

A klasszikus zene szerepe és értelmezése Stanley Kubrick filmjeiben

Budapest
Lezárás dátuma: 2014. június 1.

Tartalomjegyzék

1.	Bevezető.....	3
2.	A filmzene fejlődése és funkciói.....	4
3.	Stanley Kubrick szerzőisége	6
3.1.	Az öntörvényű zseni	6
3.2.	A Kubrick-kotta.....	8
4.	A szférák zenéje – <i>2001: Űrodüsszeia</i>	9
4.1.	Az űreposz születése.....	9
4.2.	A keringők királya	11
4.3.	Túlvilági dallamok.....	12
4.4.	Nietzschei felhangok	14
4.5.	A magányosság balladája	15
5.	Az erőszak szimfóniája – <i>Mechanikus narancs</i>	16
5.1.	A Hatalom és az agresszió hangjai	17
5.2.	A mozgás és a zene kapcsolata.....	19
5.3.	„A csodálatos Ludwig van” és a Ludovico-terápia	21
6.	A horror hangkultúrája – <i>Ragyogás</i>	24
6.1.	Atmoszférateremtés felsőfokon.....	25
6.2.	Variációk a hátborzongatásra	26
6.3.	A rettegés szólama.....	27
7.	Összegzés	30
8.	Bibliográfia.....	31

A film is - or should be - more like music than like fiction. It should be a progression of moods and feelings. The theme, what's behind the emotion, the meaning, all that comes later. - Stanley Kubrick¹

1. Bevezető

Filmes tanulmányaim során arra a következtetésre jutottam, hogy a filmzenék vizsgálata épp olyan fontos, mint a vizuálisan megjelenített kép, a karakterfejlődés vagy akár a műfajiság elemzése. A zenével a vásznon megjelenő szituációk többletjelentést kaphatnak, a jelenetek hangulatát a megfelelő kíséret még erősebben kidomboríthatja, ezáltal fokozva a hitelességet és a minél intenzívebb átélhetőséget.

Mivel 13 évig foglalkoztam komolyzenével – fuvoláztam és zenetörténetet tanultam – ezért szépségét, az érzelmekre ható művészeti szerepét személyesen is tapasztaltam. A fájdalmat, az örömet, a feszültséget finoman és átütően képes közvetíteni egy esztétikusan komponált dallam. A filmek szeretete és a zene iránti érdeklődésem vezetett ahhoz, hogy szakdolgozatomban a két legnagyobb szenvedélyemnek hódolva, mélyebben is beleássam magam a zene és a mozi kapcsolatába.

Azért választottam az egyik kedvenc rendezőm, Stanley Kubrick életművének bemutatását, mert szerzőisége többek között abban is megnyilvánul, hogy milyen innovatívan és korát meghaladva használta a zenei betéteket és a filmes eszközöket. Jelen dolgozatomban megpróbálom értelmezni - három korszakalkotó filmjének segítségével (*2001: Űrodüsszeia*, *Mechanikus narancs*, *Ragyogás*) - a klasszikus zenei darabok használatának háttértörténetét és górcső alá veszem ezek értelmezését, illetve hatását. Kitérek arra, hogy milyen kommunikatív és komplex jelentést adnak hozzá a narratív formához az egyes klasszikus, nem eredetileg a filmhez írt darabok és megpróbálom elemezni az érzelmekre való hatását is.

Legnagyobb támasztékom Christine Lee Gengaro: *Listening to Stanley Kubrick – The music in his films*, illetve Kate McQuiston: *We'll meet again* című könyve volt, de többek között felhasználtam több filmes szaklap cikkeit is.

¹ Fordítása: „A filmnek sokkal jobban kéne hasonlítania zenére, mint a fikcióra. A hangulat és az érzelmek kifejezését kéne szolgálnia. A történet, ami az érzelmek mögött áll és az értelmezés csak később adódik hozzá.” – Elérhető az interneten: <http://www.spotifyclassical.com/2010/08/classical-music-used-in-stanley-kubrick.html> (utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

2. A filmzene fejlődése és funkciói

Szakdolgozatomban Stanley Kubrick klasszikus zenei betéteivel fogok foglalkozni, de ahhoz, hogy ezt a témát nagyobb kontextusban is el lehessen helyezni, először röviden összefoglalom a filmzene fejlődésének különböző fázisait, illetve kitérek a klasszikus zene filmekben betöltött szerepére is. Ehhez az áttekintéshez Bíró Yvette könyvét használtam.²

A film soha nem volt teljesen hangtalan, már a némafilm-korszak idején is zongora kísérte a vásznon látottakat. Kezdetben improvizáltak és csak bizonyos hangulatteremtő dallamokat játszottak a vetítések közben. 1924-ben egy profi zongorista és karmester, Ernő Rapée tett közzé egy olyan gyűjteményt, melyben klasszikus és közkedvelt dallamokat kategorizált annak függvényében, hogy azok milyen érzelmi tartalmat közvetítenek.³

Már a némafilm-korszak idején is élt az a nézet, hogy a kísért zene és a kép között egy folyamatos harmóniát kell fenntartani. A zene szerepe azért volt mindig fontos a filmek dramaturgiájában, mert érzelmi többletet fejezett ki és ritmust adott a képeknek. Erősítette, kidomborította a tempóváltásokat, a lüktetést és az érzelmi momentumokat képes volt elmélyíteni a nézőközönségben. A szerelem, a fájdalom átélése vagy akár egy üldözéses jelenet elképzelhetetlen aláfestő zene nélkül, a befogadónak szüksége van a vizuális ingereken kívül megfelelő hallási kapaszkodókra is.

A hangosfilm – és ezáltal a zörejek, dialógusok – megjelenésével a filmzene már nem csak a szükséges kísérőelem funkcióját töltötte be, hanem egy újabb művészi rangra lépett, a mozgókép kompozíciójának szerves részévé vált. Az érzelmi tartalom kifejtésén túl az értelmezés terét is megnyitotta, dramaturgiai szerepe megnőtt.

Az avantgárd, kísérletező, korai dokumentumfilmek azért is fontosak a filmzene fejlődésében, mert ezeknél a műveknél a filmzenének dramaturgiai funkciót adtak. A filmben lévő ritmikus szerkesztést vizsgálták, a mozgás, az atmoszférateremtés kifejezését emelték egy újabb szintre. Ez vezetett később a modern, nem szokványos zenehasználat felé. Joris Ivens *Új föld* (1934) című alkotásában a zene önállósága figyelhető meg, a gépekhez zörejeket, míg az emberekhez zenét társítottak és ezáltal a néző és a képek között a zene egy intellektuális síkon is közvetítő szerepet töltött be, nem csak az érzelmekre hatott. Itt már nem

² Bíró Yvette: A hetedik művészet. Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 130-148. oldal

³ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films. Scarecrow Press, Egyesült Királyság, 2013, 74-75. oldal

csak egysíkú hangkeltés a cél, hanem az, hogyan képes a zene tagolni, értelmezni a képsorokat.⁴

Ennek hatására a filmzene funkciói közé bekerült drámai ellenpontként való használata. Az érzelmi tényezőt gazdagítja az intellektuális tényező, feszültség keletkezik a kép tartalma és a zene sugalmazása között. Egy másik, ha nem a legkézenfekvőbb filmzenei funkció a hangulatteremtő képesség. A zene hozzáad valami újat a látottakhoz, elmélyíti azokat, és segítséget nyújt a láthatón túli megértésében, a minél gazdagabb átélésben. Nino Rota szerezte több Fellini film zenéjét is, melyek érzelmesek, túlsordulók - és amellet, hogy tökéletes összhangban vannak a az olasz rendező képi világával – egy hangulati felhangot is hozzáadnak a filmek átéléséhez.⁵

Összességében megállapítható az, hogy a jó filmzene szinte észrevehetetlen, teljesen belesimul a mű egészébe, és úgy szolgálja a cselekményt, hogy a későbbi visszaemlékezéseink során nem is tudjuk szétválasztani a film vizuális és auditív síkját. Ez a szolgáló és kiegészítő szerep vezetett oda, hogy egyes rendezők nem eredetileg a filmhez írt zenével, hanem klasszikus darabokkal színezték ki műveiket. Renoir *A játékszabály* című filmjében Vivaldi, Buñuel *Aranykorában* Mendelssohn és Wagner, míg Bergman *Tükör által homályosan* című filmjében Bach egyik szólószonátája csendül fel. Renoir ki is fejtette miért folyamadt ezekhez a zenei aláfestésekhez: „A klasszikus zeneszerzők nagyszerű példát adnak számunkra a kifejezés szemérmes tisztaságában, amely nagy segítségemre van.”⁶

Amikor a kép és a zene időben összeilleszkedik – egységet hoz létre – egy sajátos élménykomplexum jön létre. Bíró Yvette fogalmazta meg azt a szemléletet, ami szerintem a filmzene egyik legfontosabb szegmensét emeli ki. „A zene nemcsak pillanatnyi hangulatunkhoz szól, hanem érzelmi emlékezetünkhöz és asszociációinkhoz is. Sajátos esztétikai élvezetet érzünk, amelyet az egységben levő sokaság, az egyezésben való különbség érzékelése ad.”⁷ Ez a megállapítás a klasszikus zenei betétekkel talán még jobban rokonítható, hiszen ezeket a dallamokat már eleve ismerjük, amint meghalljuk őket eszünkbe jut az egész mű hangulata, saját élményeink.

Összegezve levonható az a következtetés, hogy a klasszikus zenei darabok használata a filmekben mindig is jelen volt. Kulcsfontosságú szerepet töltött be a némafilmek hangulati

⁴ Bíró Yvette: A hetedik művészet i.m 136. oldal

⁵ Bíró Yvette: A hetedik művészet i.m 137. oldal

⁶ Bíró Yvette: A hetedik művészet i.m 138. oldal

⁷ Bíró Yvette: A hetedik művészet i.m 139. oldal

világának megteremtésében és a filmtörténet során az eredeti filmhez írt zenékhez képest ugyan egyre jobban háttérbe szorult, de soha nem tűnt el teljesen. Stanley Kubrick volt az, aki korszakalkotó sci-fijével (2001: *Űrodüsszeia*) innovatív erővel nyúlt vissza a klasszikus zene használatához, ezáltal újra a figyelem központjába került ez a nem szokványos filmes eszköz és az, hogy mit is képes kifejezni.

3. Stanley Kubrick szerzőisége

Nincs kétség afelől, hogy Stanley Kubrick egy kivételes tehetségű filmkészítő volt. Imádta a mozgóképet és életművében szinte az összes klasszikus műfajt megtalálhatjuk. Többek között készített szatirikus komédiát (*Dr. Strangelove*), mesteri lélektani horror (*Ragyogás*), innovatív sci-fit (2001: *Űrodüsszeia*, *Mechanikus narancs*), gyönyörű kosztümös drámát (*Barry Lyndon*), sokat vitatott háború ellenes filmet (*Dicsőség ösvénye*, *Acéllövédék*), epikus történelmi filmet (*Spartacus*) és precízen szerkesztett bűnügyi drámát (*Gyilkosság*) is. Ami igazán egyedivé teszi műveit, abban csúcsosodik ki, ahogy a műfajiság törvényeit általában felrúgta és mert kockázatot vállalni: újító technikai megoldásokat és eredeti narratív struktúrákat használt. Szerzői jegyei minden egyes filmjében szembetűnőek és olyan mára már klasszikus filmmomentumok köthetőek a nevéhez, mint amikor a feldobott állati csont képe egy gyors vágással átalakul az űrben lebegő műholddá (2001: *Űrodüsszeia*) vagy amikor Jack Nicholson hátborzongató arckifejezéssel jelenti be, hogy „Itt van Johnny!” (*Ragyogás*). De ki is volt ez a titokzatos rendező, akire úgy emlékezünk mint egy maximalista, makacs, kissé különc zsenire?

