

A MUSICAL AKTUALITÁSA

Szemináriumi dolgozatok az ELTE BTK filmszakáról

Az itt következő írások az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének BA-s musicaltörténeti és -elméleti szemináriumán készültek a 2011/12-es tanév tavaszi félévében. A legjobb dolgozatok, melyek itt szerepelnek, remélhetőleg hasznos és szórakoztató olvasmányok lehetnek a musical műfaja iránt érdeklődő szélesebb közönség számára is - ezért is adjuk őket közre. (A dolgozatok eredeti formájukban szerepelnek itt, az elütések, apróbb hibák javításán kívül nem változtattunk rajtuk.) A hallgatóknak köszönöm a lelkes munkát, az érdeklődőknek pedig jó olvasást kívánok!

Vincze Teréz

a szeminárium vezetője

ELTE BTK Filmtudomány Tanszék

Budapest, 2012

<http://film.elte.hu>

Ez a Mű a Creative Commons *Nevezd meg! - Ne add el! - Ne változtasd!* 2.5 Magyarország *Licenc* feltételeinek megfelelően szabadon felhasználható.

KOVÁCS HENRIETTA**Judy Garland - A homoszexuális szubkultúra ikonja**

Frances Ethel Gumm 1922. június 10-én született a minnesotai Grand Rapids-ban. Családja mindig érdekelt volt a showbiznisz világában, egy kis moziszínházat üzemeltettek városukban, ahol Frances és három nővére „The Gumm Sisters” néven állandóan szerepelt, így a kis Frances gyakran lépett fel családjával együtt magánszámaikkban. Életének negyvenhét évéből negyvenötöt tulajdonképpen rivaldafényben töltött. Miután Louis B. Mayer, a stúdió egyik vezetője felfigyelt rá, 13 évesen már alá is írta a szerződést az Metro-Goldwyn-Meyer-nek. Több mint két tucat filmet készített az MGM stúdiónál, ebből kilencet legkedvesebb fiataalkori partnerével, Mickey Rooney-val. Az MGM azonban nemcsak világsztárrá, de emberi ronccsá is tette a fiatal Frances-t, akinek felvett művészneve Judy Garland lett. Gyermeki, kislányosan bájos és karcsú alakja megőrzésének érdekében fogyasztótablettákat kellett szednie, állandó erőnlétét és munkabírását stimulálószerekkel segítették elő, míg a stressz és az állandó megfelelni vágyás miatt örökké nyugtalan Judy csak altatókkal tudott álomba merülni. Önbecsülése rendkívül alacsony volt, ha elutasították, azt mindig „csúnyaságának” tudta be, örökké kis, fitos orrára panaszkodott.



A nemzetközi áttörést L. Frank Baum könyvének adaptációja, az *Óz, a csodák csodája* hozta meg neki. A Victor Fleming által rendezett változat mindmáig a legnépszerűbb és legsikeresebb Óz-adaptáció. Az 1939-ben készült film olyan főszereplőket vonultatott fel, mint az akkor még csak 17 éves Judy Garland, Ray Bolger, Jack Haley és Bert Lahr. A film már megjelenésekor hatalmas sikert aratott,

2 Oscar-díjjal jutalmazták (a legjobb eredeti filmzene és a legjobb eredeti filmdal kategóriákban), valamint megkapta a jelölést 'legjobb film' és 'legjobb operatőr' kategóriákban is.

A kislány Judy annyira lenyűgözte a nézőközönséget és a kritikusokat, hogy egy speciális kitüntetéssel, a Juvenile Oscar-díjjal jutalmazták alakítását. Az 1939-es Cannes-i filmfesztiválon pedig az Arany Pálmaért szállhatott küzdelembe a filmmel Victor Fleming. A film különlegessége a sajátos kettősség, ahogy a „mesebeli, fantasztikus” világ színes képei és a szépiaszerű keret váltakozik a hely és idősáv váltakozásával. A film az akkoriban vadonatúj Technicolor eljárással készült, tehát egy meglehetősen nagy költségvetésű filmről beszélhetünk.



Az Óz, a csodák csodája című filmben

Ezek után karrierje a csúcsra tört, egymás után forgatták a legnagyobb hollywoodi sikerprodukciókat Judy Garland főszereplésével. 1941-ben, mindössze 19 éves korában kötött házasságot David Rose-zal, de kapcsolatuk nem bizonyult tartósnak, 1945-ben ugyanis kimondták a válást. Második férjével, Vincente Minnellivel a *Találkozz velem St. Louisban* forgatása közben kerültek szorosabb viszonyba, majd 1945. június 15-én házasodtak össze. Míg együtt éltek, olyan neves produkciókat készítettek közösen, mint a *The Clock* (1945), illetve a *The Pirate* (1948).



A Meet Me in St. Louis című filmben

Garland második házassága sem tart sokáig, 1951-ben elválnak férjével, de frigyükből megszületett Lisa Minelli (1946-ban), aki édesanyja nyomdokaiba lépve világhírű színész- és énekesnővé vált.

