatokkal foglalkoznak, inter- és intraperszonális konfliktusokat jelenítenek meg. A karakterekben végbemenő érzések határozzák meg a filmek menetét vagy akár végkimenetelét is. Chazelle első három filmje ugyanakkor zenés film, melyekben a zene nem csak háttérelemként kap szerepet, hanem a film cselekményét is irányítja. Lohr Ferenc szerint a zenés film fogalmát a film szempontjából kell meghatározni: „Nem az a zenés film, amelyben a zene megállás nélkül szól, hanem az, amelyben a film tárgya a zene, és annak hiányát csak megszakításnak érezzük, még ha ez a cezúra egy felvonásnyi ideig tart is.” (Lohr, 1966: 117) Az első és a harmadik film a musical műfajába is tartozik. E művek esetében a zene a történetmesélésért is felel. „Nemcsak jelen van a zene, hanem szerves része is a cselekménynek, a szereplőtípusoknak és a zenével összekapcsolható társadalmi struktúráknak.” (Altman, 2004: 304) Ez a zenére épülő narratív filmes műfaj a hangosfilm megjelenésével egy időben került a színpadról a moziba. Ahogy Lanszki Anita könyvében olvashatjuk, „a klasszikus hollywoodi musicalnek három alműfaja van: a tündérmese musical, a backstage musical és a folkmusical.” Mindkét film a backstage musical kategóriájába tartozik, hiszen „célja, hogy betekintést nyújtson a művészi lét, az alkotás amatőrök számára megfoghatatlan kulisszatitkaiba.” (Lanszki, 2022: 19) A hollywoodi musicaleket elemző Altman szerint a férfi és a nő közötti különbség okozza a musicalek fő problematikáját, mely különbség megoldása eredményezi a film végi egyensúly létrejöttét. (Altman, 2008: 10-18) Chazelle filmjeiben is megtalálható a férfi és a nő közötti szembenállás, mely megakadályozza szerelmük beteljesedését, ám a klasszikus hollywoodi előfutárokkal ellentétben itt már nem a nemi különbségek okozzák ezt, szimplán a két fél értékítélete, személyes célja, önmegvalósításának módja különbözik. A *Kaliforniai álm* például bár megidéz jó néhány musicalt (*Ének az esőben*, *Mókás Arc*, *West Side Story* stb.), „középpontjában nem a szerelmi beteljesülés, hanem az önmegvalósítás áll.” (Szentpéteri, 2017)

A Guy and Madeline on a Park Bench zenés-táncos jeleneteiben mindig a női főszereplőt láthatjuk. Madeline érzéseit és gondolatait főként ezekből a részletekből ismerhetjük meg. Bár a nézők számára szokatlan módon van tálalva a narráció, ennek a filmnek az esetében állíthatjuk, hogy realiztikusak a musicaljellegű jelenetek. A mű dokumentumfilmszerű jellege a film alacsony költségvetésének is köszönhető. Egy, a *New York Times*-szal készített interjújában Chazelle azt is elárulta, hogy gyermekként nem rajongott a musicalekért, és éppen azért, amiért utálta akkor, szerette meg őket később: „It was all about that transition from just kind of real life to people suddenly breaking into a song, which is so kind of simultaneously off-putting at

times but also wonderful.” (The New York Times, 00:14) Első musicaljében egy általa ismert környezetben saját korosztályának hétköznapijait szerette volna bemutatni. Így készült el a *Guy and Madeline on a Park Bench*, mely a cinema vérité jegyeit hordozza magán. A dokumentum-filmes stílus, a hétköznapi emberek bemutatása, a kézikamerás felvételek, sőt még a fekete-fehér kép is megerősíti az éles „átmenetet” a „valóság” és a „váratlan táncos” jelenetek között. Ezt hívjuk önreflexív musicalnek, hiszen „számos tekintetben igenis jól tud magáról, ismeri az eszközeit, nem fél őket megmutatni, de közben mégsem rombol le minden illúziót a musicalek világával kapcsolatban.” (Szalma, 2022)

A *Kaliforniai álom* sok hasonlóságot mutat az első filmmel, azt is mondhatjuk, hogy a *Guy and Madeline on a Park Bench* a 2016-os film gondolati alapjául szolgál. Ekkorra Chazelle már befutott író-rendező lett a *Whiplash* sikerének köszönhetően. A *Kaliforniai álom* sokkal dinamikusabb, képi világában lényegesen kidolgozottabb és töményebb, mint a rendező első filmje. Az első filmmel ellentétben a *Kaliforniai álomban* fantasztikus elemek is találhatók. A musicaljelenetek egy része teljesen kiragadja a szereplőket a valóságos keretektől, célja a szó-rakoztatás, az elkápráztatás lesz, mely a klasszikus színpadi musicalek ismertetőjegye. Már a film címe is utal a film álomszerű jellegére, melyet a fantasztikus elemek, valamint a film végi „dream sequence” is alátámaszt. E film esetében mindkét főszereplő részt vesz a táncos-éneklős jelenetekben. A karakterek egyedül is énekelnek, és a duettekben egymással is kommunikálnak a filmben felhangzó dalok során.

A *Whiplash* a zenés film műfajába tartozik, ám ez a mű már nem tartalmaz zenés-táncos elemeket. A zenetanulás, a zene művészete áll a középpontban, mely egy fiatal jazzdobos történetén keresztül kerül vászonra. Csakúgy, mint a másik két tárgyalt filmben, itt is a művészi lét áll a középpontban, ez esetben musicalbetétek használata nélkül. Ebben a filmben a hangszerek megszólaltatása és a zenélés profi szintre emelése kap hangsúlyt. A dobolás módja fejez ki érzelmeket, így ebben a filmben a zeneszöveg fontossága egyáltalán nem jelenik meg. Mindhárom film esetében fontosak a szereplők belső vívódásai, azonban az alkotások közül ez az egy nevezhető pszichológiai drámának. A rendező a *Whiplash*-ben mutatja be legszélsőségebben az ember mentális küzdelmeit, a karrierépítés pszichológiai nyomását, amit a tökéletességre való törekvés okoz. Chazelle felborítja a zenés drámák kiszámíthatóságát, még a film legvége is kérdéseket hagy a nézőben. Mindhárom filmben érzékelhető, milyen fontos a zene a karakterek számára, különösen a férfi főszereplők számára, akik karrierjüket építik a hangszer-játékra.

4. Elbeszélés

4.1. A filmek témabeli hasonlóságai, karaktereik céljai

Mindhárom film a kitartás, az ambíció, az elszántság különféle szintjeit mutatja be. A főszereplőknek el kell tudniuk dönteni, hogy milyen szerepet is játszik az életükben a zene, jelen esetben a jazz. Chazelle filmjei olyan történetek, amelyek azokról az emberekről szólnak, akiknek mindennél fontosabb a zene, és valahogyan a zenén keresztül találják meg a kiteljesedést, a szenvedélyt és a karriert. A rendező nagy hangsúlyt helyez az emberi kapcsolatok bemutatására is. Mindhárom film kisebb vagy nagyobb mértékben feldolgozza a karrier és a magánélet összeegyeztetésének problematikáját. Chazelle filmjeinek fő konfliktusforrása éppen abból adódik, hogy az emberek meddig hajlandóak elmenni a szenvedélyükért, így mondhatjuk, hogy a zenélés egyszerre jelenik meg az önmegvalósítás eszközeként és konfliktusforrásként. A protagonisták motiváltak, hogy elérjék személyes céljukat, azonban a kérdés végig ott lebeg a fejük felett: képesek-e az álmaikért mindent feladni? Ez a kérdés nemcsak a cselekményt mozgatja, hanem a nézőt is bevonja az érzelmi dilemmákba. Chazelle filmjeiben az álmoknak ára van. Mindhárom mű esetében eldől a film végére, mi az, ami igazán fontos a karaktereknek, mennyit hajlandóak áldozni a zenéért, a karrierért.

John G. Cawelti *Adventure, Mystery, and Romance* című könyvében formulákat vizsgál, amelyek olyan visszatérő mintázatok, cselekménytípusok és narratív struktúrák, amelyek a befogadók számára könnyen felismerhetők és megjósolhatók. Öt formulát azonosít: az *Adventure*, a *Romance*, a *Mystery*, a *Melodrama* és az *Alien Beings or States* kategóriáját (Cawelti, 1976). A vizsgált filmek a *Romance* és a *Melodrama* jegyeit viselik magukon: egyszerre van szó bennük magánéleti, párkapcsolati erőpróbákról, illetve a hivatáshoz kapcsolódó kérdésekről.

4.2. Cselekmény / elbeszélésszerkezet

4.2.1. Zene vagy szerelem

A *Guy and Madeline on a Park Bench* esetében a film rövid vágóképekkel kezdődik, melyben Guy és Madeline kapcsolatát, majd szakítását láthatjuk. A karaktereket a film további részében ismerjük meg igazán. Bár tudjuk, hogy a két fiatal együtt volt, kapcsolatukból csak apró képeket látunk, melyekben a zene többször is megjelenik. Az „egy héttel ezelőtt”-i visszatekintésből kiderül, hogy Guy az, aki kettőjük közül a zenével foglalkozik, de Madeline is nyitott iránta. A film elején mutatott szakításjelenet nem sokkal később megismétlődik. Ez az elem a nyomatékosítás eszközeként szolgálhat, a film címét emeli ki. A film megbontja a lineáris

történetmesélést, flash-backeket és flash-forwardokat használ, ezért nehezen értelmezhető, nehezebb konstruálni a történetet (a fabulát). Ezt a sorrenddel való játékon túl, a mű dokumentumfilmszerű jellege – sok leírókép, viszonylag kevés párbeszéd –, és a világos narráció hiánya csak tovább bonyolítja (Kovács, 1997: 18-20) Chazelle másik romantikus musicaljével ellentétben itt a történet időtartamát sem tudjuk megállapítani. Az időtartam homályossága és a világos narráció hiánya miatt a néző nehezebben értheti meg magát a történetet, azonban ez a rendezői fogás még inkább a szereplők érzelmi állapotaira és dilemmáira irányíthatja a figyelmet.