3.1. Az öntörvényű zseni

Stanley Kubrick 1928-ban született Bronxban. Kezdetben fotóriporterként dolgozott (*Look* magazin) és amatőr dokumentumfilmeket készített. Korai munkáiban a film noir műfajának vizsgálata közben már elkezdett érdeklődni az elszigetelődés, a megszállottság és az erőszak iránt, melyekkel későbbi munkáiban mélyebben is elkezdett foglalkozni. Első két nagyobb szabású filmjét még Amerikában forgatta (*Dicsőség ösvényei*, *Spartacus*), de 1962-től áttelepült Angliába.⁸ Itt készítette leghíresebb munkáit, melyek mára már filmtörténeti alapműveknek számítanak és beépültek a popkulturális köztudatba. A következőkben megpróbálom összefoglalni filmkészítési technikájának legfontosabb elemeit, illetve kiemelem szerzőiségének legmeghatározóbb szegmenseit.

⁸ Török Zsuzsa, Balázs Éva (szerk.): Új Oxford Filmenciklopédia i.m. 474-475. oldal

Kubrick maximalista munkamorálja már a forgatások előkészületi időszakára is nagy hatást gyakorolt, a forgatás közben pedig nem csak a stábot, de saját magát is végletekig kizsigerelte. Mindig a precizításra, a tökéletességre törekedett, nem törődve azzal, hogy egy jelenetet akár több napig is gyakoroltatott a szereplőkkel. Munkamódszere azért is volt egyedülálló, mert mind a gyakorlati, mind a technikai problémák iránt érdeklődött és több ponton is megújította ezeket a fázisokat (egyetlen Oscar díját a *2001: Űrodüsszeia* lenyűgöző vizuális effektjeiért kapta). A film készítésének teljes gyártási folyamatában részt vett különös tekintettel a vágási stádiumra. Igaz, a 60-as évektől önkéntes száműzetésbe vonult, nem akart a tipikus „hollywoodi” rendezők közé tartozni, de ennek ellenére nagy amerikai stúdióknál készíthette egyedi hangvételi filmjeit (MGM, United Artist, Warner Brothers).⁹

Szerzői pozíciója, filmes eszközei a kritikusok kedvelt beszédtemáját szolgáltatták, és abban egyetértettek, hogy Kubrick művei egyértelműen a művészfilmes elbeszélői stílust képviselik. Többek közt vitatott témákat jelenített meg a vásznon (háború, pedofília, házassági válság) és központi szerepet tulajdonított a szubjektum problémáját körüljáró elbeszélői eljárásokra (őrültség, halálfélelem, agresszió megjelenítése egy bizonyos személy szemszögéből). Ezek által szerzői védjegyei egyre hangsúlyosabbá váltak, köztük a komplex látványvilág, az összetett narratív kódok használata egyre jobban kidomborodott.¹⁰ Michel Ciment szerint Kubrick rendezői erényei gyermekkori szenvedélyeiből táplálkoznak: „a zenéből ritmusérzék, a fényképezésből arányérzék tanult, és a sakkozás során fejlődött ki vonzalma az elvont spekulációk iránt.”¹¹

Filmes eszközei azért is fontosak, mert nem csak a film egészében, hanem minden egyes snittben, képkivágatban érezhető a kézjegye, melyek megjelennek a színészvezetésben, a beállításokban és a zenei aláfestésekben is. Méltán híres hosszú beállításai (steady-cam-es kocsisz a *Ragyogás* szállodájában), szimmetrikus képei, erős színvilágot megjelenítő jelenetei, elképesztő feszültségkeltő képessége és szokatlan zenehasználatával olyan egyedi hangulatú világokat teremtett, melyekben rögtön felismerjük az öntörvényű zseni szerzői jegyeit.

⁹ Győri Zsolt: *Filmodüsszeia: A formák áttűnésében – A kubricki elbeszélő stílus a recepció tükrében*, Metropolis (2002/2.), 8-10. oldal

¹⁰ Győri Zsolt: *Filmodüsszeia: A formák áttűnésében – A kubricki elbeszélő stílus a recepció tükrében*, Metropolis folyóirat (2002/2.), 10-11. oldal

¹¹ Fábri András: *A popkrisztus pokoljárása*, Filmvilág folyóirat (1998/3.), 23-26. oldal. Elérhető az interneten: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5066 (utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

3.2. A Kubrick-kotta

Dolgozatomban ezek közül a szerzői jegyek közül a zene szerepét fogom részletesebben körüljárni. Górcső alá veszem, hogy milyen klasszikus dallamokat használt Kubrick, illetve hogy az egyes zenei aláfestések milyen szerepet töltenek be, milyen többlettartalmat közvetítenek a kiválasztott filmek esetében. „Kubrick a filmezést soha nem a vizuális történetvezetés iparának tekintette, hanem a sztorival megszerelt, hangzó képfolyamok/képtarziák világfeltáró létrehozásának, amely a technicitásában is új utakat, új megoldásokat keres.”¹² Számára a film auditív síkja épp olyan fontos mint a vásznon megjelenő vizuális kép.

Több forrás is megemlíti Kubrick szenvedélyes zeneszeretét. Már fiatalkorában falta a lemezeket, köztük a filmzenét is. Nagy hatással volt rá Eizenstein első hangosfilmje (*Alexander Nevsky*, 1938), melynek zenéjét Prokofjev szerezte. Az akkoriban szokásos vágási technikákkal ellentétben közösen készítették a filmet, nem a kész képhez adták utólag hozzá a muzsikát. Ezáltal az aláfestő zene még jobban képes volt az érzelmi tónusok kifejtésére, és egy organikus egység, harmónia állt fönn a képi, illetve az auditív elemek között.¹³

A zene szeretete mellett fontos megjegyezni Kubrick származását is. Családja a XX. század elején az Osztrák-Magyar Monarchiából költözött át az Amerikai Egyesült Államokba. Művészetében fontosnak tartotta európai származását, örökségét. Épp ezért előszeretettel használt osztrák illetve magyar zeneszerzők műveiből (Liszt, Ligeti, Strauss).¹⁴

Ezeket a műveket többlettartalmuk miatt használta, a képpel együtt újabb jelentések, értelmezések adódtak hozzá a filmélményhez. Az is előfordult, hogy a vágószobában hallgatott ideiglenes zene annyira illett egy jelenethez, hogy Kubrick meg is tartotta azt.¹⁵ Összességében elmondható, hogy a klasszikus zenei betétek a narrativitás szerves részévé váltak. Ez a nem szokványos filmes eszköz főleg a hivatásos filmzene készítőknél egyáltalán nem tetszett, mivel szerintük ez a módszer abszurd, megzavarja a képen látottakat és nem értették a zene és a jelenetek közti kapcsolatot. Kubrick arra a kérdésre, hogy miért pont a *Kék Duna keringő*t használta sci-fi-jében a következőt válaszolta. „Nehéz lenne jobbat találni mint

¹² Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék. Osiris Kiadó, 2003, 8. oldal

¹³ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. bevezető

¹⁴ Forgách András: Stanley, a látnok. Filmvilág folyóirat (1998/8.), 5-15. oldal. Elérhető az interneten: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3754 (utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

¹⁵ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 75. oldal

ez a darab...tökéletesen lefest egy kecsességet, szépséget ez a mű. Amúgy meg nem is lehetne ennél távolabb menni attól, hogy egy tipikus ürzenét mutassak be.”¹⁶

Ebből is levonható az a következtetés, hogy nem feltétlenül csak a zene forrásával kell foglalkoznunk, hanem azzal is, hogy mennyire illik az adott jelenethez, mit adhat hozzá a filmhez és milyen funkciókat tölthet be. A hangulat fokozásán túl helyettesítő szerepet is vállalhat vagy akár különböző elemek tudatos szembeállítását jelenítheti meg. A *2001: Űrodüsszeia*ban klasszikus dallamok szólnak, miközben egy űrhajó dokkolását látjuk, a klasszikus világ áll a modern, technikai világgal szemben. A *Mechanikus narancs* velejéig romlott, erőszakos főszereplője pont Beethovenért rajong, a *Ragyogás*ban pedig az örült író Bartók és Ligeti zenéjének kíséretében próbálja lemészárolni a családját. Kubrick nem véletlenül használta ezeket a darabokat korszakalkotó munkáiban. A következő fejezetekben az imént említett három film zenei áttekintésére törekszem, kiemelve a klasszikus darabok szerepét és azok lehetséges értelmezését.

4. A szférák zenéje – 2001: Űrodüsszeia

1968-ban, a *2001: Űrodüsszeia* fogadtatása kritikai szempontból igen megosztónak bizonyult. Abban ugyan egyetértettek, hogy a mű megújította a sci-fi műfaját (sőt egyesek rögtön Kubrick mesterművének nevezték ki), de mások szerint a film túl vontatott és értelmetlen, össze nem illő elemekkel machinált.¹⁷ Ami ezt a vitatott filmet mégis igazán különlegessé teszi, az lélegzetelállító szépségében, hihetetlen vizuális effektjeiben és szokatlan zenei kíséretében figyelhető meg. Kubrick olyan vizuális nyelvet hozott létre, amely a tömegfilmet képes volt művészi szintre emelni. A *2001: Űrodüsszeia* készítése során a zene végig központi szerepet töltött be. Kubrick azt szerette volna, ha filmje „mélységesen szubjektív élményként, mélyebb tudati szinten jut el a nézőkhöz, úgy ahogyan a zene”.¹⁸

4.1. Az űreposz születése

Az *Űrodüsszeia* története többféleképpen is olvasható. Meditatív zenei aláfestéseivel az emberiségről mesél nekünk. Az evolúciót, mint valami távolról irányított, titokzatos folyamatot írja le, mely közvetítője a távoli múltban vagy akár a Holdon megjelenő fekete, kísérteties, téglalap alakú monolit. Az emberiség célja a láthatón túli világ megközelítése, a lét egy magasabb fokának megismerése. Az ötféjezetes tagoltságú film egy komoly

¹⁶ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 77. oldal

¹⁷ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 69. oldal

¹⁸ Baxter, John: Stanley Kubrick i.m. 262. oldal

kompozíciós munka gyümölcse, a nagy fejezeteken kívül még kisebb, rejtettebb tagolása is fellelhető. „Stiláris fordulatossá vált sokféle nézői félrehangolódásra adott (főleg régebben) mód, de nem kevesen éltek át a másodszori megnézésre az *Űrodüsszeia* stílusának metaegységét.”¹⁹ A korszakújító film nehezen emészthető, de ha mélyebben beleássuk magunkat titokzatos szerkezetébe, akkor teljesen új távlatok nyílnak meg előttünk.

Kubrick Arthur C. Clarke-kal (korának híres sci-fi írójával) közösen készítették a film forgatókönyvét és egy azonos című regényt is. Az alaptörténetet Clarke *Őrszem* című munkája ihlette. Ebben a novellában egy Holdra küldött kutatócsoport felfedez valamilyen idegen tárgyat, amiről kiderül, hogy jelzést küld a Szaturnusz felé (a filmváltozatban már Jupiter szerepel). A dolog felderítésére küldött expedíció kudarcba fullad, ugyanis az űrhajó fedélzetén lévő számítógép (HAL) megőrül és egy kivétellel megöli az asztronautákat. A túlélő, amikor a Szaturnusz közelébe ér, egy sor bizarr jelenség tanúja lesz, melyek végén átalakul a Csillaggyermekké, az emberi fejlődés következő lépcsőfokának megtestesülésévé. Ehhez a történethez Kubrick és Clarke újabb fejezeteket is hozzátartottak. Az egyik ilyen kiegészítésben a korai, primitív embertípus a monolit hatására értelemre tesz szert és elindul a fejlődésben.²⁰ Ez lett később a film, dialógus nélküli nyitó fejezete (*Az emberiség hajnala*).

Ami igazán értékelendő Kubrick munkájában, az abban kristályosodik ki, hogy nem görcsösen akarja bevonni a nézőt a furcsa (nem klasszikus hollywoodi) történetvezetésbe, hanem a jelenetek lényegét szeretné átadni, bemutatni. Addig hagy egy képet a vásznon, amíg elég időnk van befogadni, értelmezni azt. Az a cél, hogy a film elindítson bizonyos gondolati láncokat a képzeletünkben. Az *Űrodüsszeia* – a tipikus sci-fi filmekkel ellentétben – nem csak egy izgalmas világ bemutatására törekszik, hanem ösztönzi az intellektuális síkon lévő értelmezések megjelenését és ezáltal egy mélyebb filmélmény átélhetőségét. A sci-fi műfajának megújításán túl érdemes megemlíteni az európai művészfilmek rejtélyes szimbolizmusának megjelenését a filmben. Az űrhajón zajló steril, drámai elemeket nélkülöző hosszas jelenetek, a zene ironikus használata és a talányos, allegorikus befejezés olyan tematikus értelmezésekre ad alkalmat, amilyenre Fellini vagy Antonioni filmjeiben találhatunk példát.²¹

Ezen mozzanatok a filmben lévő zene erősíti ki a legjobban. Igaz Kubrick eredetileg Alex North-t bízta meg a filmzene komponálásával, de mivel a vágószobában ideiglenesen

¹⁹ Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék i.m. 15-16. oldal

²⁰ Baxter, John: Stanley Kubrick i.m. 247-248. oldal

²¹ Kovács András Bálint (szerk.): A film története. Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007, 546. oldal

használt klasszikus darabok annyira illettek a film világához, ezért megtartotta azokat. North kíséretét később kiadták, ami ugyan egy profi filmzene, de inkább a hagyományos értelemben: a cselekményt emeli ki a minél erőteljesebb érzelmi hatás érdekében.²² Ezzel szemben Kubrick választása – a klasszikus zenei betétek – a cselekményeken túlra mutatnak, felemelőek, elvontak, gondolkodásra ösztönzőek és túllépnek a racionális világ határain.

A zene szerepe végigkíséri a filmet, az emberi értelem megjelenésétől egészen addig a pillanatig, amikor a Csillaggyermek képében egy új szintre nem lép az emberiség. Kubrick innovatívan nyúlt vissza a komolyzenéhez, és felemelő szerepét abban teljesítette ki, hogy a képpel együtt egy egyedi kapcsolatot akart létrehozni, ezáltal folyamatos asszociációkat ébresztve a nézőben.

A következő fejezetekben megpróbálom részletesebben elemezni a filmben felcsendülő dallamokat és értelmezem ezek lehetséges jelentéseit is.

4.2. A keringők királya

Kubrick az űrben való mozgás lefestésére a világ egyik leghíresebb keringőjét választotta Johann Strausstól. Hubai Gergely szerint ez a darab „az űrbázis forgásának ciklikusságát tükrözi, miközben óvilági dekadenciát kölcsönöz a nulla gravitációs utazásnak”.²³ A *Kék Duna keringő* három jelenetben is feltűnik: először az űrhajó dokkolása közben szól, majd a Holdra utazás alatt, végül pedig a stáblistát kíséri.

Strauss a *Kék Duna keringő*t 1866-ban szerezte, mely rögtön híres lett és egyfajta nemzeti himnuszként tekintettek rá az osztrákok.²⁴ Mivel ez a darab sokak számára ismerős, a hallgatása egyfajta nyugtató hatást fejt ki a nézőre. A film esetében ez úgy értelmezhető, hogy a jövőben az űrutazás már egy mindennapos, veszélyt nélkülöző rutinmunka. Olyan, mintha a mai világban csak elvonatoznánk Bécsbe vagy elrepülnénk Rómába.

A *Kék Duna keringő* különböző hangulatú rövid témákból áll, melyeket Kubrick az űrutazást megjelenítő szekvenciákban használ. Segítségével a sötét űr hangtalanságát állítja szembe az űrhajók mozgásával. A különböző tónusú melódiákat felváltva használja, úgy vágta össze a zenét, hogy azok a képi világgal szinkronban legyenek.

²² Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 77-80. oldal

²³ Hubai Gergely: Strauss az űrben, Filmvilág folyóirat (2011/11.), 12-13. oldal. Interneten elérhető: http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=10839&gyors_szo=%257Ckubrick%257C2001&start=0 (utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

²⁴ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 90. oldal

Először, a bevezetésben már említett, dokkolás közben csendül fel. A filmtörténet egyik legtöbbször emlegetett vágása után (feldobott állati csont átalakul az űrhajót ábrázoló képpé) egy szürreális, lassított mozgást látunk megelevenedni a vásznon. A keringő kecses tempójára szinkronizált leszállás gyakorlatilag egy óda a klasszikus zenéhez, olyan, mintha maga az űrhajó és az űrállomás járna közös táncot a végtelen űrben. Másodszorra akkor csendül fel, amikor Floyd a Holdra utazik. Az űrhajó ráérős leszállása közben a keringő egyik lassabb, melankolikusabb témája szól. A hangulat könnyed, szinte vidámságot tükröz, nincs jele annak, hogy a Holdon bármiféle veszély fenyegetné az embereket. A vége főcím alatt szintén a *Kék Duna keringőt* hallhatjuk egész terjedelmében. Jóval azután, hogy a stáblista végiggördült és a „Vége” felirat is felvillant, Kubrick teret hagy Strauss művének kiteljesedésére.²⁵ A szerepek megfordultak, már nincs elképesztő vizualitás, csak az üres, fekete kép. Filmnéző szerepünk zenehallgatásba fordul át, hátra dőlhetünk és élvezhetjük Strauss szerzeményét egészen az utolsó hangjegyekig.

4.3. Túlvilági dallamok

A korabeli zenei közéletet sokkal jobban rabul ejtette a legendás monolit árnyékában meghúzódó kortárs darab, melyet Ligeti szerzett.²⁶ Ez a nem evilági, de mégis fensőséges, magasztos és feszültséget sugalló korális²⁷ örület nagy szerepet játszott abban, hogy Kubrick a filmben lévő zene hangulatfokozó funkcióját még jobban kiemelve, miközben komoly asszociációkat is elindítson az emberben.

Ligeti György, aki magyar gyökerekkel rendelkezett – és többek közt Budapesten, Bécsben és Kölnben is folytatott zenei tanulmányokat –, a 20. század második felének egyik leginnovatívabb klasszikus zenéket szerző művészeként ismert. Karlheinz Stockhausen és Herbert Eimer határokat súroló művei ösztönözték arra, hogy olyan hangszeres és vokális darabokat írjon, melyek az elektronikus zene formáját vegyítik a klasszikus zenei elemekkel. Ligeti több egymáshoz közel lévő hang által hozott létre olyan feszültséggel teli dallamokat, melyeket ő csak „mikropolifóniának” nevezett.²⁸ Ugyan a 60-as években már elismert művésznek számított, de Kubrick filmje segítségével szerzett még nagyobb hírnevet.

²⁵ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 91. oldal

²⁶ Hubai Gergely: Strauss az űrben, Filmvilág folyóirat (2011/11.), 12-13. oldal. Interneten elérhető: http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=10839&gyors_szo=%257Ckubrick%257C2001&start=0 (utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

²⁷ korális jelentése: a gregorián dallamok egyik elnevezése

²⁸ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 92. oldal

Ligeti több műve is szerepel a filmben. Kubrick az *Űrodüsszeiát* rögtön az *Atmosphères* című darabjával kezdi, a kép teljesen fekete.²⁹ Nincsen túlcsonduló dallam, megszokott tempó, ritmus, sőt harmóniáról sem beszélhetünk. Egyre erősödő hanghullámok záporoznak felénk, hol belép egy hangszer, hol távozik és átadja a helyét a baljós hangulatú, különleges tónusú zenének. A megszokott ritmus, melódia és a harmónia hiányával Kubrick talán azt közli a nézővel, hogy ez nem egy tradicionális történetvezetésű film lesz, hanem valami egészen új és elgondolkodtató közeget nyit meg felénk.

A főcím előtti darab még egyszer feltűnik a filmben, méghozzá a híres Csillagkapun való utazás során. Ebben a jelenetben Dave érzékelésének átalakulását figyelhetjük meg. Kubrick kaotikusan összeillesztett képeiben a színek, a formák és a végtelen mozgás érzete egy audiovizuális élménnyé alakul. Douglas Trumbull - a film egyik technikai dolgozója - az amerikai experimentális művek hatására alkotta meg a Csillagkapu-hatást, amely gyakorlatilag olyan érzést kelt, mintha egy végtelenül széles folyosó élénk fénymintákkal telefirkált falai közt száguldanánk. A lefényképezett képeket (építészeti tervrajzok, op-art festmények, számítógépes vázlatok) nagy sebességgel a kép horizontvonalára fölé és alá vetítették, ami bármely vasútnál szédítőbb hatást eredményezett. „Ez a megoldás annak az amerikai és főleg kaliforniai kultúrának a hozadéka volt, mely új tudatállapotok elérésére és hatásainak más médiumokra való leképezésére törekedett.”³⁰ Szinte pszichedelikus hatást kelt a vészjósló, nem evilági zene és a kontrasztos képi világ együttese.

Ligeti *Requiem* című szerzeményének is nagy szerepe van a filmben, ez a feszültséget fokozó dallam csendül fel a monolitok megjelenése közben. Ebben a darabban a zenekar mellett egy 20 fős kórust hallhatunk. Kubrick egy olyan részletet választott, melyben az énekszólamok külön is észrevehetőek, a zenekar háttérbe szorul és ezáltal az emberi hang még hangsúlyosabbá válik.³¹ A szokatlan forma növeli az izgalmakat, ugyanis az énekhangok egyre erősebben szólnak, intenzitásuk és dinamikájuk folyamatosan fokozódik átalakulva egy visító, magas hangú lármává. Ez a darab szól akkor, amikor a távoli múltban először jelenik meg a monolit és a majmok félelemmel vegyes csodálattal kezdik el „körültáncolni” a titokzatos képződményt. Szintén a *Requiemet* hallhatjuk a Holdon lévő monolit vizsgálása közben. Itt is fokozatosan emelkedik az énekhang intenzitása, de egy mélyebb tartományban maradunk, mint a majmos szekvenciánál. A feszültség akkor hág a tetőfokára, amikor a

²⁹ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 94. oldal

³⁰ Baxter, John: Stanley Kubrick i.m. 259-260. oldal

³¹ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 94. oldal

monolit egy fűlsüketítő, elképesztően magas hangon kezd el sípolni, és Ligeti zenéje fokozatosan elhalványul, majd átadja helyét a sípolásnak és az utána keletkező drámai csendnek.