Az első filmben gyakran nem a szereplők közti párbeszédnek viszik előre a történetet, hanem a vágóképek vagy a zenei blokkok. Például az utolsó jelenetben Madeline közli Guy-jal, hogy nincs sok idejük, mert ki kell érnie az állomásra. Az óra többszöri megjelenítése érzékelteti az idő múlását és fontosságát. Lehetséges, hogy a fiatalok nem találkoznak többé, így rajtuk áll, hogy ezt a rövid időt mivel töltik ki: az idő múlásának érzékeltetése az érzelmi dráma középpontjába helyezi a sietséget és a döntések sürgető jellegét. A karakterek párbeszédeiből szintén megtudunk pár információt, de ezeknek nézőként már korábban is tudatában voltunk. A lány a nagy sietség ellenére végül beleegyezik, hogy Guy bemutassa neki új szerzeményét. A trombitaszóló alatt csak a fiatal férfi arcát mutatja a film, majd a film utolsó képei a két főszereplő premier plánban felvett arcát, valamint az órát mutatják. Bár egyértelműnek tűnik, hogy a lány New York-ba költözik aznap este, egy apró vágókép miatt a néző elbizonytalanodik a film utolsó pillanatában; befogadó nem kap biztos lezárást, nyitott marad a cselekmény.

A Guy and Madeline on a Park Bench bár a romantikus film műfajába is sorolható, nem követi a klasszikus romantikus narratíva megszokott ívét, amely a konfliktusok megoldásával és egy boldog végkifejlettel zárul. E tényező miatt Cawelti formulái szerint a *Melodrama* kategóriájába sorolható inkább. A melodramák ebben az értelemben ugyanis szélsőséges értékeket tárgyalnak. Guy a film végére tudja beazonosítani, hogy mi is neki a „jó” és mi a „rossz”: szüksége van egy olyan nőre az életében, aki támogatja őt zenész karrierjében, és lelkesedik a zenéért. Az egyik a másik nélkül nem működik. Ezek a morális dilemmák a melodramák ismertetőjegyei. A film ugyanakkor nem megy el teljesen a melodramai túlzások irányába, hanem inkább a realizmus eszközeit használja az érzelmi mélység megteremtésére.

A karaktereket sem párbeszédeikből ismerjük meg, inkább cselekedeteikből, arckifejezéseikből következtethetünk személyiségükre, érzelmeikre. Csupán Madeline érzéseit és gondolatait ismerheti meg a néző a táncos musicaljelenetekből, azonban a romantikus filmekre jellemző érzelmes párbeszéd elmaradnak e film esetében.

A két musicalben a zene és a szerelem kapcsolata áll a középpontban. A korábbi filmben, mint láttuk, Guy egy jazztrombitás fiatal férfi, aki szakít a Madeline nevű barátnőjével. A lány, bár nem zenész, rajong a jazzért és a zenehallgatásért. Guy összejön egy másik lánnyal, aki azonban nem értékeli kellőképp párja szenvedélyét a jazz iránt, más dolgok érdeklik, a saját célját, boldogságát akarja megtalálni. A *Kaliforniai álmokban* a két főszereplő azonban egyenrangú. Mindketten művészi álmokat kergetnek: Mia, a fiatal lány, aki színésznő szeretne lenni, találkozik Sebbel, akinek életcélja nyitni egy saját jazz klubot. A film első felében Seb megszereti Miával a jazzt, hasonlóan ahhoz, ahogyan az első filmben Guy inspirálja Madeline-t a hangszerek megismerésében, a jazz-zene hallgatásában. Azonban Seb és Mia kapcsolata nem csupán a zene vagy egy művészi szenvedély iránti rajongáson alapul, hanem közös motivációkon is: egymást inspirálják álmaik elérésére. A film végigkíséri a két fiatal útját egészen álmaik megvalósításáig.

A *Kaliforniai álom* több értelemben is a romantikus filmek hagyományait követi, ugyanakkor azokkal szemben is áll. Bár a történetben számos érzelmes párbeszéd található, mind dialógus, mind éneklős musicaljelenet formájában, ezek nem kizárólag a kapcsolatuk bemutatását szolgálják, hanem gyakran az egyéni célok és a közös jövő konfliktusait hozzák előtérbe. Az érzelmek kifejezésének fő eszközei itt is a zenei és vizuális elemek. Például a planetárium tancjelenet a pár közötti érzelmi harmóniát mutatja be, de ugyanakkor szimbolikus is, hiszen egy fantasztikus álmvilágot ábrázol, amely sosem valósul meg.

A *Kaliforniai álmokban* az utolsó jelenet előtt egyértelművé válik, hogy a két főszereplő útjai különváltak. Először a női főszereplő életét láthatjuk, akiből a főszereplők utolsó találkozása óta sikeres színésznő lett, megházasodott és született egy gyermeke. Az ő cselekményszála vezeti el a nézőt Seb bájába. Ez által megtudjuk, hogy a férfi is elérte célját, megnyitotta saját jazzbárját. Úgy, mint Chazelle első filmjében, itt is találkozik a film végén a két főszereplő a szakításuk után. Itt azonban azonos érzéseket produkálnak mindketten, nem próbálják visszanyerni múltjukat, a saját jelenükben próbálnak kiteljesedni úgy, hogy mindkét fél megtartja a kapcsolatuk emlékét. Bár a film vége elgondolkodtató, ebben az esetben nem igazán hagy maga után kérdéseket. A *Kaliforniai álom* egyedisége abban rejlik, hogy a romantikus filmekre jellemző narratívát és a melodráma elemeit használja fel az egyéni álmok és a kapcsolatok közötti feszültségek ábrázolására. „The result is sentimental rather than tragic; we feel sad that something so perfect cannot continue, but we do not confront the basic irreconcilability of love with other responsibilities and needs, which is the essential tension of a romantic tragedy” (Cawelti, 1976: 42). Seb jazz iránti szenvedélye és Mia színészi ambíciói külön utakon valósulnak meg,

de az egymás iránti szeretetük végigkíséri őket, még ha nem is maradnak együtt. Ezen esetben a film vége szomorúságot kelt, hisz nem értékeik voltak oly különbözőek, hanem a céljaikból adódó különbségek miatt nem teljeshetett be szerelmük. A nézők tudják, hogy a karakterek „kötelezettségei és szükségletei” miatt nem lehetett közös jövője a párnak, mégis siratják ezt a szerelmet.

A film utolsó szakaszában Chazelle egy álomjelenettel (dream sequence) szakítja meg a narratívát, amely az elveszett lehetőségek témáját emeli ki: Mia és Seb kapcsolatának egy másik, idealizált változatát mutatja be. Az addigi cselekmény lineárisan végigkövette Mia és Seb fejlődését, ambícióikat és azok egymásra gyakorolt hatását. Az álomjelenet viszont ezt a linearitást felülírja, és egy alternatív univerzumot mutat meg, ahol a két főszereplő együtt marad. Ez az álom értelmezhető a Mia agyán átfutó gondolatok összesítéseként is, ugyanis a jelenetben csupán Mia álmait látjuk megvalósulni. Bár Seb karaktere is elégedettnek tűnik, főleg Mia színészi karrierje kerül kiemelésre. Sebet összesen egy részletben látjuk zongorázni, jazz-klubjának megalapításáról sem tanúskodik a jelenet, csupán támogató partnerként jelenik meg.

A jelenet nem teszi egyértelművé, hogy ez a lehetőség valóban jobb lett volna, csupán azt mutatja, hogy az élet kompromisszumok sorozata, ahol a döntések veszteséggel járnak. Az álomjelenet szándékosan megtöri a film addigi logikáját és időrendjét, lehetővé téve a nézők számára, hogy elgondolkodjanak a karakterek döntésein és azok következményein.

A jazz és a klasszikus hollywoodi musicalek ötvözete, amely a *Kaliforniai álom* és egyben Chazelle egyik védjegye, ebben a szekvenciában teljeshedik ki. Az álomszerű atmoszféra vizuális és auditív eszközökkel érzékelteti, hogy egy alternatív valóságban járunk, amely nem része a narratív folytonosságnak. A díszlet a színházi musicalekre emlékeztetheti egy-két részletben a nézőt, de a videófelvevő formátuma is előkerül. A jelenetben a film összes kiemelkedő betétdala felcsendül valamilyen formában.

4.2.2. Előtérben a tanár-diák kapcsolat

A *Whiplash* című film is kapcsolatot/kapcsolatokat dolgoz fel: tanár és diák, apa és fiú, fiú és lány között, azonban itt nem a romantikus szál kap kiemelt szerepet. Míg Chazelle más filmjeiben a szerelem és a művészi ambíciók közötti konfliktus kerül előtérbe, itt a zene iránti megszállottság minden más kapcsolatot háttérbe szorít, így ez a film nem tartozik a *Romance* kategóriájába, annál inkább beazonosítható *Melodráma*nak a szélsőséges jó és rossz közötti harc ábrázolása miatt. Andrew karakterén keresztül a film azt mutatja be, hogy milyen árat kell

fizetni a sikerért, és milyen mértékben képes valaki alárendelni életének minden aspektusát az álmainak.