A zeneszerző eleinte nem értett egyet azzal a formával, ahogy Kubrick a szerzeményeit felhasználta, de később már úgy nyilatkozott, hogy a zenéje és a képek olyan sebességet sugallnak, melyek gyorsabbnak tűnnek még akár a fénysebességnél is.³² A szokatlan, transzcendentális zene és az elvont képek egy új világba kalauzolják a nézőt. Amikor a rejtélyes monolit feltűnik a filmben, Ligeti túlvilági zenéje kíséri a vészjósló képeket, ezáltal szétválasztva az emberiség hangjait a idegen, ismeretlen szférák hangjaitól.

4.4. Nietzschei felhangok

Ligeti zenéjét három esetben is Richard Strauss klasszikusabb műve követi. Az *Imígyen szóla Zarathustra* az egyik leghíresebb zenemű a filmben, és sokan erre a dallamra emlékeznek a legjobban.

Strauss ezt a művet 1896-ban írta Liszt zenéjének és Nietzsche filozófiájának hatására. Liszt zenéje olyan új elemekkel kísérletezett, mint például a tisztán hangszeres zene narratív értelemben való használata. Ezáltal az írott, komplex szimfónia nem csak egy hangulatot ad át, hanem az erőteljes érzeteken túlra is mutat, többletjelentéssel rendelkezik. Az *Imígyen szóla Zarathustra* egy másik ihletője Nietzsche azonos című regénye. Ebben a filozofikus eszmefuttatásban Zarathustra próféta utazása közben a moralitásról alkotott gondolatait fejti ki. Nietzsche a regény előszavában leírja, hogy az emberek testesítik meg a majmok és egy másfajta életszint közti átmenetet, amit Übermensch szakaszként definiál.³³ Ez a fajta fejlődésről alkotott nézet döntő szerepet kap a *2001: Űrodüsszeia* történetvezetésében, mivel a monolitok a földönkívüli indikátorait szimbolizálják az emberi evolúciónak, az önbeteljesítés minél teljesebb elérésének.

A zenemű bevezető része hallható a filmben három kulcsfontosságú jelenetben is. Először Ligeti *Atmosphères* darabja után, a főcímben hangzik el. A harsonaszóló három erőteljes hanggal nyit (C-G-C), amely a film hatására beívódott a popkulturális köztudatba és drámai kontextusban számtalanszor felhasználták azóta.³⁴ A zenemű bevezetőjének alcíme „Napfelkelte”, ami csodásan illeszkedik a nyitó képsorokban gyönyörűen komponált Hold-

³² McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 152. oldal

³³ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 87-88. oldal

³⁴ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 89. oldal

Nap-Föld együttállásához.³⁵ Alig pár hanggal indul és lágyan emelkedik az epikus fellegekbe. Az ünnepélyes zene valószínűleg elementáris ereje miatt keltette fel Kubrick érdeklődését. A filmnek keretet adva, ez a dallam szól a híres Csillaggyermek szekvenciában is a film záró képsorain, illetve ez a zenei aláfestés a szintén sokszor emlegetett múltbéli jelenetben, ahol a majom felismeri a csont fegyverként való használatát. Nietzsche-re visszautalva, az *Imígyen szóla Zarathustra* a fejlődés különböző fázisait megjelenítő emblematis snittekben tűnik föl. A zenemű olyan erőteljesen közvetíti a mondanivalóját, hogy ha a néző nem ismeri Strauss darabjának háttértörténetét, akkor is érzi a benne lévő monumentalitást.

4.5. A magányosság balladája

Végül, de nem utolsósorban Hacsaturján *Gayane* című balettjének adagioját emelném ki, mely fájdalmasan szép dallamvezetésével a magányosságot szimbolizálja a filmben.

Hacsaturján ezt a balettet 1942-ben írta, de később több változtatást is eszközölt rajta. Az örmény, a kaukázusi és az orosz népművészetből vett elemeket úgy kombinálta, hogy a népzenehez nem illő, meglepő hangsúlyokat helyezett el a darab több pontján is.³⁶ Az adagio az egyik legkomorabb részlet a balettből és először akkor jelenik meg, amikor a Discovery űrhajó hosszú utazását látjuk megelevenedni a vásznon. Kívülről figyelhetjük meg a Jupiter felé haladó űrhajót, és a zenére komponált képek az elszigeteltséget tükrözik, miközben az asztronauták egyre messzebbre kerülnek otthonuktól, a Földtől. A hegedű fájdalmasan „síró” hangja a magányosság érzetét kelti bennünk, és ezt pontosan alátámasztják a filmben lévő képek is.³⁷ Poole híres „centrifugális” futása és levegőbe öklözése közben mindig elhalad hibernált kollégái mellett, de érezzük, hogy egyedül van. Napi tevékenységei közé tartozik például a HAL-lal – a mesterséges intelligenciájú géppel – folytatott sakkjátszmák sora, vagy videóüzeneteinek meghallgatása, de nincs társa akihez beszélhetne, és ezt az érzetet a zene csak még erősebben fokozza.

Az *Űrodüsszeia* sikere – és szokatlan zenei világa – Kubrick szerzőiségét az egész világon közismertté tették. Zenei választásában a klasszikus darabok felé fordult, melyek sok esetben ösztönözték magát a történetvezetést is, és túlléptek a filmben eddig betöltött kísérő szerepkörükből. Kubrick egy új módon próbált a nézőközönségre hatni, mégpedig úgy, hogy a zene és a képek kapcsolatából mindenki a saját maga alkothasson asszociációs láncolatokat.

³⁵ McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 158-159. oldal

³⁶ McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 150-151. oldal

³⁷ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 96-97. oldal

A 2001: Űrodüsszeia nem egy tudományos-fantasztikus film, hanem egy zenemű rangjára áhítozott.³⁸

Az ürepsz zenéje olyan nagy hatással volt rá, hogy későbbi munkáiban is folytatta ezt az egyedi hangvételű szerkesztési formát. A zene érzelmekre való hatása mellett a zene és a mozgás kölcsönhatása is mélyebben foglalkoztatta, csak úgy, mint az, hogyan fejezhető ki minél több szinten egy-egy mélyenszántó gondolat vagy akár az agresszív tudatállapot.

5. Az erőszak szimfóniája – *Mechanikus narancs*

Kubrick 1971-es keserű szatírájában a zene szerepe még erőteljesebb formában figyelhető meg, mivel itt a narratíva kulcsfontosságú elemeként jelenik meg. A *Mechanikus narancs* Anthony Burgess regényét veszi alapul, amely a nem túl távoli jövőben játszódik. A fiatal huligánok, Alex és társai – a drúgok – éjszakánként maskarába bújnak, hajléktalanokat vernek agyon, nőket erőszakolnak meg, és az ultraerőszak nevében pusztítanak mindent a környezetükben. A bandavezérnek három szenvedélye van: a szex, az erőszak és Beethoven. Alexről maga Kubrick is úgy nyilatkozott, hogy ő a megtestesült gonoszság, az igazi szörnyeteg. Ennek ellenére mégse tudjuk megtagadni tőle a szimpátiánkat, mert narrációjával egyre közelebb húz minket, ezáltal gyakorlatilag a saját nézőpontjára hangolva minket. Kubrick a kameramozgások különleges objektivitásával, a lassított és gyorsított felvételek alkalmazásával és a torzító effektusokkal ugyan ellensúlyozza ezt a hatást, de mégis érezzük, hogy Alex kiemelkedik a környezetéből, mivel intelligens, őszinte és rendkívül élvezzi azt, amit csinál.³⁹

Alex számára a klasszikus zene olyan mint a drog, ez ösztönzi erőszakos tevékenységekre vagy segít neki lenyugodni egy-egy felhevült pillanat után. A regényben több kitalált zeneszerző is bekerül a bandavezér kedvelt darabjai közé, de a filmben Beethoven zenéje az, ami a rajongás legmagasabb fokát váltja ki belőle. A karakterrajzon túl a történetvezetés további részében is nagy hangsúlyt kap a komolyzene. Alex egy balul elsült akció után börtönbe kerül és a szabadulásért cserébe vállalkozik egy olyan kísérletre, melyben az erőszakot akarják kiirtani a szervezetéből, így integrálva vissza a bűnöző elmét a társadalomba. A Ludovico-terápia során az imádott Beethoven zenéje szól, de a zene élvezete undorra alakul át. Ez a módszer a Pavlov-féle képzettársításos kísérleteken alapszik. Alex

³⁸ Baxter, John: Stanley Kubrick i.m. 251. oldal

³⁹ Csantvavéri Júlia: Képek egy halott világból. Filmvilág folyóirat (1983/5.), 30-35. oldal. Interneten elérhető: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6785, (utolsó letöltés:2014.04.07.).

gyógyszereket kap, amiktől rosszul lesz, s közben kipecskelt szemekkel arra kényszerítik, hogy erőszakos képsorokat nézzon. Az eljárás hatásosnak bizonyul, a kezelés végeztével Alex már magától a fizikai erőszaknak és a szexnek a látványától, gondolatától is rosszul lesz, elkövetésük így szóba sem kerülhet.

Stanley Kubrick Anthony Burgess eredeti regényét igencsak átszabva találta Alex kálváriáját, miközben ugyan megtartotta az eredeti mű sajátos hangulatát de rendkívüli képekkel, hangokkal, hangulattal és nyelvezettel egy saját szerzői jegyeivel gazdag filmet varázsolt a vászonra. A futurisztikus-eklektikus stílust tökéletes egységbe foglalja a démoni-groteszk látásmód, ami ugyan Burgess regényéből származik, de Kubrick nem félt merészen ízléstelen lenni, és fel tudta építeni Burgess műnyelvének térbeli megfelelőjét.⁴⁰ A *Mechanikus narancs* a mai napig a filmművészet egyik legsokkolóbb darabja, amely rengeteg elismerést kapott, mégis talán az egyik legellentmondásosabb alkotásaként tartják számon. Megjelenését egyszerre övezte siker és botrány, és ez utóbbi szinte természetes volt a film erőszakos jelenetei miatt. Angliában be is tiltották a vetítését és korábban csak kevesen értették az agresszív képek mögötti művészi hajlamot.

Míg a regényben a zene szimbolikus funkciója van kiemelve, addig Kubrick stilizált adaptációjában a narratív szerepe hangsúlyozódik, a dramaturgia egy fontos elemeként, érzelmi többletként való használata által. Zsigeri kapcsolat áll fenn a képen látottak, a főszereplő élményei és az aláfestő zene között. Alex az egyetlen szereplő, aki értékeli a komolyzenét és agresszív hajlamait is klasszikus zene kíséri a vásznon. Kubrick olyan erőszakos jelenetsorokat hozott létre, melyek ugyan zavarják a nézőt, de közben mégis élvezhetővé válik Beethoven 9. szimfóniája vagy akár egy Purcell darab. Olyan, mintha egy precízen megkomponált tánc elevenedne meg előttünk, úgy mint az *Űrodüsszeiában* lévő dokkolási jelenetnél, de ebben az esetben nem egy békés ürkeringőt, hanem az erőszak szimfóniáját látjuk megelevenedni.⁴¹ A továbbiakban ezeket a klasszikus zenét felvonultató képsorokat fogom elemezni.

5.1. A Hatalom és az agresszió hangjai

A film zenéjének kialakításában nagy szerepet játszott Wendy Carlos, aki Burgess regényének hatására több elektronikus számot is készített. Kubrickkal közösen a végső zenei

⁴⁰ Forgách András: Stanley, a látnok. Filmvilág folyóirat (1998/8.), 5-15. oldal. Elérhető az interneten: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3754 (utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

⁴¹ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 106-109. oldal

anyagot úgy állították össze, hogy abban a klasszikus darabok hol eredeti változatban, hol modern, szintetizátoros formában szólalnak meg.⁴²

A *Mechanikus narancs* az egyik Wendy Carlos féle Purcell-átirattal kezdődik (*Mária királynő temetésére*). A főcím alatt a zene ritmusára villannak föl a fontosabb nevek miközben a félelmetes erejű gyászinduló modern változata szól. A zene az első jelenetsorban is folytatódik, Alexet látjuk közelről, majd a kamera kecsesen távolodik el tőle és kirajzolódik a jövőbeli Kolova Tejbár képe. A főcím és a nyitó képsor kísérőzenéje egyértelműen strukturális, esztétikai, és irányadó funkcióval is rendelkezik. A vizuális képek és a modern, szintetizátoros hangzású zene összhangja egy olyan különös, futurisztikus világba kalauzolnak minket, melyet a romlás és a pusztítás ural.⁴³ Purcell gyászindulója még többször előfordul a filmben és mindig olyan jelenetekben csendül fel, melyek a hatalmi erőt szimbolizálják. Kezdetben Alex irányít mindent, narrációja segítségével mutatja be társait, akik mind az uralma alatt állnak, csak úgy mint maga a város. Hazafele menet a gyászindulót füttyüli, ezzel is kifejezve teljes körű fennhatóságát. Az ultraerőszak utáni éjszakát követően szintén ez a darab szól, amikor az agresszív banda visszatér egy kis levezető ivászatra a Kolova Tejbárba. Ezután a hatalmi viszonyok megváltoznak ugyanis a kegyetlen Ludovico-terápia során Alexből kiirtják az erőszakos tevékenységek iránti vágyat és olyan teszteket hajtanak végre rajta, melyekben egyértelműen nem ő rendelkezik hatalommal, hanem a rajta kísérletező tudósok. A közönség előtt zajló bemutató közben Purcell gyászindulója monumentális erejével a főszereplő ellen fordul, már nem képes irányítani cselekedeteit, sőt még arra sem képes, hogy megvédje önmagát. A film végén régi cimborái – a rendőrségi erő oszlopos tagjai – kínzások alá vetik egykori vezérüket, aki tehetetlen a bántalmazások ellen.⁴⁴ A zene visszatérése Alex elvesztett erejét fejezi ki, továbbá azt is sugallja, hogy az állami irányítás átvette a hatalmat az egyén felett.

Kubrick egy másik angol zeneszerző munkáját is felhasználta olyan jelenetek aláfestéséhez, melyek valamilyen kapcsolatban álltak a Ludovico-terápiával. Edward Elgar *Pomp and Circumstance* című darabjának első indulója akkor szólal meg, amikor a belügyminiszter Alexet választja ki a börtönben a Ludovico-terápia első alanyának, a negyedik induló pedig az átszállítása közben csendül fel. Elgar szerzeménye az első világháború előtt született, és hazafias hangulatának köszönhetően Amerikában és Angliában

⁴² Baxter, John: Stanley Kubrick i.m. 296-297. oldal

⁴³ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 111. oldal

⁴⁴ Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék i.m. 19-20. oldal

mind a mai napig előszeretettel használják diplomaosztó ünnepségek kíséretéeként.⁴⁵ Talán ez is szerepet játszott abban, hogy pont olyan jelenetek alatt hallható, melyekben Alex az a kiválasztott egyén, aki a börtönt elhagyva új életszakaszba lép, miközben hátrahagyja a múltját.

Alex erőszakos fantáziavilága is feltűnik a filmben és a szuggesztív képeket szintén klasszikus zene kíséri. Rimszkij-Korszakov *Seherezáde* című szimfonikus darabját egy gyönyörű hegedű hangja szólaltatja meg, és a gyengéd zenét ellentétezően jelenik meg Alex kegyetlen képzelgése.⁴⁶ A börtönbüntetés letöltése közben a Bibliában lévő agresszív események ragadják meg a fantáziáját: római katonának képzeletben magát, aki Jézust ostromozza miközben cipeli a keresztet, katonák torkát vágja el vagy éppen meztelen nők társaságában falja a hatalmas fűt szőlőt. A különleges, szinte nyugtató hegedűszóló itt egyértelműen Alex újfajta szexuális és bibliai képzelgéseinek kifejezését szolgálja.

5.2. A mozgás és a zene kapcsolata

Gioacchino Rossini zenéje is fontos szerepet kap a filmben, mivel két darabja is megszólal a történetvezetés során. A *Tolvaj szarka* című operájának nyitánya két olyan hosszabb részletben is hallható, melyek a konfliktussal, a mozgás stilizációjával foglalkoznak. Először akkor jelenik meg, amikor Alex és társai összetűzésbe kerülnek egy rivális banda tagjaival, akik éppen egy lányt próbálnak megerőszakolni. A helyszín egy színház és ez nem véletlen. Alex és társai maszkot és álruhát viselnek (sőt a filmben sminket is), miközben az agresszív viselkedésüknek hódolva rombolják környezetüket és beszélik saját szlengnyelvüket (Burgess kitalált nyelve, mely az orosz és az angol nyelvet keveri). Az Új Oxford Enciklopédia így jellemzi a Mechanikus narancs hangulatát, az erőszak stilizált ábrázolását: „A filmben az erőszak koreográfiája olyan, mint valami groteszk maszk, amely a társadalmi feszültséggel és konfliktusokkal racionálisan bánó utópisztikus hit iránti mély pesszimizmust takarja.”⁴⁷

Az elhagyatott színház és az operanyitány olyan érzetet kelt bennünk, mintha egy darabot látnánk a darabban, igaz központi eleme az erőszak és a gyönyörű énekhang helyett csak egy kegyelemért kiáltó női sikolyt hallhatunk. Az ellentétezőt még jobban kihangsúlyozza Kubrick stilizált erőszakábrázolása: testek repülnek a levegőben, a résztvevők üvegeket és székeket törnek el egymáson. A zene és a mozgás kapcsolatából egy precízen

⁴⁵ McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 166. oldal

⁴⁶ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 118. oldal

⁴⁷ Török Zsuzsa, Balázs Éva (szerk.): Új Oxford Filmenciklopédia i.m. 475. oldal

koreografált harci jelenet elevenedik meg előttünk, ami elvonja a figyelmünket a huligánok agresszív viselkedéséről, sőt a zene segít átérezni Alex túlfűtött izgalmát, amit a verekedés közben él át. A zene végigkíséri a harcot és akkor is szól, amikor a banda egy lopott autóval továbbáll újabb szórakozási formák után kutatva.

A *Tolvaj szarka* nyitánya egy majdnem 10 perces részletet kísérve tér vissza akkor, amikor másnap a banda összeül, és megkérdőjelezi Alex hatalmát. A kezdeti békés hangulat nem tart sokáig, a folyóparton való sétálást már lassított felvételben látjuk, ezzel is kiemelve a momentum kulcsfontosságú szerepét. A bandavezér egy messzi lakásból kiszűrődő zene hatására arra a következtetésre jut, hogy a tekintélyét azonnal vissza kell szereznie és ezt csak erőszak bevetésével érheti el. Társait a vízbe löki és egyiküket meg is sebzi. Rossini zenéje a szintén stilizált, lassított harci jelenet után is folytatódik, Alex társai látszólag elfogadják az eddig fennálló hatalmi viszonyokat és közösen indulnak betörni egy előkelő házba. A vezér bemászik az ablakon és meglepi a villában lakó macskás nőt, akivel egy táncszerű viaskodás keretében köröznék a szobában. Alex egy fallosz alakú modern művészeti alkotással, míg a ház tulajdonosa egy Beethoven mellszoborral támad, miközben a zene egyre hangosabbá válik. Végül Alex kerül ki győztesen a furesza keringőből, de mégsem örülhet sokáig, mert társai a kapuban fejbe vágják egy tejesüveggel és a rendőrség kezére játsszák. A szirénák hangja lassan elnyomja az operanyitányt, Alex pedig börtönbe kerül. Kubrick valószínűleg azért választotta ezt a klasszikus darabot, mert gyors ritmusával, játékos hangulatával pont jól összeilleszthető a képen megelevenedő koreografált mozgásokkal, miközben megfelelő energiát kölcsönöz a film képi világának is.⁴⁸

Rossini *Tell Vilmos* című darabjának két részlete is megjelenik a *Mechanikus narancsban*. Az első a mű nyitányának szintetizátoros változata, mely gyorsabb tempójú mint az eredeti változat. Ez a kíséret szól abban a gyorsított képsorozatban, melyben Alex két lánnyal egyszerre közösül. A gyorsított, elektronikus formában megszólaló klasszikus zene és a szexuális jelenet együttese egyfajta léhaságot, felszabadultságot fejez ki. Ezzel szemben a másik *Tell Vilmos*-ból származó részlet, az andante mindig akkor csendül fel, amikor Alexet valamilyen fajta csalódás éri.⁴⁹ Ez a klasszikus részlet kíséri Alex narrációját, amiben elmagyarázza, hogy 14 év börtönbüntetésre ítélték, illetve ugyanez a szomorú dallam az aláfestő zene akkor is, amikor hazatér, de szülei nem fogadják vissza.

oldal ⁴⁸ McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 165-166.

⁴⁹ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 116-118. oldal

5.3. „A csodálatos Ludwig van” és a Ludovico-terápia

Kubrick kulcsfontosságú szereppel ruházta fel Ludwig van Beethoven zenéjét és személyét is a *Mechanikus narancs*ban. Mozart, Handel vagy akár Haydn neve említésre sem kerül a filmben, de a „csodálatos Ludwig van” (Alex így utal Beethovenre) szelleme vagy akár zenéje a legkritikusabb pillanatokban mindig megjelenik. Amikor az erőszakos banda F. Alexander házába készül betörni, a csengő négy hangja megegyezik az 5. *szimfónia* híres kezdő hangjegyeivel. Alex mániákus rajongása a klasszikus zene és kiemelten Beethoven iránt még számtalan ponton megfigyelhető. „Ez (Beethoven zenéje) Alex számára a szimbolikus ösztönkiélés kiváltó motívuma: ez a zene az ő képzeletében hol erotikus, hol agresszív képekkel társul, s mintha a szobájában a négy táncoló popkrisztus is Beethoven muzsikájára ropná.”⁵⁰ A fiatal rendbontó szobájában a 9. *szimfónia* szól, miközben a falon a zeneszerző hatalmas plakátja néz farkasszemet velünk. Továbbá Kubrick szimbolikus jelentéssel is felruházta ezt az ikonikus alakot. A macskás nővel folytatott harc során egy Beethoven mellszoborral támadnak Alexre, ezzel is kifejezve, hogy a zeneszerző most már egy fegyver a fiatal huligán ellen, csak úgy mint két későbbi jelenetsorban is. A Ludovico-terápia zenei aláfestése is egy Beethoven darab, de ebben az esetben Alex kínzása és „gyógyítása” a cél, míg a film végén F. Alexander szintén a régen hőn kedvelt zeneszerző dallamaival kényszeríti Alexet az öngyilkosság felé. A saját fegyverét fordítják az ultraerőszak merész képviselője ellen.