Andrew a Shaffer zenei konzervatóriumában tanul jazzdobosnak. Célja, hogy ő legyen korának Buddy Rich-e, hogy sikeres és elismert dobos legyen. A film tanárával, Fletcherrel való viszonyára van kiélezve. Andrew esetében már nem csak lélekben végbemenő konfliktusokat vagy szívfájdalmat látunk, hanem Fletcher viselkedése és a zene szeretete miatt fizikai sérüléseket is szenved a fiú. A 2014-es filmben is megjelenik a szerelmi szál, de itt inkább csak Andrew elhivatottságát erősíti meg, ugyanis a fiú eltávolodik a lánytól, nehogy az a gyakorlás rovására menjen: ez a film nem a szerelem és a karrier konfliktusáról szól, hanem arról, hogy Andrew számára a karrier az egyetlen prioritás.

Andrew kapcsolatát apjával egy szeretetteljes, de alárendelt viszonyként ismerjük meg. Jim próbál támogató apa lenni, de nem érti meg teljesen Andrew megszállottságát. Ez a kapcsolat kontrasztot képez Fletcherrel, aki bár erőszakos és manipulatív, pontosan érti Andrew tökéletesség iránti vágyát. Az apa és Fletcher közötti különbség élesen kirajzolódik a film végén: Jim aggodalommal figyeli fia „örült” dobjátékát, míg Fletcher továbbra is hajtja őt, hogy átlépje saját határait.

Andrew a Chazelle-filmek szélsőséges karaktere, aki bármit megtesz karrierje sikerességeért, álmai megvalósításáért, mely, mint látjuk, ebben az esetben is a zenélést jelenti. Chazelle remekül mutatja be, milyen nagy szerepet játszhat egy ember életében a zene.

A film befejező jelenetében Andrew-t látjuk dobolni egy koncerten, mely során Fletcher átverte őt. Andrew „bosszút áll” tanárán, megcsillogtatja zenetudását, kivételes előadást láthatunk tőle. A filmnek nincs konkrét lezárása, nem tudjuk, mi lesz a két szereplővel, elismeri-e végleg Fletcher tanítványa kiválóságát, vagy esetleg soha többé nem találkoznak: „[...] a rendező a nézőre bízta, hogy gondolatban fejezze be a történetet úgy, ahogy a legvalószínűbbnek érzi, vagy ahogy éppen szeretné.” (Kovács, 1997: 42-43.)

4.3. A zenetanulás fontossága

Chazelle nagy hangsúlyt fektet a karakterek zenetudására is. Mint láttuk, filmjeiben a zenetanulás nem csupán egy mellékes narratív elem, hanem központi történetalakító tényező, amely a karakterek fejlődésének és a filmek üzenetének egyik kulcsa. Mindhárom filmben találunk olyan jelenetet, melyben a főszereplő egy adott darabot gyakorol, próbán vesz részt, tökéletesíteni akarja magát, függetlenül zenetudásának szintjétől. A filmekben a zenetanítás folyamatára is található példa.

A *Guy and Madeline on a Park Bench*ben mindkét főszereplőt látjuk hangszeren játszani. A film sokszor mutatja Guy-t otthonában trombitálni, ami nem feltétlenül a gyakorlás, hanem az önkifejezés, a zenével való érzelmi kapcsolat megjelenítése. Bár Guy már egy koncerteken is fellépő jazztrombitás, a filmben több próbajelenetet is láthatunk. A férfi mint mentor exbarát-nőjét, Madeline-t is taníttatta trombitán játszani. Miután kapcsolatuk megszakad, Madeline a dobokhoz fordul, ami szimbolikus lépés lehet a függetlenség, a személyes növekedés felé, de egyszerűen csak a zenélés felé való nyitást is ábrázolhatja.

A *Whiplash* minden tekintetben a zenetanulás extrém formáját jeleníti meg, hiszen a film központi konfliktusa maga a tanítás és tanulás folyamata. Ebben az esetben azonban a tanulás már nem a kezdeti ismerkedés a hangszerrel, vagy egy-egy darab begyakorlása egy fellépésre, hanem a tökéletességre való törekvés, amely során az áldozatok, a fájdalom és a fizikai megpróbáltatások is középpontba kerülnek.

A *Kaliforniai álomban* mutatkozik meg a legkevésbé a tanulás jelensége, inkább a koncertezést vagy a zeneszerzést jeleníti meg a film. Ebben a filmben is van példa otthoni gyakorlásra, például amikor Seb Thelonious Monk *Japanese Folk Song* c. dalának egy részletét újra és újra lejátssza, amíg tökéletesen nem megy neki. A *Kaliforniai álomban* a tanulási folyamat helyett inkább a zenei karrierépítés és a stílusbeli kompromisszumok állnak a középpontban. Itt legfeljebb a fúziós jazz hangszereihez való hozzászokást említhetjük Seb bandájával kapcsolatban: a film elején ragaszkodik a klasszikus jazzhez, ám később a modern fúziós jazz elfogadása egyfajta tanulási folyamat számára, ahol a stílushoz való alkalmazkodás már az identitásról – vagy inkább annak elvesztéséről – szól. Ezt később a férfi megint elutasítja.

5. A zene funkciói és reprezentációja Chazelle filmjeiben

5.1. A zene további funkciói a filmek világában

A zene használata a filmekben különösen sokrétű, mivel képes érzelmi reakciókat kiváltani, jelentéseket közvetíteni, és irányítani a narratív folyamatot. A zene a filmekben az érzelmek felerősítésére, a feszültség megteremtésére, a jelenetek hangulatának alakítására vagy akár a szereplők lelkiállapotának hangsúlyozására szolgál. „A filmzenének hasonló funkciói lehetnek, mint a beszédnek, azonban míg a beszéd központi funkciója a cselekményre irányuló információközlés, a zene fő funkciója a képek érzelmi és dramaturgiai töltésének kihangsúlyozása”. (Kovács, 2009: 60) A zenés filmek esetében azonban nemcsak illusztratív szerepet játszik, hanem aktívan hozzájárul a történet kibontakozásához. A zene képes a figyelmet irányítani, meghatározott reakciókat kiváltani, sőt a néző akár sajátos jelenéseket is társíthat a befogadott hanghoz.

„Gyakran előfordul, hogy egy-egy jelenethez már létező zenét használnak föl. Ebben az esetben jelentősége lehet az eredeti zenei anyag a hangulati töltésen túlmutató zenetörténeti vagy kultúrtörténeti jelentésének is.” – írja Kovács. (Kovács, 2009: 61) Ez kifejezetten igaz a *Whiplash*-re, ugyanis a film a műben játszott, létező jazz darabról kapta a címét. Amellett, hogy a szó jelentése „ostorszíj”, amit a filmben bemutatott fizikai és lelki bántalmazás alá is támaszt, a Hank Levy által írt darab szokatlan ütemjelzései miatt nehezen játszható műként van számon tartva a jazz világában. A másik létező darab, mely felhangzik a filmben, Juan Tizol és Duke Ellington *Caravan* című műve. A jazz-zenemű okozza Andrew első traumatikus élményét tanárával, Fletcherrel, ugyanis ez az a darab, amelyet a főszereplő nem tud hibátlanul eljátszani a próba folyamán: „*Whiplash* may be a movie about music, but it is far from being your typical movie musical. Instead, *Whiplash* uses specific jazz songs, sometimes over and over again, to emphasize the difficulty of the genre. Andrew is not joy-fully playing this music, but is practically haunted by it.” (Hemenway, 2024)

A zene érzelmekre gyakorolt hatása szinte univerzális: a drámai csúcspontok alatt a feszültség fokozására vagy akár késleltetésre, a boldog vagy szerelmes jeleneteknél pedig a könnyedség és harmónia hangsúlyozására használják. Chazelle filmjeiben is könnyen felismerhetőek ezek a sztereotipikus elemek: a *Whiplash*-ben például alig találni példát a kiegyensúlyozott, boldogságot sugalló zenére, ezzel szemben a *Kaliforniai álomban* számos dinamikus, „jó hangulatú” betétet hallhatunk. A sztereotipikusság gyakran direkt módon segít a közönségnek megérteni, hogy mit kell érezni egy adott jelenet alatt, de a hatás sokszor finomabb is lehet,

például azáltal, hogy bizonyos zenei motívumok vissza-visszatérnek, ezzel jelezve a befogadónak a karakterek vagy események közötti kapcsolatokat. Ezt az eszközt használta Hurwitz is a *Kaliforniai álomban*, hiszen a két főszereplőnek közös főcímdala van (*Mia & Sebastian's Theme*), valamint a *City of Stars* dallamai is ismétlődnek a filmben.

A zenés filmekben a zene központi szerepe még inkább kidomborodik. Rick Altman a *The American Film Musical* című könyvében elemzi, hogy a zenés filmekben a zenei és táncos betétek nemcsak egyszerű szórakoztató elemek, hanem a narratív struktúra szerves részei. Altman hangsúlyozza, hogy ezek az átmeneti, ritmusra épülő jelenetek lehetővé teszik a közönség számára, hogy „kilépjenek” a történetből, majd visszatérjenek a narratívába, új kontextusban értelmezve azt (Altman, 1987). Altman elmélete szerint a zenés filmekben a cselekmény „szakadozott”, a zenei betétek szolgálnak átmenetként a különböző narratív szegmensek között. A közönségnek el kell fogadnia az irreális elemeket, de a zene és a tánc stilizált természete miatt könnyebben megbékélnek ezekkel a narratív megszakításokkal. (Altman, 1987)

5.2. A jazz megjelenítése

Mint láttuk, az író-rendező maga is rajong a jazzért, korai éveiben jazz dobosként testközelbe is került a műfajjal. A musical és jazz kapcsolatáról így nyilatkozott: „[...] there was something about the idea of jazz and it's connection to the Hollywood musical – a lot of my favorite old Hollywood musicals, and musicals from the French New Wave, have a relationship with jazz. [...] So I liked the idea of trying to get at the idea of jazz being at the root of the musical.” (Marchese, 2016) Azonban a jazz a mai emberek többségének szokatlan, különleges hangzása kizökkentheti a nézőt a megszokott hollywoodi filmes élményből. A *Slate* magazin szerint az amerikaik egy része valóban utálja a jazz-t, a másik véglet pedig az, hogy az emberek „szentként” kezelik:

„Hatred of jazz—whether sincere or fashionable or reflexive, as a kind of sorry-not-sorry joke—runs strangely deep in American culture. A lot of people understand jazz to be sacred, and this makes it a target for irreverence, because sacrilege is funny—and especially when ritualized. To have a sympathetic fictional character of a big-budget movie say that she hates jazz is a sign that the character is in on a long-running joke.” (Ratliff, 2016)

A Chazelle-filmek egyedi képi világa új szemszögből mutatja be a jazz-t. Az előítéletekkel ellentétben a jazz nem kell, hogy unalmasnak hasson, és nem csak háttérzeneként funkcionál. „The editing and the camera movement both need to swing with the swing of the music” – nyilatkozta Chazelle a *Vulture*-nek. (Marchese, 2016)

5.2.1. A jazz és a modern zene viszonyának ábrázolása

Chazelle filmjeiben szembeállítja a mai modern zenét a jazzel. A jazz értékes, különleges zeneként jelenik meg, a modern zene vagy popzene pedig felesleges, egyszerű, akár eldobható alkotásként. Ez az ellentét a karakterek cselekedeteiben, dialógusaiban és a rendezői eszközökben egyaránt megnyilvánul.

Az első filmben az egyik jelenetben Guy az utcán áll és a házakból, autókból kiszűrődő modern zenéről beszél. A férfi leegyszerűsíti a hallott zenét szimpla ritmusokra. Láthatóan nem értékeli. Itt a karakter meg is fogalmazza, hogy azt az időt várja, amikor az emberek klasszikus zenét vagy jazzt fognak „üvöltetni” az utcákon. Ez a jelenet nem csupán a karakter szemléletét mutatja be, hanem a zene társadalmi jelenlétére is reflektál: nemcsak a jazz iránti rajongását, hanem egyfajta kritikát is megfogalmaz a kortárs zenei ízlésről.

A *Whiplash*-ben egy szobából szűrődik ki a Guy által hallott zenéhez nagyon hasonló dal. Andrew nem vesz róla tudomást. „A hang beillesztési módszerei a film folyamatába mindig a képpel való kölcsönhatás érdekében és a képpel való kölcsönös szereplés formálásaiban érvényesülnek.” (Lohr, 1966: 61) – ebben az esetben a modern zene passzívan van jelen, háttérzeneként funkcionál, a „képpel való kölcsönhatása” azt hangsúlyozza ki, hogy a főszereplő ezen zenei műfajt figyelmen kívül hagyja. Itt valószínűleg a rendező szavak kimondása nélkül akarta érzékeltetni a kontrasztot a két zenei stílus között, hiszen ez a fajta modern zene egyáltalán nem illik bele a film hangulatába, témájába. Ez a különbségtétel világosan mutatja Chazelle azon szándékát is, hogy a jazz-t mint esztétikailag és érzelmileg magasabb rendű műfajt pozicionálja a modern zene fölé. Chazelle filmjei a modern zene és a jazz szembenállását több szinten is megmutatják. Egyrészt ez a kontraszt megjelenik a karakterek preferenciáin és döntésein keresztül: Guy, Andrew és Seb mindannyian a jazz mellett kötelezik el magukat. Másrészt a rendező tudatosan használja a hangzásvilág különbségeit, ahol a modern zene zajként vagy háttérzeneként jelenik meg (az első és második filmben), míg a jazz a figyelem középpontjában áll.

A *Kaliforniai álomban* a hagyományos jazz melletti kiállítás vagy a jazz megújítása és eladhatóvá tétele között kell döntenie Sebnek. A férfi kipróbálja magát régi ismerőse, Keith bandájában, amely különböző, a klasszikus jazz számára nem feltétlenül szokványos hangszerekkel próbálja újra népszerűvé tenni a műfajt. Itt nem egyszerű szembeállításról van szó, hanem egy dilemmáról: vajon a jazz képes-e fennmaradni hagyományos formájában, vagy szükséges annak modernizálása, hogy eladható maradjon? Keith szerint modernizálásra van szükség a jazz életben maradásához. Ez az újfajta hangzásvilág láthatóan sikeres, hiszen Keith bandája

teltházas koncerteket tart, azonban Seb szenved ettől a helyzettől, mivel úgy érzi, a jazz „tisztasága” vész el, ő a szépséget a hagyományos jazzben látja.

5.2.2. A jazz megidézése dialógusokon keresztül

A karakterek a dialógusokon keresztül a jazz nagy alakjait és a jazz haldoklását is megidézik. Mindhárom filmben szó esik Charlie Parkerről, de más nagy nevek is elhangzanak a szereplők szájából, mint például John Coltrane, Kenny Clarke, Jo Jones, Louis Armstrong vagy Buddy Rich. A híres jazz-zenészekről a szereplők anekdotákat is mesélnek, melyek szintén érdekességként hathatnak a filmet befogadókra is, ezzel is közelebb kerül a néző a jazz kultúrájához. Például a *Whiplash* egyik jelenetében Fletcher Charlie Parker „madárrá válásának” történetével motiválja Andrew-t, ezáltal hangsúlyozva a kiválóság és a szenvedés közötti összefüggést. A *Kalifornia álomban* Seb a jazz születése történetének elmesélésekor a jazz-t mint a kommunikáció egyetlen formáját említi, ezzel is kiemelve a jazz társadalomra gyakorolt hatását.

A *Kaliforniai álomban* beszélnek a legtöbbet a jazz haldoklásáról. Seb fő célja, hogy nyisson egy olyan jazz-bárt, ahol azt játszanak, amit akarnak, „tisztá jazz-t”. Seb szenvedélyesen mesél a jazz történetéről és lényegéről Miának. Mia szerint a jazz, ami számára a liftzene, relaxáló, erre Seb így felel: „Sydney Bechet shot somebody because they told him he played the wrong note, That’s hardly relaxing.” (44:00) Érdekesség, hogy bár Fletcher is erőszakhoz köthető példát említ Andrew-nek a jazztanulással kapcsolatosan, mégis ezt tanácsolja a fiúnak: „The key is to just relax.” (23:48) A másik két film szó szerint nem hangoztatja a jazz haldoklásának problematikáját, inkább csak más műfajok iránti ellenszenvét, valamint a zenészek alulértékelttségét emeli ki. Például Andrew családja jobban értékeli a két fiú sporteredményeit, melyek nem olyan kiemelkedők, mint Andrew pozíciója Fletcher bandájában. A zenészelet elitlendőnek számít a családban: „I’d rather die drunk, broke at 34 and have people talk about me, than live to be rich and sober at 90 and nobody remember who I was” – válaszolja erre Andrew. (46:12)

A három filmben a karakterek szájába adott gondolatok egyértelműen tükrözik a rendező személyes véleményét a jazzről, a zene fontosságáról, a zenészek helyzetéről és a különböző zenei műfajok közötti értékrendről. Ez lehetőséget ad Chazelle-nek arra, hogy közvetlenül kifejtse álláspontját a nézők felé, miközben a karakterek hitelesnek, szenvedélyesnek és elkötelezettnek tűnnek.

5.2.3. A jazz a tárgyak szintjén

Chazelle mindhárom filmjében a tárgyak szintjén is megidézi a jazzt. A díszletek, poszterek, kazetták, lemezek és kották szerves részét képezik a filmek esztétikájának. Általában csak díszletként funkcionálnak, egy figyelmesebb néző jelentést is tulajdoníthat nekik, egy jazzben jártas befogadó pedig ismerheti is az adott darabokat, de van, hogy beszédtema tárgyává is válnak. Az első filmben például Guy észreveszi a Madeline szobájában heverő Moseley lemezt, és megkérdezi, tetszett-e a nőnek. Ezek a tárgyak nemcsak dekorációként szolgálnak, hanem szimbolikus jelentőséggel is bírnak, hiszen a jazz hagyományának, történetének és művészi értékének emlékeztetői.

Természetesen a főszereplők hangszerei is ebbe a kategóriába tartoznak. A három férfi protagonista különböző hangszereken játszik, ami a jazz műfajának sokszínűségét hangsúlyozza. Emellett mindhárom filmben láthatunk teljes jazz zenekarokat is, amelyek különböző hangszerekkel jelennek meg. Chazelle nagy hangsúlyt fektet a hangszerek bemutatására. Emellett, hogy gyakran láthatjuk azokat a vásznon, különböző plánokból és kameraállásokból tekinthetjük meg a három film alatt bemutatott rengeteg hangszert.

Ezek alapján állíthatjuk, hogy a filmek egyértelműen be akarják vonni a nézőt is a jazz világába. A jazz nagy alakjainak megismerése, a műfaj iránti szenvedély kifejezése a karaktereken keresztül, valamint a tárgyak megjelenítése mind apránként adagolják a jazzről szóló információkat a nézőknek. A jazz e három filmben nemcsak zenei műfaj, hanem eszme, amely az elköteleződést, a maximalizmust és a szenvedést is szimbolizálja.