Beethoven 9. *szimfóniájának* használata azért is fontos, mert a filmben a narratíva kihagyhatatlan elemeként jelenik meg. A négy tétel közül csak a második (scherzo) és a negyedik (főtéma) csendül fel a történet során és mindig többlettartalmat kölcsönöz a képen látottaknak. A második tétel gyors tempójú, karakteres és először az ultraerőszak bevetése után szólal meg, amikor Alex lefekvés előtt szeretne egy kis nyugtató Beethovent hallgatni. A zene végigkíséri beteges képzelgését, melyben megjelenik négy ugyanolyan vérző kezű Krisztus szobor, egy festett vagina, egy felakasztott nő alulnézetből, egy hatalmas erejű robbanás és maga Beethoven arcképe is. A zene nem csak aláfestő funkciókat lát el, hanem strukturális szerepe is van, ritmust ad a képeknek, egyes erősebb felütései adják a vágás helyét. Alex arckifejezése, vállmozdulatai és képzeletének kivetülései is azt sugallják, hogy maszturbál. Ez a folyamat számára egy spirituális élmény, melyben fontos szerepe van a zene, a fantázia és a szexualitás kapcsolatának.⁵¹ A második tétel a film végén tér vissza, amikor

⁵⁰ Fábrí András: A popkrisztus pokoljárása (1988/3.), 23-26. oldal

⁵¹ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 124-125. oldal

Alex a Ludovico-terápia miatt már undorral reagál Beethoven zenéjére. F. Alexander – akinek feleségét a történet elején Alex és társai erőszakoltak meg – bosszút forral és Beethoven zenéjét használja fel az egykori huligán kínzására. Alexet bezárják egy szobába, aki Beethoven zenéjére ébred (ez már a szintetizátoros változat), amitől rögtön rosszul lesz, a fejét fogja, vonaglik, nem bírja elviselni az alulról feltörekvő dallamokat. Egy szinttel lejjebb a kegyetlenkedést egyértelműen élvező F. Alexander kikerekedett szemekkel várja azt, mikor csuklik össze ellenfele. Alex végül nem lát más megoldást, kiugrik az ablakon. A zene katartikus és mindaddig szól, amíg főszereplőnk föl nem ébred a kórházban arra a hírre, hogy visszanyerte szabad akaratát és a zene iránti szeretetét is. A kör bezárult, a zene fegyverként való használata visszakerült eredeti gazdájához.

A szimfónia negyedik tétele is megjelenik a filmben, többek között az a szöveggel is rendelkező rész, ami által a legtöbben felismerik a darabot. Ezt a dallamot énekli a Kolova Tejbarban egy nő és később a Ludovico filmek egyike alatt is ez szólal meg.⁵² Másik két részlet is felcsendül a negyedik tételből, melyeket elektronikus változatban hallhatunk Alex zeneboltban való kóválygása közben. Itt győz meg két fiatal lányt, hogy menjenek fel hozzá megismerni az igazi – Beethoven által szerzett – zenét, és ez vezet a korábban már taglalt gyorsított jelenetsorhoz, melyben közösül is velük.

Beethoven *9. szimfóniájának* komoly szerep jut a Ludovico-terápia során is. Alex önként jelentkezik egy olyan kísérletre, amelynek célja, hogy kiirtsa belőle a gonoszt, az agresszivitást. Ez a módszer konkrétan egy átnevelési program, amely hipnózissal, szuggesztióval és fizikai beavatkozással metszi ki az erőszakra való hajlamot a páciensből. A kívánt hatás érdekében a begyógyszerezett delikvenst arra kényszerítik, hogy kipeckezett szemmel, lekötözve nézzen végig több erőszakos filmet, miközben hatásos zene szól a minél mélyebb beágyazódás eléréséhez. Az egyik Ludovico film során náci katonák menetelését, bombázó repülőgépeket, tankokat, égő városokat látunk miközben Beethoven zenéje szól szintetizátoros változatban. Az osztrák zeneszerzőt előszeretettel használták a nácik propagandafilmek aláfestéseként, mivel úgy vélték, hogy a zene egy igen hatásos módja annak, hogy az ember gondolkodását befolyásolják, az érzelmekre hatást gyakoroljanak.⁵³ Ez volt a célja a Ludovico-terápia doktorainak is, akik nem is sejtették, hogy betegüknek mi mindent jelent ez a mű. Amikor a felvételek után újra Alex arcát látjuk, a narrációjából

⁵² „Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium” – ez az Európai Unió himnuszaként is ismert *Örömda*

⁵³ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 126-127. oldal

kiderül, hogy bűnnek tartja a „csodálatos Ludwig van” zenéjének ilyen környezetben való használatát. Az *Örömóda* megjelenésénél kifakad, hányingere van, rosszul érzi magát és követeli, hogy állítsák le Beethoven szimfóniáját. Nem képes elviselni a szenvedést, miközben imádott darabja szól.⁵⁴ A későbbiekben ennek hatására alakul ki benne az a furcsa asszociáció, hogy már pusztán Beethoven zenéjétől is pánikrohamot kap és ez vezet a korábban már taglalt öngyilkossági kísérletéhez is.

A negyedik tétel a film utolsó jelenetében is megjelenik. Alex az ablakon való kiugrás után egy kórházban ébred és nyilvánvalóvá válik számára, hogy visszanyerte a szabad akaratát. Újságcímlapokat látunk, melyek a totalitárius uralom kihasznált bábjaként állítják be főszereplőnket, aki az állam miatt próbálta megölni magát. A belügyminiszter Alex támogatását kéri a helyzet elsimítása érdekében és cserébe semmissé teszik a Ludovico-terápia hatásait. A szobába betolnak egy nevetségesen nagy hangfalat, miközben elindul Beethoven szimfóniája immáron az utolsó alkalommal. Fotósok kereszttüzébe karolja át egymást a belügyminiszter és a meggyógyított Alex, akinek szeme kitágul és újra fantáziálni kezd. Képzeletében egy meztelen nővel hempereg kiöltözött férfiak és nők tapsviharra közepette. Amikor az örömtias zene a végső hangokat üti meg Alex kijelenti – „Végre meggyógyultam.”

Összegezve arra a megállapításra jutottam a klasszikus zenét felvonultató jelenetek elemzése során, hogy Burgess regényének filmes adaptációja lehetővé tette Kubrick számára a zene narratív szerepének kiemelését. Míg Alex számára a muzsika egy olyan lelkesítő eszköz, ami erőszakos hajlamait és deviáns fantáziálásait ösztönzi, közben nekünk nézőknek is zsigeri élményt okoz egy-egy klasszikus zenével kísért jelenetsor látványa.⁵⁵ Kubrick az erőszak filmi megjelenítése és a zene között egy olyan kapcsolatot alakított ki, melynek nézése közben nem elborzadunk, hanem élvezzük a precízen komponált stilizált képeket. A zene megszűnik nála kísérőeffektus lenni, a kép egyenértékű elemévé válik. Ezt a hatást úgy éri el, hogy pont a megfelelő időpontban indítja be azokat a klasszikus zenedarabokat, melyeket gátlástalanul illeszt össze a kompozíciós kontrasztokkal.⁵⁶ Ez a *Mechanikus narancs* esetében a narrativitás egyik legfontosabb építőelemeként jelenik meg, sőt a mozgás és a zene Kubrick ollója által egy olyan ritmusos táncban kapcsolódik össze, melynek megalkotására kevés rendező képes.

⁵⁴ Kolker, Phillip Robert: *A Cinema of Loneliness*. Oxford University Press, New York, 1980, 118-119. oldal

⁵⁵ Gengaro, Christine Lee: *Listening to Stanley Kubrick - The music in his films* i.m. 128-129. oldal

⁵⁶ Forgách András: *Stanley, a látnok*. Filmvilág folyóirat (1998/8.), 5-15. oldal

6. A horror hangkultúrája – *Ragyogás*

A zene, melyet Kubrick precízen választott ki és helyezett bele történeteibe, olyan meghatározó szegmensét képezték filmjeinek, ami a gyönyörűen komponált képeknek és feszültséggel teli jeleneteknek komplex többlettartalmat kölcsönzött. Ahogy az előző fejezetekben láthattuk, a *2001: Űrodüsszeia* és a *Mechanikus narancs* készítése alatt, zenei szerkesztési elve egyre jobban kiforrott és egyre hatékonyabban tudta saját szerzői jegyeit a függőleges montázs minél innovatívabb használatával tökéletesíteni. Az 1980-ban megjelent, a horror műfaját megújító filmjével tovább hódolt annak a szenvedélyének, hogy feltárja a filmzenék és a mozgóképek közti kapcsolat különleges hálózatát. A *Ragyogás* zenei világa, csak úgy mint az eddig elemzett filmeknél, narratív funkcióval is rendelkezik, de ezenfelül fontos szerepe van a lélektani események bemutatásánál, illetve a feszültségteremtés megalapozásában is. Ez a különleges horrorfilm túllép a műfaj hagyományain, mivel az önmaga börtönében elszigetelődött író történetének belső vívódásai is terítékre kerülnek. A *2001: Űrodüsszeia* sci-fi narratívájának metafizikai témáihoz hasonlóan, a *Ragyogás*ban is fontos szerepet kap a lélektani folyamatok ábrázolása.⁵⁷

Fontos megemlíteni Gordon Stainforth munkásságát, ugyanis ő volt a film hangmérnöke. Az egyes hangsávokat (klasszikus, elektronikus zene és zörejek) összekeverve és Kubrickkal közösen együttműködve egy olyan misztikus zenei világot teremtettek, ami megalapozta a feszültségkeltés hangi elemeit többek közt a horror műfajában.⁵⁸

A film egy rendkívüli rémtörténetet mesél el, melyben Jack Torrance és családja (a feleség Wendy és közös fiúk Danny) a világtól teljesen elszigetelve kénytelenek gondját viselni egy kísérteties szállodának. Danny az úgynevezett „ragyogás” képességének birtoklója, ami azt jelenti, hogy megérzi a múltban és a jövőben történő borzalmakat, melyek hátborzongató képek formájában jelennek meg a szeme előtt. Az alkoholizmusból éppen csak kigyógyult apa labilis idegrendszere fokozatosan tovább bomlik, mivel a szálloda szelleme teljesen hatalmába keríti, s ezzel a pusztító lelki állapottal családja megsemmisítésére tör. A történet előrehaladtával az elhatalmasodó téboly már-már természetfeletti örületté fokozása olyan képekkel jelenik meg, melyek azóta bekerültek a popkulturális köztudatba. Elég csak Danny „őserév” rikoltására, a liftből kifolyó vérzuhatagra vagy Jack rémisztő ámokfutására

⁵⁷ Török Zsuzsa, Balázs Éva (szerk.): Új Oxford Filmenciklopédia i.m. 475. oldal

⁵⁸ McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 69. oldal

gondolnunk. Kubrick valószínűleg azért választotta ezt a nem mindennapi történetet, mert a nem evilági szegmensek és a lélektani események ábrázolása kihívások elé állították.⁵⁹

Stephen King regényének adaptációja talán nem is lenne annyira hatásos Kubrick egyedi zenehasználatával nélkül. A *Ragyogás* hangkultúrája újfent klasszikus zeneműveket sorakoztat fel: megszólal Ligeti György és Bartók Béla szerzeménye is, ezen felül Krzysztof Penderecki modern, kísérteties művei kísérik a lélektani horror legfélelmetesebb momentumait. A palettát szélesítve, felcsendülnek a '20-as évek dallamai és Wendy Carlos elektronikus darabjaiból is kapunk ízelítőt, de fontos szerepe van a háttérben szinte mindig jelenlévő zörejeknek is (labdapattogás, írógép billentyűinek leütése, tricikli kerekeinek hangja).