6. A zene audiovizuális megjelenítése

6.1. A kép és a hang szintézise

Biró Yvette *A hetedik művészet* című könyvében elemzi kép és hang kapcsolatát, a hang szerepét a filmekben. Biró a kép és hang egyidejű szereplésének viszonyát függőleges montáznak nevezi. A hang megjelenése a filmekben lehetővé tette, hogy a szöveg lemondjon a magyarázó funkciójáról, a monológok, dialógusok, kommentárok lerövidülhettek, prózaibbá válhattak. A három vizsgált filmre alkalmazhatjuk Biró megállapítását: „a zenei anyag szándékosan és tudatosan az első helyre kerül, a mű alaptémájává válik.” (Biró, 2003, 139) A zenei anyag – vagyis a zene maga, annak elhelyezése, funkciója és a szereplőkre gyakorolt hatása – tudatosan úgy van megalkotva, hogy a cselekmény és a karakterek fejlődésének legfőbb hajtóereje legyen.

A hang egy új dimenziót nyitott meg a valóság rögzítésére. „A hang növeli a kép hitelességét” – írja Biró. (Biró 2003, 115) A néző sokkal könnyebben érzékeli a filmben bemutatott környezetet, egy reális világot tár elé, melyben nincs szükség magyarázatra, nem esik ki a befogadó a film ritmusából. A leírásokon, az atmoszféra megteremtésén kívül a hang nagyon gyakran az érzelmekre akar hatni, gondolatokat és benyomásokat akar ébreszteni a nézőben. Ezen kívül a hang megjelenése „visszaadta a csend drámai értékét”. Csakúgy, mint Bordwell és Thompson¹, Biró is elkülöníti a zaj, a beszéd és a zene szféráját, funkcióit egymástól. Dolgozatomban csak az utóbbit fogom részletesebben elemezni.

„A zene valóban eszményien plasztikus anyag, szabadon formálható és más képekkel összekapcsolva ugyanazon anyag különféle háttérrel adhat. [...] Ha kell, a zene komolyságot kölcsönöz a képeknek és megkönnyíti számunkra, hogy a képet is úgy fogjuk fel; máskor a játékosságot hangsúlyozza vagy éppen a mély érzelmeket.” (Biró, 2003, 130) A filmekben a zene tehát minden esetben összekapcsolódik a képsávval, bizonyos asszociációt kelt a nézőben a két elem kölcsönhatása: vagy harmonikus viszonyban áll vele, követi azt, vagy éppen elletétben áll vele, nem illenek össze. Utóbbit általában komikus vagy abszurd jeleneteknél alkalmazzák. A hangosfilm megjelenése lehetővé tette, hogy a zene ne illusztráló szerepet töltsön be, hanem a cselekményt alakítsa, vigye előre, érzelmeket váltson ki és asszociációkat keltsen.

Chazelle filmjeiben a zene a karakterek életének szerves részeként jelenik meg, legtöbb esetben a zene realiztikus körülmények között hallható. Az a tény, hogy mindhárom film férfi főszereplője zenész, számtalan lehetőséget ad a hangszerek megszólaltatására, ami teljes

¹ „Sound in the cinema is of three types: speech, music, and noise (also called sound effects”. (Bordwell-Thompson, 2008, 268.)

mértékben valóságos helyzetben történik meg. Az efféle jelenetekben a zene konkrétan nem viszi előre a cselekményt, de szerves része annak, párbeszédet indít, érzéseket fejez ki. A *Guy and Madeline on a Park Bench*-ben Guy trombitaszólói elkötelezettségét, magányát, zene iránti rajongását nyomatékosítják. A *Whiplash*-ben Andrew játékának stílusa a leginkább sokatmondó, de elszántságát, hozzáállását is jellemzi az ilyen jelenetek sokasága és intenzitása. A *Kaliforniai álomban* Seb általában az érzéseit fejezi ki zongorázás közben, esetenként meg is éneкли azokat.

Mindhárom filmben megjelennek olyan betétek, melyek azonban nem a cselekmény részei, inkább hangsúlyoznak, kiemelnek részeket, céljuk a drámai hatás elérése. Ezt a formát Biró funkcionális zenének nevezi. Ez a típusú zene nem létezik a film narratív világában, csupán a néző hallja azt. Vegyük például Andrew balesetét a *Whiplash*-ben. A jelenetet aláfestő zene teljes mértékben beleillik a film hangulatába, világába: feszített, mégis zavaros tempója tudat alatt befolyásolja a nézőt, hogy számítson valami rosszra, mégis a dialógus és a képsor van a középpontban. „A jó filmzene ezzel szemben olyan, hogy lényegileg észrevehetetlen” – írja Biró. (Biró, 2003, 138) A jelenet csúcspontján a rendező elvágja a zenesávot egy másodperc töredékére, majd bekövetkezik az ütközés. Itt igazolódik be a csönd drámai értékének létjogosultsága.

6.2. Diegetikus és non-diegetikus zene Chazelle zenés filmjeiben

„A nem látható hangforrások kétféleképpen lehetnek. Diegetikus hangról beszélünk, ha a hangforrás része annak a fiktív világnak, amelyet a történet megjelenít. [...] Nem diegetikus hangról beszélünk akkor, ha a hangforrás nem része a történetnek. Ilyen a kísérőzene, vagy a kísérő hangkommentár.” (Kovács, 2009: 52) A zenés filmekben kiemelkedően sok diegetikus zenei betétet hallhatunk. Ez Chazelle filmjeire is igaz, azonban mivel a zeneszerző-rendező páros előszere-ttel ír saját karaktereinek betéteket, valamint kísérőzenéket, számos non-diegetikus zenével is találkozhatunk az elemzett filmekben. A *Whiplash* esetében viszonylag egyszerű dolga van a nézőnek a beazonosítás szempontjából. A próba- és koncertjelenetek során egyértelműen megjeleníti a kép a hangforrást, ugyanis élőzenéről beszélünk, melyet a jelenetben szereplő karakter(ek) generál(nak). Mivel Chazelle számára kiemelt cél, hogy a filmen keresztül kicsit a jazz kultúrájába is belekóstoljon a néző, a műfaj hangszereit, ikonikus zenészeit, a jazz zene hangzását, valamint a zenetanuláshoz szükséges tárgyakat is gyakran megjeleníti a képsávban. Ezek a jelenetek annak ellenére, hogy gyakran nem látjuk a konkrét hangforrást, túlnyomóan diegetikus hangot tartalmaznak, azonban nem viszik tovább a cselekményt. Ilyen például a bizonyos

belső terekben szóló jazz zene, mely általában csak a háttérből szűrődik ki: Andrew telefonjából, fülhallhatójából szóló zene vagy az utcai zenész dobjátéka.

A két musical esetében a zenés-táncos jeleneket kell alaposabban megvizsgálnunk. Ezek a betétszámok ugyanis egyszerre tartalmazzak a diegetikus és nondiegetikus hangokat egy jeleneten belül. Maga az éneklés diegetikus, hiszen a karakterek gyakran ily módon kommunikálnak egymással, az alatta hallható zene azonban több esetben is a képen kívülről érkezik, nondiegetikus. Chazelle musicaljeiben meglepően sok olyan éneklős jelenet van, melyben a karakterek maguk adják a zenei aláfestést. A *Guy and Madeline on a Park Bench*-ben például egy baráti összejövetelt ábrázolni tűnő jelenetben egy teljes „zenekar” formálódik a résztvevők között, így a jelenet csak diegetikus hangokat tartalmaz. A *Kaliforniai álomban* egy romantikus duettnek lehetünk szemtanúi, melyet a férfi főszereplő, Seb zongorakísérettel díszít.

További kérdés, hogy a musical típusú jelenetben látható, azonban nem aktívan résztvevő személyek hallják-e az éneket, a zenét. A *Guy and Madeline on a Park Bench* tartalmaz olyan jelenetet, melyben közterületen énekel a női főszereplő, és a néző úgy érzékeli, hogy a járókelők nem hallják Madeline hangját. Bár a *Kaliforniai álomban* is megjelennek ilyen terek, minden esetben a filmben látható összes karakter beszáll a jelenetbe. A két jelenet közötti különbség a filmek stílusából ered, hisz a korábbi film dokumentumfilmes stílusa megköveteli az emberek ábrázolását nappali, utcán játszódó jelenetben.

Mindhárom filmben találhatók azonban olyan jelenetek is, melyekben non-diegetikus filmzenét hallunk, vagyis az nem része a cselekménynek. Az első filmben például amikor Madeline randevúra megy, a zene csupán a leíró jellegű képsort kíséri. Bár a párbeszédnek sem minden esetben érthetők, ami miatt esetlegesen jobban felfigyelünk az amúgy csak aláfestésként, kíséretként funkcionáló zenére, a zenei betétnek nincs cselekményalkotó szerepe, nem része a film narratív világának, és szimbólumként sem funkcionál. A három film közül *Whiplash*-ben található a legkevesebb olyan jelenet, melyben a zene nem része a cselekménynek, és a karakter(ek) számára sem hallható. Ilyen például az a rövid jelenet, melyben Fletcher próbára invitálja Andrew-t. Ebben az esetben a zene a hangulatfestésért felel, izgalomra ad okot, mégis alig észrevehető a jazz-ütemű mély basszus hangok dallama, mely tudat alatt hat a nézőre. A *Kaliforniai álomban* egy hosszabb jelenetsorozatban végig aláfestő zenét hallunk. Egészen attól kezdve, hogy Mia bemegy a munkahelyére a kávézóba, lágy jazzdallamokat hallunk, mely eleinte diegetikus – hogyha a néző úgy tekinti, hogy a kávézó hangszóróiból jön a zene –, a munkaideje lejártá után azonban egyértelműen non-diegetikus aláfestésként funkcionál. A két főszereplő beszélgetése során egy ponton felcsendülnek a *City of Stars* dallamai, ami

szimbolikus szerepet tölt be, hiszen ez a dal repetitív módon jelenik meg a film folyamán, a két protagonista közös romantikus jeleneteinek összekötő elemeként szolgál. A későbbi jelenetekkel szemben, melyekben szintén hallható a betétdal, itt még nem a szereplők éneklnek, csak a filmes világon kívül hallható, a néző számára segíti az értelmezést.

Beazonosíthatunk a filmekben olyan típusú zenés jeleneket is, melyekben a főszereplők hívják fel a figyelmet a háttérben játszó zenére. A *Guy and Madeline on a Park Bench* és a *Whiplash* esetében hangszóróból kiszűrődő diegetikus zenére tesznek megjegyzést a férfi főszereplők. Az első film esetében Guy kritizálja az autóból kihallatszó zenét, azon elmélkedik, hogy miért csak olyan típusú zenét üvöltetnek az emberek, mint amilyen a jelenetben is hallható. Guy tehát elégedetlenségét, ellenszenvét fejezi ki a műfaj iránt egysíkúsága miatt. Az utóbbi filmben Andrew egy, az 1930-as évekből származó, *When I Wake* címet viselő jazzdarabot azonosít a pizzázóban. „I really like the music, that they play” – mondja a dobos, kifejezve elégedettségét a zenével kapcsolatosan. (32:31) Ez a zenemű valójában Justin Hurwitz szerzeménye, nem pedig a 30-as évek egy jazz remekműve. A rendező itt valószínűleg újból a karakter jazz iránti szenvedélyét szeretne volna megerősíteni. A *Kalifornia álmom* esetében már előzenéről beszélünk, mivel Seb elviszi Miat egy jazz-koncertre, mellyel célja a jazz szépségének és különlegességének bemutatása a hölgynek, ugyanis Mia „utálja a jazzt”. Itt is előjön tehát Chazelle azon tanító szándéka, hogy a nézőt egy kicsit jobban bevonja a jazzkultúrába.

A zenés jelenetek tehát rendkívül sokrétűek Chazelle filmjeiben: találkozunk teljes mértékben non-diegetikus filmzenékkal, melyek csak háttérzeneként funkcionálnak; diegetikus zenékkal, melyeknek nem töltöttek be centrális szerepet; zenélős/éneklős jelenetekkel, melyek teljes mértékben realiztikus közegben játszódnak – diegetikus zene, minden karakter hallja –; diegetikus és non-diegetikus hangok egy jeleneten belüli keveredésével – melyek meghatározóan musicaljelenetek –; olyan jelenetekkel, melyekben a karakter énekel, de más karakterek nem hallják azt; valamint háttérből hallatszó, diegetikus zenékkal, melyekről a karakterek említést tesznek a jelenet egy pontján.

6.3. Zenés jelenetek elemzése

A következőkben olyan zenés jeleneteket fogok elemezni, melyekben a férfi főszereplő és hangszere áll a középpontban. Viszonyukat a zenéhez, audiovizuális jegyeket, a rendező egyedi stílusának megjelenését és a „zenekészítés” közegét vizsgálom.

6.3.1. *Guy and Madeline on a Park Bench*

A 2009-es műben egyetlen koncertjelenetet láthatunk, az összes többi próba-, musical- vagy egyéb zenés jelenet. A koncertjelenetben, melyben Guy a jazz-zenekar trombitásaként szerepel, végig a férfit látjuk hangszerével egy félközeli plánban, a kameramozgás minimális. Ezen kívül csupán egy másik bandatag feje búbját látni fel-felbukkanni, amit a kézikamerás rögzítés eredményez. A néző annak ellenére, hogy nem látja a közönséget, sem a banda többi tagját, érzékeli, hogy egy koncertről van szó; a háttérben hallható morajlásból, halk beszélgetésből, esetlegesen az akusztikából következtetheti ki. Halljuk Guy-t trombitálni, azonban nem látjuk a banda többi tagját zenélni, a képen kívülről jön a zene többi része.

Ennek a koncertjelenetnek nincs előzménye vagy bármilyen felvezetése, mintha csak hangulatfestő vágóképként funkcionálna, a cselekményt nem alakítja. Különösebb érzelmeket sem akar kiváltani a nézőből a jelenet, csupán a Guy arcán megjelenő mosoly utalhat a férfi zene iránti szeretetére, a zenélés életérzésére. Egy leíró jelenetről van szó, mely a film dokumentumfilmes stílusából adódik, számos ilyen jelenet található a műben. Narratológiai szempontból már érdekesebb jelenet az, melyben Guy egy visszaemlékezése során, flash-back technikán keresztül láthatunk egy próbajelenetet. A jelenet előzménye, hogy Guy megmutat egyik barátjának egy zenélésről készült felvételt zenelejátszóján keresztül. Itt a film diegetikus zenéből (lejátszó) átmegy egy pillanatra non-diegetikusba (Guy arca a jelenben, de élőzene a múltban), majd újból diegetikussá válik (élőzene, a banda tagjai adják elő). Ez után láthatjuk a lejátszón a többieknek bemutatott jelenetet. A zene státusza megváltozik: a lejátszóból átkerül az élőzenés jelenetbe. A váltás előtt Guy elgondolkodó tekintetét látjuk, melynek oka, hogy a múltbéli zenélés alkalmával még együtt volt Madeline-nel, és felidézi az élményt.

Premier plánban láthatjuk a zenészeket: először a fúvósokat, majd a dobost és a billentyűst. Néhány zoom-out többet is megmutat a szereplőkből, főleg, amikor a két fúvóst mutatja egymás mellett. Gyakoriak a gyors vágások és a közelik mind a hangszerekről, mind a zenészekről, a jelenet alaposan megmutatja a hangszereket. A lányt is egy ilyen közeli képen láthatjuk, de először nem tudja a néző, hogy ő alakítja az egytagú közönséget, a film csak a jelenet legvégén mutatja meg nekünk panorámázással a helyszínt és a közönséget. Már itt, Chazelle első filmjében fellelhető ez a mozgalmasabb, a későbbi filmeket előlegező kameramozgás és a jellegzetes vágási technika.

A jelenetsor végén visszavág még az eredeti képre (Guy gondolkozik), feltehetően a lány hiánya miatt komorul el az arca. Itt már nem szól a zene, csak egy közeli képen látjuk a férfit.

Ez a jelenet előrevetíti a film végét: láthatjuk, hogy Guyt megviselte a szakítás, hiányzik neki a lány. A Madeline-ről bevágott közelik, valamint az, hogy egyedüli nézőként szerepel a jelenetben, a férfi és a zene iránti szeretetét jelezheti, mely, mint kiderült, Guy számára igen fontos.

6.3.2. *Whiplash*

Andrew első fellépése a Schaffer Konzervatórium dobosaként kulcsszerepet játszik a film cselekményében. Egy olyan jelenetről van szó, melyet megelőz egy konfliktus, amely során Andrew és Fletcher kapcsolata tovább éleződik. Az előzmények miatt a néző fokozott feszültséggel figyeli az eseményeket, mivel Fletcher korábban már kegyetlen, megalázó módszerekkel kényszerítette ki a tökéletességet. Bár ebben a jelenetben nincs nyilvánvaló konfliktus, a korábbiak miatt a néző szinte folyamatosan várja a feszültség robbanását. Ez a tudatosan fenntartott, késleltetett feszültség, suspense fontos dramaturgiai eszköz.

A jelenet elsősorban Andrew és Fletcher kapcsolatára összpontosít, a hatalmi harcuk vizuálisan is kiemelkedik. Bár a zenekar többi tagja is jelen van, ők háttérszereplőkként funkcionálnak. A zenészek hangszereire közelít a kamera, ami egyrészt a zene technikai megvalósítására, egy jazz bandában használt hangszerek bemutatására, másrészt az elvárt tökéletességre utalhat. A jelenet nagyban épít a tekintetek kifejező erejére. Fletcher tekintete domináns, fenyegető és ítélkező. Andrew eleinte koncentrált, majd fokozatosan magabiztossá válik, ahogy sikerül felülkerekednie a saját bizonytalanságán. Ez a feszültség szemkontaktusokkal, apró arcrezdülésekkel fejeződik ki, és az operatőri munka kiemeli ezt a mikrodinamikát. A tekintetek harca jól szemlélteti a mester-tanítvány kapcsolat hatalmi viszonyait.

A jelenet elején a dobot felülről látjuk, ami a nézőt Andrew szemszögébe helyezi. Fletcher viszont kissé alulról van fényképezve, ezzel hangsúlyozva domináns, rettegett alakját. Ez a nézőt is Andrew helyébe kényszeríti, mintha mi magunk is Fletcher ítélete alatt állnánk. A vágás a zene üteméhez igazodik. Amikor a zenében váltás történik, a képek ritmusa is felgyorsul, különösen a dinamikus vágóképek (főleg hangszerek és arcok) során. A hangszerekre és Andrew arcára irányuló gyors zoomok is fenntartják a feszültséget, mintha a néző is „szurkolna” Andrewnak, hogy ne rontsa el a darabot. A jelenet végén a lassú zoom egyfajta megnyugvást jelez, Andrew kontrollt szerez, de a néző továbbra is feszült marad, mivel az előzmények miatt folyamatosan várja a következő összecsapást. Az előadott zene a már említett Hank Levy által írt *Whiplash* című dal. Az ütemek bonyolultsága tükrözi Andrew küzdelmét a tökéletességért. A zene diegetikus, a banda adja elő egy koncerten.