6.1. Atmoszférateremtés felsőfokon

A zenehasználat tehát rendkívül összetetten van jelen a filmben, a klasszikus darabok elegyítése az atmoszférateremtő, minimalista stílusú zörejekkel és az elektronikus zene technikáival döbbenetesen horrorisztikus hatást ér el. A két zeneszerző, Rachel Elkind és Wendy Carlos már rögtön a nyitójelenetben hallható Berlioz darabon (*Fantasztikus szimfónia, 5. tétel*) csavar egyet, és különböző szintetizátoreffektekkal megteremt, az amúgy idilli tájképekhez egy baljós atmoszférát.⁶⁰ Kiáltások és apró sikolyok vannak hangszerekkel megkomponálva, ezzel pár pillanat alatt sikerül már a film első percei alatt behatárolnunk a *Ragyogás* műfaját, a misztikus horrort.

A filmben diegetikus, helyben megszólaló zenei betétre elenyésző példát találunk, az egyik ilyen abban a '20-as éveket idéző báljelenetben hallható, amelybe Jack belefut a hotel nagytermében. Itt a korra jellemző swingszerű zenét hallunk, a háttérben egy zenekar látható, előtte egy táncparketten pedig keringőző párokat látunk. A másik kettő zeneszám a következő jelenet háttérében hallható, amely a bálteremből nyíló mosdóban játszódik – ezek is hasonlóan korabeli tánczenék, jelenlétükre tehát látvány nélkül is van logikai magyarázat. Ezeken kívül azonban nincs más olyan zene, amely a film világában felszólalna, a non-diegetikus, kísérő dallamok és zörejek uralkodó szerepet töltenek be a film egész hangkultúrájában.⁶¹

⁵⁹ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 179-180. oldal

⁶⁰ Valerio Sbravatti: The music in The Shining (2010), 5-6. oldal. Interneten elérhető: http://www.archiviokubrick.it/risorse/saggi/The_Music_in_The_Shining.pdf (utolsó letöltés: 2014.04.07.).

⁶¹ Valerio Sbravatti: The music in The Shining (2010), 16-17. oldal. Interneten elérhető: http://www.archiviokubrick.it/risorse/saggi/The_Music_in_The_Shining.pdf (utolsó letöltés: 2014.04.07.).

Bartók Bélától és Ligeti Györgytől is hallható egy-egy szuggesztív, feszültségkeltő darab a film során, sőt Krzysztof Penderecki műveinek is nagy szerepe van a misztikus, kísérteties hangulat kialakításában. A zenék szinte minden esetben alátámasztják a vizuális megoldásokat, halkulással és hangosodással jelzik a főhősben tomboló tébolyt, kísérik mozdulatait, mondatait. A hagyományos értelemben vett non-diegetikus zene szinte megállás nélkül, mindig ott duruzsol a háttérben, együtt alakul át folyamatosan a szereplők (de főleg Jack) lelkiállapotával együtt. A következő fejezetekben azokat a jeleneteket fogom elemezni, melyekben ezek a klasszikus, eredetileg nem a filmhez írt zenei darabok hallhatóak.

6.2. Variációk a hátborzongatásra

Ligeti György zenéje – csakúgy mint a *2001: Űrodüsszeiában* – újra felkeltette Kubrick érdeklődését, és az 1967-ben íródott *Lontano* című darabját is felhasználta a *Ragyogás* zenei palettájának kiszínezéséhez. Ez a darab teljesen hangszeres, egy egyre erősödő, majd halkuló hangszínt hallunk, aminek émelyítő hatása van. Ligeti, ezt a szerzeményét is a mikropolifónia módszerét alkalmazva komponálta meg, gyakorlatilag folyamatosan vibráló hangszíncsoportok szólalnak meg, melyek tetőpontjainál keletkezik a legnagyobb feszültség.⁶² Csakúgy, mint egy tipikus thriller vagy horror zenéjének esetében, a vonósok kitartott hangjai növelik az izgalmakat, de esetünkben ehhez a feszültségkeltő dallamhoz még egy kis misztikus hangulat is hozzátársul.

A filmben kétszer is a „ragyogás” hangji megfelelőjeként tűnik fel Ligeti darabja, sőt egy harmadik alkalommal baljós hangulatot kölcsönöz a képen látottaknak. Először akkor hallható, amikor Danny a játékszobában meglátja az ikrek szellemét és hosszú ideig csak farkasszemet néznek egymással, miközben a magas hangon szóló *Lontano* növeli a szituáció kísérteties hangulatát. A másik alkalommal Dick Hallogrann – a szálloda szakácsa – „ragyog” Dannynek a konyhában, és telepátiás úton kérdezi meg tőle, kér-e fagyaltot. A harmadik alkalommal pedig egy olyan szekvencia alatt hallható, ahol érződik, hogy valami baljós dolog fog történni a Torrance család életében. Wendy és Danny hógolyóznak az udvaron, miközben Jack örült, elborult arckifejezéssel nézi őket a szállodából. A zene itt Jack lelkiállapotának súlyos romlását szimbolizálja, a szálloda szelleme elkezdte magába szippantani a válságban lévő író.⁶³

⁶² Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 196. oldal

⁶³ McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 81-82.

Egy szintén magyar gyökerekkel rendelkező zeneszerző műve is megjelenik a *Ragyogásban*. Bartók Béla *Zene vonós hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című darabja mindig szürreális hangulatot kölcsönöz a képnek, félhangjaival a veszély érzetét fokozza.⁶⁴ Először akkor hallható, amikor Danny és Wendy felfedezik a szálloda környékén lévő hatalmas labirintust. A disszonáns akkordok fokozzák a feszültséget, a hangszín hol erősödik, hol elhalkul. A hátborzongató dallam mintha szinkronban lenne anya és fia vándorlásának a labirintusban, ide-oda fordulnak, nem tudják melyik a helyes irány, de végül mégis megtalálják a furcsa útvesztő közepét. Eközben Jack a szálloda hatalmas várótermében egy teniszlabdát dobálgat a falhoz, melynek ritmusa illeszkedik Bartók zenéjéhez. Ezután az egyre zavarodottabb író közelhajol a labirintus kicsinyített makettjéhez és a zene karaktere is megváltozik. A hangszín egyre magasabbá válik, ezzel is erősítve a félelmetes hangulatot. Jack szemszögéből egyre közelebb megyünk a makett közepéhez, és már a felesége és fia is hallható, illetve látható a vásznon. Lassítva közelít a kamera a makett belsejéhez, míg egy hirtelen hangos felütéssel egyszerre ér véget a szekvencia és a zene is. Másodszorra akkor szólal meg, amikor Danny a triciklijét tekerve elhalad a 237-es szoba mellett, megáll, megpróbál benyitni, de az ajtó csukva van. Újra víziója támad, a vérben tocsogó ikerlányokat látja a kísérteties szálloda folyosóján. A félhangok, a misztikus tónus itt is ijesztő hangulatot kelt: Bartók zenéje úgy szól, mintha maga is az ajtónyitogatásra képes kísértet volna.⁶⁵ Még egyszer felcsendül a darab abban a jelenetben, ahol Danny afelől érdeklődik apjától, hogy képes lenne-e bántani a családját. Jack természetesen azt válaszolja, hogy erre soha nem lenne képes, de a riasztó zene nem ezt sugallja.⁶⁶ A gyászos dallam horrorisztikus atmoszférát teremt, érződik, hogy az apa egyre jobban megtévelyül és ördögi tervet forral a családjá ellen.

6.3. A rettegés szólama

Krzysztof Penderecki művei azok, melyek a leghatásosabban növelik a filmben lévő feszültséget. A lengyel zeneszerző az '50-es, '60-as években szerzett magának nagyobb hírnevet a hangszerek adottságainak szélesebb kihasználásával, melyekkel nagyon modern hatású komolyzenét alkotott. A *Ragyogásban* lévő innovatív darabok – melyek inkább magára a hangra és nem az egységes szólamok harmóniájára fókuszálnak – mind az érzelmekre hatnak, az izgalmat növelik, veszélyhelyzetet fejeznek ki. Geoffry Cocks egy cikkében kifejti,

oldal ⁶⁴ McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick i.m. 74-75.

⁶⁵ Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék i.m. 27. oldal

⁶⁶ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 198-201. oldal

hogy Penderecki zenéje a szálló rémületes, horrorisztikus hangulatát tükrözi.⁶⁷ Az új hangzásvilágnak köszönhetően a szálló folyosói még ijesztőbben köszönnek vissza egy-egy képről. Az örület, a pánik és a rettegés minél hatásosabb megjelenítéséhez Kubrick valószínűleg azért választotta ezeket a műveket, mert kellemetlen érzetet akart kiváltani a nézőkből. A szokatlan, borzongató zene tökéletesen alátámasztja a képen látott vérfagyasztó jeleneteket, hangulatot közvetít, sőt a narrativitás részévé válik, mivel lélektani folyamatokat is ábrázol. A film érdekessége, hogy Kubrick és a hangmérnök Stainforth egy olyan szabad és rugalmas filmzenei szerkezetet hoztak létre, melyben az egyes zeneszámok egymásba folynak, nem mindig lehet őket tisztán elkülöníteni.

Penderecki *Jákob ébredése* című darabja egy mélyebb hangszínű zeneszám, ami fokozatosan egyre hangosabbá és disszonánsabbá erősödik, ezáltal is fokozva a misztikus, félelmetes hangulatot. Ez a kíséret hallható akkor, amikor a film elején Danny a „szájában lakozó” szellemmel folytat beszélgetést és elkezd rémisztő képeket látni. A liftből kicsorduló vérzuhatag elárasztja a szálloda folyosóját, ellöki az útjába eső bútorokat, a következő képen pedig Danny rémült arckifejezése elevenedik meg. Akkor is ez az idegtépő darab szól, amikor Jack felébred a rémálmából, a felesége odarohan hozzá és megpróbálja megnyugtatni. Danny zavarodottan, az ujját szopva lép be a terembe, nyakán sebek látszanak és anyja az apát okolja a sérülések miatt. Abban az emblemikus jelenetben is felcsendül a *Jákob ébredése*, melyben Jack furcsa víziója elevenedik meg.⁶⁸ A 237-es szobába belépve egy meztelen nőt vesz észre, aki éppen a kádból mászik ki. Elkezdenek csókolózni, de a fiatal női test egy öreg, aszott testté alakul át. Jack fantáziálása rémálommá válik, tébolyodása egyre jobban fokozódik. A zene nyomasztó hangulata a terror erejét szimbolizálja.

Egy másik kaotikus darab, a *De Nature* két verziója is megszólal a filmben, melyek a hang természetét vizsgálják. Több egymáson lévő kitartott hang fokozza a káosz, a zavarodottság érzetét. Ez a darab szól, akkor amikor Danny a triciklizés közben meglátja az ikerlányokat és borzasztóan megijed tőlük. Ehhez hasonlóan, szintén a félelem, a pánik érzetét erősíti akkor, amikor Wendy észreveszi, hogy a menekülést biztosító hójárót a megőrült férj mozgásképtelenné tette. A film végén szintén tisztán kivehető akkor, amikor Hallorann megérkezik a szállodához. A szokatlan, fül számára idegen hangzás többlet feszültséget ad a képnek, de egyesek szerint ez már a túlzott zenei kiforgatás esete. Maner így vélekedett a film zenéjéről: „(Kubrick) a *Ragyogásban* soha nem éri el az a határfokot, melyet a *Mechanikus*

⁶⁷ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 201-202. oldal

⁶⁸ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 206-207. oldal

Narancsban az Ének az esőben betétdalának a kifigurázásával teremt meg, ugyanakkor soha nem hallottam még tolaakodóbb és túlstilizáltabb horrorfilm hangulatfestést, mint ami itt szinte minden egyes pillanatban a nézőre zúdul.”⁶⁹

Az előző darabhoz hasonlóan, egy másik zavarodottságot, örületet szimbolizáló Penderecki szám kíséri azt a hosszabb jelenetet, amelyben Wendy rájön, hogy férje teljesen megtébolyult. A *Polimorphia* című szerzemény közel tíz percig hallható, igaz összekeveredik más Penderecki darabokkal is. Wendy átnézi azokat az írásokat, melyeket Jack több hónap alatt alkotott, és teljesen elborzad, mert ugyanazt az egy mondatot látja legépelve több száz oldalon keresztül: „Csak munka, semmi móka. Jack unatkozik”. Egyértelmű, hogy férje elvesztette a józan eszt és veszélyt fenyeget a családjára. Jack megjelenik a teremben, és hisztérikus vitába kezd feleségével, aki egy baseballütővel hadonászva próbálja megvédeni magát. Végül lelöki férjét a lépcsőn és bezárja a kamrába. A zene oly mértékben fokozza a feszültséget, hogy a színészi játék mellett ez a legfontosabb szegmense annak, hogy mi is elkezdjük rettegni.

Végül egy olyan Penderecki művet emelnék ki, amiben már énekhang is található. Az *Utrenja* egy egyházi ének, de nem a tradicionális módon, a dallamot inkább ritmusosan kántálva hallhatjuk. A vészjósló kórus, a disszonáns vonós kompozíciók, hol félelemtől reszketnek, hol émelyítően hajlanak a hisztéria felé, ezáltal hangulatilag tökéletesen megfelelnek azokban a jelenetekben, melyekben Jack rögeszmés ámokfutását láthatjuk.⁷⁰ Az *Utrenja* főleg a film vége fele jelenik meg, a teljes káoszt, a kétségbeesést erősítve. Ez szól, amikor Danny egy rúzzsal felírja az ajtóra az „őserév” szót és mély hangon mormolja is közben. Wendy átöleli és rémülten veszi észre a tükörben, hogy az „őserév” visszafele véreső. Az izgalmakat fokozva az örült Jack egy fejszével esik neki a hálószoa ajtajának. A kísérteties darab itt még nem teljesezik ki, Stainforth rákever egy másik hasonló hangulatú számot. A kántálós dallam hallható akkor is, amikor Jack belevágja fejszéjét Halorann mellkasába. Az énekhang szinte sziszegő formájával teljesen borzasztó érzetet vált ki. Ugyanez a zenemű szól a híres labirintusos menekülési jelenet alatt. Jack sérült lábbal üldözi fiát, akinek rémülete a horrorisztikus zenével teljesen átélhető. A hátborzongató zenemű újra visszatér, amikor Wendy szellemeket kezd el látni (medvejelmezes ember, sérült fejű

⁶⁹ Dennis Bingham: A „trónfosztott” szerző. Metropolis folyóirat (2002/2.), 62. oldal

⁷⁰ Baxter, John: Stanley Kubrick i.m. 370. oldal

komornyik, Hallorann vérző teste) és Jack tovább üldözi Danny-t. A zene egyre jobban őrjöngővé válik, ezáltal is kifejezve Wendy pánikrohamát és Jack megtébolyulását.⁷¹

A *Ragyogás* zenéje egy különleges hangzású világba kalauzol minket. Kubrick egyedi látásmódja és tökéletes atmoszférateremtő képessége által a klasszikus zenei kíséret szinte átveszi a hatalmat. Szokatlan szerkezetével, a hangok külön kiemelésével olyan hangulatokat képes kifejezni, mint a rémület, az örület vagy a pánik. Hátborzongató és misztikus aláfestései precízen komponáltak és teljes összhangban állnak a képen megelevenedő borzalmakkal.

7. Összegzés

Szakedolgozatomban áttekintettem a klasszikus zenei aláfestések fejlődésének különböző állomásait és arra a megállapításra jutottam, hogy ez a különleges hangulatfokozó elem mindig is jelen volt a filmtörténet során. Eleinte általános érzelmeket mélyített el egy-egy komolyzenei darab és fokozatosan egyre nagyobb teret hódított magának a ritmus, a mozgás kifejezésének minél erőteljesebb megjelenítésében, az atmoszférateremtés művészi szintre való emelése által.

A mozi és a zene kapcsolatának vizsgálata során Stanley Kubrick műveinek segítségével próbáltam rávilágítani a komolyzene elementáris erejére. A tökéletességre törekvő rendező szerzőisége azért is érdekelt kiemelten, mert különleges zenei kíséretei a narrativitás fontos elemeként jelentek meg. Komplex, új jelentéseket adott hozzá alkotásaihoz a klasszikus zenék minél innovatívabb módon való használata.

Mindhárom általam vizsgált filmje egy újfajta módon szólítja meg a nézőt, kiemelve a filmzene dramaturgiai funkcióját. Kubrick a *2001: Űrodüsszeiában* Strauss műve segítségével a mozgás és zene kecses összekötését jelenítette meg, Ligeti túlvilági dallamaival a monolitokat szólaltatta meg, Hacsaturján melankolikus balettjével az elszigeteltség érzetét növelte, sőt az *Imígyen szóla Zarathustra* bevágásával többlettartalmat is képes volt hozzáadni a vásznon megjelenő képeknek. Céljai közt az is szerepelt, hogy a nézőben asszociációs láncolatokat indítson el, ezáltal a zene szerepe nem csak mint kísérő elem volt fontos, hanem a történetvezetés egyenrangú társaként lépett föl. A *Mechanikus narancs* esetében a zene narratív funkciója még nagyobb teret hódított magának, ugyanis a történet kulcsfontosságú elemeként jelent meg. A főszereplő zeneszeretete és Beethoven rajongása központi szerepet töltött be a narrativitásban, mindemellett Kubrick az erőszak stilizált,

⁷¹ Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films i.m. 209-210. oldal

szatirikus ábrázolása által újfent szokatlan táncszerű jelenetsorokat hozott létre a mozgás és a ritmust adó zene összekapcsolásával. A *Ragyogás* hangkultúrája több szempontból is különleges, először is azért mert zenehasználatára rendkívül összetett, klasszikus és elektronikus dallamok is megszólalnak benne és fontos a zörejek tudatos használata is. Kubrick egy olyan kísérteties hangulatot hozott létre, melyben Ligeti, Bartók és Penderecki modern művei egy új szintre emelték a hátborzongatást.

Összegezve levonható az a következtetés, hogy Kubrick szerzőisége a különleges zenehasználatában is nyomon követhető. Aláfestő dallamait érzékenyen választotta ki, soha nem csak hatásfokozás miatt használt komolyzenei darabokat, hanem az foglalkoztatta hogyan képes átmenetni a zene érzelmi tartalmát a vizualitásba. Filmjei mind a mai napig hatásosak, ugyanis több érzékünkre is hatnak egyszerre, miközben intellektuális síkon is gondolkodtatásra készítetnek.

8. Bibliográfia

- Baxter, John: Stanley Kubrick. Osiris Kiadó, Budapest, 2003.
- Bíró Yvette: A hetedik művészet. Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 130-141. oldal
- Classical Music Used In Stanley Kubrick Films. Interneten elérhető:
<http://www.spotifyclassical.com/2010/08/classical-music-used-in-stanley-kubrick.html>
(utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).
- Csantvavéri Júlia: Képek egy halott világból. Filmvilág folyóirat (1983/5.), 30-35. oldal. Interneten elérhető:
http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6785,
(utolsó letöltés:2014.04.07.).
- Dennis Bingham: A „trónfosztott” szerző. Metropolis folyóirat (2002/2.), 52-69. oldal
- Ebert, Roger: 2001 Space Odyssey. 1997. Interneten elérhető:
<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-2001-a-space-odyssey-1968>
(utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).
- Fábri András: A popkrisztus pokoljárása, Filmvilág folyóirat (1998/3.), 23-26. oldal. Elérhető az interneten:

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5066

(utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

- Forgách András: Stanley, a látnok. Filmvilág folyóirat (1998/8.), 5-15. oldal, Elérhető az interneten:

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3754

(utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

- Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick - The music in his films. Scarecrow Press, Egyesült Királyság, 2013.
- Győri Zsolt: Filmmodisszeia: A formák áttűnésében – A kubricki elbeszélő stílus a recepció tükrében, Metropolis folyóirat (2002/2.), 8-28. oldal
- Hubai Gergely: Strauss az űrben, Filmvilág folyóirat (2011/11.), 12-13. oldal. Interneten elérhető:

http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=10839&gyors_szo=%257Ckubrick%257C2001&start=0

(utoljára ellenőrizve: 2014.04.07.).

- Kolker, Phillip Robert: A Cinema of loneliness. Oxford University Press, New York, 1980, 69-138. oldal
- Kovács András Bálint (szerk.): A film története. Új Palatinus Könyvesház Kft, Budapest, 2007.
- McQuiston, Kate: We'll meet again – Musical design in the films of Stanley Kubrick. Oxford University Press, Amerikai Egyesült Államok, 2013.
- Török Zsuzsa, Balázs Éva (szerk.): Új Oxford Filmenciklopédia. Glória Kiadó, Budapest, 2007.
- Valerio Sbravatti: The music int he Shining (2010). Interneten elérhető:
http://www.archiviokubrick.it/risorse/saggi/The_Music_in_The_Shining.pdf
(utolsó letöltés: 2014.04.07.).
- Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék. Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 5-28. oldal