A film utolsó jelenetében Andrew végleg túllép korábbi bizonytalanságain, és átvált alárendelt tanítványból önálló művésszé. Ez nemcsak Andrew karakterfejlődésének tetőzése, hanem a hatalmi viszonyok végső megfordulását is jelzi Fletcher és Andrew között. A fiú önállóan kezdi el játszani a *Caravan* című darabot, teljesen figyelmen kívül hagyva Fletcher utasításait. Ezzel Andrew ki is veszi az irányítást Fletcher kezéből. Ez az a pont, ahol a karakterek közötti erőviszonyok megfordulnak: Fletcher először döbbenten néz, és azt mondja Andrewnak, hogy „ki fogja kaparni a szemét”, de utána elfogadja a helyzetet, és kíséri Andrew-t. A rendező szándékosan elnyújtja ezt a folyamatot, hogy a néző átérezze a hatalmi átrendeződés pillanatának súlyát.

A jelenet elején Andrew-t alulról mutatja a kamera, ami a hatalmi pozícióváltást vetíti előre. A jelenet tele van gyors vágásokkal, amelyeket a zene ritmusa diktál. „One thing I’d say was absolutely in common between *La La Land* and *Whiplash* and even my very first film *Guy and Madeline*, was trying to find a way to, for lack of a better way of putting it, film jazz in an exciting way. Sometimes that means emphasizing the physicality of the music, like in *Whiplash*, and sometimes that means emphasizing the rhythms.” – nyilatkozta Chazelle a *Vulture* magazin számára (Marchese, 2016). Ebben a jelenetben ez a kijelentése nagyszerűen szemléltethető. A kamera sokszor travelling mozgást végez (követi a szereplőket, mozog a hangszerek körül), ami rendkívül dinamikussá és energikussá teszi a jelenetet, és a dobszóló alatt a vágások felgyorsulnak, szinkronban a zenei ritmussal. Chazelle stílusjegye ez a fajta kameramozgás, amely nemcsak a zene intenzitását, hanem az érzelmi feszültséget is növeli. A jelenet azért marad végig izgalmas, mert az operatőri munka, a vágások és a zenei dramaturgia fenntartja a feszültséget. A néző folyamatosan figyeli Fletcher reakcióját, hiszen az előzmények miatt várja, hogy a férfi mikor robban. Emellett Andrew dobjátéka önmagában is lenyűgöző. A zoomok Andrewra, a dobokra és Fletcher arcára irányulnak, ezzel a három legfontosabb „szereplő” kapcsolatára összpontosítva a néző figyelmét. Andrew szólója alatt rengeteg közelit látunk az arcáról, a dobverőkről, a cintányérről, a dobról és Fletcherről, sőt még a fiú apjáról is. A superközel képek a szemekről az egyenrangúságot sugallják, a jelenetben „ketten maradnak”. Fletcher már nem domináns vezető, hanem partnerré válik ebben a zenei csúcspontban. A korábbi „tekintetek harca” az egyenrangúság és az elismerés szimbólumává válik. A jelenet végén egy lassabb zoom-int látunk a bandára, melynek Andrew áll a középpontjában. A jazz-klasszikus *Caravan* adja a jelenet zenei alapját. A zenét diegetikus módon halljuk, hiszen a zenekar valóban játsza a koncerten. Kiemelt jelentőségű a hangkezelés. Halljuk az ütések finom részleteit, a verő kopogását a dob felületén, az ütések erősségének váltakozását. Ezek a hangok a realizmust

erősítik, mely Chazelle filmjei közül ebben jelenik meg a legerőteljesebben, és a dobverés pontosságának fontosságát hangsúlyozzák.

6.3.3. *Kaliforniai álom*

Seb művészi és személyes válságának legkifejezőbb jelenete a *Start A Fire* fúziós jazz-dal koncertszellete. A jelenet egy csendes, meghitt képpel indul, ahol a reflektorfény kizárólag Sebastian és a zongoráját világítja meg. Ez az intim, magányos kezdőkép illeszkedik ahhoz a narratívához, hogy Seb eredeti álma az volt, hogy tiszta jazz-zenét játsszon.

A felülnézeti kameraállás akár már sejtetheti Seb alárendelt szerepét a jelenet következő perceiben, de vizuálisan kiemeli a főszereplőt és hangszerét is. Az utóbbi Chazelle filmjeiben egy megszokott módszer, Andrew hangszerét is gyakran láthatjuk felülről, az ütések kihangsúlyozása érdekében. Amint az énekes (John Legend) megjelenik, az operatőri munka is megváltozik: őt alulról fényképezik, ami a hatalmi viszonyok átrendezését jelzi. Ez az erő szemben áll Sebastian korábbi képi ábrázolásával, akit most már a háttérbe szorítanak. A vizuális megoldás Seb alárendelt helyzetét szimbolizálja a művészi szabadságát tekintve is. A hangsúly áttevődik az énekesre, a táncosokra és a színes fényekre.

A jelenet egyik legfontosabb vizuális eszköze a szíkontraszt: míg Sebastian fekete ruhát visel, a színpad hirtelen tele lesz vibráló színekkel (lila, sárga, kék, piros) és dinamikusan változó fényekkel. Ez nemcsak a zeneszám popos, show-jellegű stílusát erősíti, hanem a vizuális elnyomást is szimbolizálja. Sebastian feketében marad, miközben körülötte minden „színes-szagos”, ezzel egyértelműen kívülállóvá, elnyomott figurává válik a színpadon. Amikor a kamera áthalad Seb fölött, az operatőri-rendezői technika egyértelműen mutatja, hogy Seb nem fontos része a műsornak. Hasonlóan a *Whiplash* dinamikus vágásaihoz, a jelenet tele van gyors vágásokkal, a hangszerek és az énekesek close-up képeivel. Ez fokozza az érzéki túlterhelést. A néző szinte nem tudja, hová nézzon, ami szándékos eszköz a rendező részéről.

Mia szintén fontos vizuális elemmé válik ebben a jelenetben. A jelenet elején kiemelik őt a tömegből, fény ragyog rá, az arckifejezése tele van boldogsággal, büszkeséggel. Ahogy halad a jelenet, egyre inkább eltűnik a tömegben. A kamera mozgása és a tömegjelenetek vizuálisan szimbolizálják azt, hogy Mia fokozatosan felismeri: amit lát, az nem az, amit Sebastian korábban mondott neki, vagy amire a férfi vágya, csupán feladta az álmát, és „beállt a sorba”. Az arckifejezése is megváltozik: az öröm lassan zavarrá, csalódottsággá alakul. Végül a tömegben lévő kékes színek veszik körül, ami a hidegség, az elidegenedés szimbóluma. Ez a kontraszt

erősen hangsúlyozza az érzelmi távolodást, a csalódottságot. Chazelle rendezői stílusára jellemző, hogy nem szavakkal, hanem képi elemekkel mesél el érzelmi változásokat.

A zenei stílus fúziós jazz, és ez már önmagában is ellentmondásos Seb jazzről alkotott nézeteihez képest. Ez a műfaj keveri a jazzt a popzenei elemekkel, de a jelenet hangulatában és vizuális világában sokkal közelebb áll egy popzenei kliphez. Az élénk színek, az énekes dominanciája, a táncosok, a reflektorok és a villogó fények a popkoncertek világát idézik, ezzel még erőteljesebbé téve a kontrasztot Seb álmaihoz képest. A zenélés vizuális megjelenítése is fontos: előfordul, hogy Seb fél kézzel játszik a zongorán. Ez azt is szimbolizálhatja, hogy Seb itt már nem teljes szívvel vesz részt a zenélésben. Ez a jelenet az egyetlen a *Kaliforniai álomban*, ahol az éneklés nem musicalszerű. A dal szövege nem a történetmesélést vagy az érzelmek kifejezését szolgálja, hanem egy valódi koncert részeként jelenik meg. Ez szándékos elidegenítő hatással bír. A dalt John Legend énekli, és kifejezetten a filmhez írták. A zenét Justin Hurwitz és három másik zeneszerző komponálta.

A film utolsó jelenetsora, amely Mia és Sebastian útjainak utolsó kereszteződését mutatja be, érzelmi és vizuális szempontból is a film csúcspontja. A jelenet kezdetén Mia és férje hazafelé tartanak, amikor egy jazzbárból kiszűrődő zene felkelti figyelmüket. A bár falán Mia meglátja az évekkel ezelőtt általa tervezett logót, mely vizuális emlékeztető egyszerre nosztalgikus és érzelmileg megterhelő. Mia férje elismerő megjegyzéseket tesz, ami a Seb által elképzelt sikerek megvalósulását is jelképezheti. A bárban a jelenet elején sötét, lilás-kék tónusok dominálnak, amelyeket a sárga lámpafények törnek meg. Ez a színhasználat egyszerre idézi a melankóliát és a nosztalgiát, miközben a nézőt érzelmileg felkészíti a következő pillanatok intimítására.

Mia belép a bárba, és meglátja Sebastiant a színpadon, ahol a zongorán játszik. Sebastiant távoli képekben, Miát pedig félközeli és közeli képeken látjuk: Mia már látja a férfit, elöntik őt az érzelmek, azonban Seb még csak az őt beszippantó zenei környezet része. Mia arca szomorúsággal teli, Seb büszkének és boldognak tűnik, amíg meg nem pillantja korábbi szerelmét. Ezután Sebastian elkezd játszani a *Mia & Sebastian's Theme* című dalt, az közös betétdalukat. Miáról félközeli képeket láthatunk, Sebről inkább távolikat a zongorájával. Ezt követi egy close-up Mia arcára, majd a kép egy pillanatra elsötétül, és nő arcát egy másodperc múlva már az álmvilágban láthatja a néző. A zene szimbolikus kapocsként funkcionál, amely visszavezeti őket a közös múltjukba.

A zongorajáték során egy álomjelenet bontakozik ki, amely vibráló színekkel és stilizált képi megoldásokkal meséli el, hogyan alakulhatott volna Mia és Sebastian élete, ha együtt maradnak. A jelenetben a már a filmben bemutatott helyszínek és betétdalok különböző verziói jelennek meg. Az álomvilág színes, mesebeli díszletei erős kontrasztban állnak a valóság lilás-kék árnyalataival. Az újabb helyszínek, a színházi musicalek világát idéző árnyjátékok és fantasztikus elemek egy idealizált boldogságot ábrázolnak, amelyben Mia színésznőként, Sebastian pedig zongoristaként éli meg művészi kiteljesedését, miközben egymás iránti szerelmük megmarad. A jelenet azonban nemcsak egy romantikus idillt mutat be. A néző tudja, hogy ez a világ csupán illúzió, és éppen ezért kettős érzés jelenhet meg a befogadás során. Az álomjelenet végén Mia és Seb betérnek egy jazz bárba csakúgy, mint a nő és a férje a jelenet elején. Itt már a valóságban hallható melankolikus zongorajátékot halljuk, de a két karakter még pár pillanatig együtt élvezi a zenét.

Ez után a képsáv is visszavált a valós életükre. A kamera Sebastian kezét mutatja közelről, ahogyan leüti a dal utolsó hangjait. A dal végeztével Seb arcára úszik a kamera, majd egy távoli képet mutat a férfiről, aki egyedül ül a zongoránál. Mia férjével ül a nézőtéren, eleinte csak az ő arcát látjuk, aztán behajol a képbe a férfi is. A házaspár elindul kifelé, Seb csak ekkor pillant fel hangszerétől. Mia távozik, de visszanéz Sebastianra. A két főszereplő egy keserédes mosolyt vált, ez a film érzelmi tetőpontja. Ez a pillanat egyszerre kifejezi az elengedést, a megbékélést és a kölcsönös elismerést. A zene és a vizuális elemek összhangja tovább fokozza a jelenet érzelmi hatását, és emlékezetes lezárást biztosít a filmnek.

7. Konklúzió

Damien Chazelle első három nagyjátékfilmje olyan alkotások, amelyek a zene, a történetmesélés és a karakterábrázolás összefonódásának lehetőségeit tárják fel. Dolgozatom során a zene komplex szerepére mutattam rá: Chazelle alkotásaiban a zene nem csupán illusztratív funkciót tölt be, hanem aktív részese az elbeszélésnek.

Bár a zene érzelmekre gyakorolt hatása jelentős, különböző műfajú filmek esetében más és más funkciókat képes betölteni. A dolgozatban ismertetett műfaji különbségek – a két musical és a zenés pszichológiai dráma – rávilágítottak arra, hogy a zenei elemek hogyan adaptálódnak a különböző narratív keretekhez, miként változtatják meg a zene funkcióit. Míg a két musicalben a zenei betétek közvetlenül kapcsolódnak a cselekményhez, addig a *Whiplash*-ben a zene az elszántság, a küzdelem és a siker metaforájává válik.

A rendező munkásságában közös pontként jelenik meg a zene iránti szenvedély, amely egyszerre működik az önkifejezés és a konfliktus forrásaként. A karakterek dilemmái – legyen szó a személyes célok és a kapcsolatok összeegyeztetéséről, vagy a művészi tökéletesség hajszolásáról – univerzális kérdéseket vetnek fel az álmok áráról és az áldozathozatalról. Az elemzett filmekben megmutatkozik, hogy Chazelle miként használja a zenei jeleneteket a történetmesélés előmozdítására, a karakterek fejlődésének ábrázolására és a néző érzelmi bevonására.

A jazz ábrázolása különösen kiemelkedő Chazelle filmjeiben: a műfaj hagyományait megőrizve próbálja bevonni a jazz világába a modern nézőt. A rendező személyes célja tehát, hogy filmjein keresztül érzékeltesse a nézővel a jazz jelentőségét és haldoklásának problémáját: a különböző zenéléshez köthető tárgyak megjelenítésével, a műfajt övező mítoszok diskurzusba emelésével, és a jazz-legendák megemlékezésével hozza közelebb a nézőt a jazz világhoz.

A zenei betétek sokféle szerepet töltenek be, és különböző formákban, hangforrásokból jelennek meg. A zenék lehetnek diegetikusak – azaz a cselekmény világában létező hangok, amelyeket a szereplők is hallanak –, mint például a *Whiplash* próbajelenetei vagy a *Kaliforniai álmom* fellépést ábrázoló jeleneteiben hallható jazz. Ezek a zenei elemek gyakran közvetlenül kapcsolódnak a cselekményhez, és a karakterek küzdelmeit, érzelmi állapotait tükrözik. Ugyanakkor Chazelle non-diegetikus zenét is használ, amely a cselekmény világán kívülről érkezik, és elsősorban érzelmi aláfestésként, de esetlegesen szimbólumként is funkcionálhat.

Chazelle filmjei, különösen a *Kaliforniai álmom*, tisztlegnek a klasszikus hollywoodi musicalek előtt, miközben friss és korszerű narratív megoldásokat alkalmaznak: nemcsak a zenés film hagyományait újítja meg, hanem a műfaj kereteit is tágítja, egyedi vizuális és narratív

nyelvet teremtve. Ilyen például az álmok és a kapcsolatok összeegyeztetésének dilemmája. Ez a kérdéskör mindhárom filmet végigkíséri, a művek vége azonban egyik esetben sem (egyértelmű) happy end, szemben a klasszikus hollywoodi musicalekkel. A zene és a képi megvalósítás szoros összhangban van, a rendező egyedi stílusa felismerhető és összehasonlítható a három filmben.

Dolgozatom célja az volt, hogy rámutasson Chazelle filmjeinek egyediségére, hogy feltárjam a filmek közötti hasonlóságokat és különbségeket, ezek által pedig hozzájáruljak a zenés filmekről való diskurzus gazdagításához. Az elemzett három film általános érvényű kérdéseket vet fel az álmok megvalósításáról és az ezekhez vezető útról, miközben ünnepli a művészet és az önkifejezés szépségét. A filmek elemzése és összehasonlítása rávilágít Chazelle és Hurwitz művészi együttműködésének sajátosságára és sikerére, a kép és a hangsáv szimbiózisára. A morális kérdések vászonra vitele és az ehhez párosított különleges és sokszínű zenehasználat az, amely Chazelle filmjeit időtállóvá és egyetemes jelentőségűvé teszi.

BIBLIOGRÁFIA

ELSŐDLEGES FORRÁSOK

Guy and Madeline on a Park Bench [Film]. Damien Chazelle. Varilight Film – Olive Productions, 2009. DVD.

Kaliforniai álom (eredeti cím: *La La Land*) [Film]. Damien Chazelle. Lions Gate Entertainment – Summit Entertainment, 2016. DVD.

Whiplash [Film]. Damien Chazelle. Blumhouse Productions, 2014. DVD.

IRODALOMJEGYZÉK

Altman, Rick: *A musical*. In Új Oxford Filmenciklopédia. Török Zsuzsa – Balázs Éva (szerk.). Budapest: Glória Kiadó, 2004.

Altman, Rick: *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Biró Yvette: *A hetedik művészet*, Budapest: Osiris, 2003.

Bordwell, David - Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill Companies, 2008.

Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, Budapest: Korona, 1997.

Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Budapest: Palatinus, 2009.

Lanszki Anita: *A hollywoodi filmmusical története és műfaji sajátosságai*, Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem, 2022.

Lohr Ferenc: *A filmhang esztétikája*, Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet, 1966.

CBS Mornings: *"La La Land" director Damien Chazelle on favorite film of all time* [online]. 2017. február 27. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=whhOSY1M7To> (utolsó letöltés: 2024. 04. 06.).

Hemenway, Megan: *Whiplash Soundtrack Guide: The Jazz Songs & Styles Explained* [online]. 2024. november 02. Screen Rant. <https://screenrant.com/whiplash-soundtrack-guide-jazz-songs-styles/#:~:text=Whiplash%20may%20be%20a%20movie,is%20practically%20haunted%20by%20it>. (utolsó letöltés: 2024. 11. 22.)

Marchese, David: *La La Land Director Damien Chazelle Breaks Down Jazz's Popularity Problem* [online]. 2016. december 19. Vulture. <https://www.vulture.com/2016/12/la-la-land-damien-chazelle-jazz-nostalgia.html> (utolsó letöltés: 2024. 12. 14.)

Mazzoni, Carlo: *Cinema is real life: Damien Chazelle and Justin Hurwitz talking back and forth* [online]. 2023. szeptember 8. Lampoon. <https://lampoonmagazine.com/article/2023/09/08/damen-chazelle-justin-hurwitz-talking-conversation-friendship-masterclass-cinema-venice/> (utolsó letöltés: 2024. 04. 06.).

Ratliff, Ben: *Jazz Hate* [online]. 2016. december 15. Slate. <https://slate.com/culture/2016/12/la-la-lands-cliched-confused-depiction-of-jazz.htm> (utolsó letöltés: 2024. 12. 14.)

Szalma Réka: *Ének az esőben – egy klasszikus önreflexív musical* [online]. 2022. június 02. Apertúra Magazin. <https://magazin.apertura.hu/film/enek-az-esoben-egy-klasszikus-onreflexiv-musical/11039/> (utolsó letöltés: 2024. 11. 17.)

Szentpéteri Tímea: *A hamvaiból újjáéledő főnix – Kaliforniai álom* [online]. 2017. augusztus 26. Apertúra Magazin. <https://magazin.apertura.hu/film/a-hamvaibol-ujjaeledo-fonix-kaliforniai-alom/8317/> (utolsó letöltés: 2024. 11. 17.)

The New York Times: *Arts: Interview: Damien Chazelle* [online]. 2010. november 5. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=05NdNk11yT0> (utolsó letöltés: 2024. 04. 06.).