1950-ben az MGM kezelhetetlen magatartására és hisztérikus dühkitöréseire hivatkozva felbontja Judy Garlanddal a szerződését. Judy harmadik házassága Sid Lufttal kötött, aki az 50-es években Garland filmiparba való visszatérését menedzselte. Ebből a házasságból is született egy lánya, Lorna Luft. A visszatérést George Cukor *Sztár születik* című filmje jelentette számára, melyben egy olyan énekes-színésznőt kellett alakítania, akinek meg kell birkóznia lecsúszott alkoholista férjével, valamint a hírnév árnyoldalával. A alakításáért Oscar-díjra jelölték, a Golden Globe-díjat pedig el is nyerte.

A *Sztár születik* sikere után Judy inkább énekesnői karrierjére koncentrál, több lemezt is kiad, több Grammy-díjat is nyer, sikeres turnékat tudhat a háta mögött, eközben olyan filmes szerepeket kap, mint az *Ítélet Nürnbergben* vagy az *Egy gyermek vár* című filmek.

Judy Garland mindhárom házasságát és egész életét a szereplés tette tönkre. Képtelen volt feldolgozni a hirtelen jött óriási sikert, összeroppant a világhírnév hatalmas súlya alatt. Tizenéves korától nyugtatókon és különféle gyógyszereken élt, gyakran kapott hisztérikus rohamokat, gyakran küzdött depresszióval is. Élete végéig küzdött a vele szemben támasztott elvárásokkal és az ellene irányuló kritikákkal szemben, de Marilyn Monroe tragikus halála után 7 évvel, 1969-ben, mindössze 47 éves korában ő is öngyilkos lett, gyógyszer-túladagolás (nyugtatók) áldozatává vált. Életének végső tragédiája, hogy aktuális férjének, akivel mindössze hat hónapja voltak együtt, nem volt pénze tisztességes temetésre, így egy ideiglenes kriptába helyezték el addig, míg lánya, Lisa Minelli létre nem hozta alapítványát, és a befolyt összegből méltó nyughelyet állíthatott neki.

A camp a homoszexuális kultúrában

A camp fogalom megértéséhez Susan Sontag tanulmányát hívom segítségül. „A campról” című tanulmány, mely magyarul *A szenvedés képei* kötetben jelent meg, támpontot nyújthat mindahhoz, ami a camp életérzést leginkább jellemzi.

A camp a túlesztétizáltságnak olyan foka, mely már szinte nevetésre készíti a nézőt, mégis elképeszti, lenyűgözi, magával ragadja a látvány. A camp a műviségnek azon árnyalata, mely a giccs és az esztétikus határmezsgyéjén helyezkedik el, és tulajdonképpen az egyes emberek ítélőképességére és ízlésére bízva, hogy lenyűgözőnek vagy szörnyen ízléstelen giccsnek tekinti-e. Látványvilága rendkívül részletgazdag, precíz kidolgozottságú, ötletes és pontos, amihez hozzátartoznak az egyedi, merész díszletek és jelmezek is. A camp fogalom már-már szorosan összekapcsolódik a homoszexuális kultúrával, többek között azért, mert a camp jellegű filmek és jelenetek jelmeztervezői között gyakran találhatunk melegeket, akik kreativitásukat ebben a formában fejezhették ki igazán.

Susan Sontag szerint „...a camp lényege épp a nem természetes – a csinált, és túlzott – kedvelése.” Később megemlíti, hogy „nagyon vonz a camp, de egyben taszít is”, tehát megfogalmazza azt a kettősséget, mely a camp szellemiségét körülengi.

Sontag szerint a camp egyfajta esztétizáltság, mely átformálja az ízlés megszabott határait, ugyanis „a camp életmódnak megvan az ereje hozzá, hogy átformálja a tapasztalást”. Eredetét a manierizmusra vezeti vissza, míg az irodalomban az eufemizmussal hozza rokonságba a műfajt. Tanulmányában több példát is említ, olyan példákat, melyeket a camp fogalmával párosít, pl.: a Hattyúk tava, a Scopitone-filmek, a Tiffany lámpák, Bellini operái, La Lupe kubai popénekes stb.

A camp művészetet „díszítő művészetnek” nevezi, a művek java részét a ruhák, a vizuális kiegészítő eszközök, a bútorzat alkotják, a díszítés pedig gyakran a tartalom rovására megy. Sontag a városi kultúrához köti a campet, bár megemlíti, hogy maga e minőség olyannyira naiv és gyermeketeg, hogy az már-már a pásztorival egyenlő. A képzőművészetben a szecesszió stílusát tartja a camphez legközelebbinek. A camp a csináltat, a színpadiasan természetelleneset tette meg eszményképévé.

Ugyanakkor a dologhoz hozzátartozik, hogy a Warner Brothers harmincas évekbeli musicaljei annak ellenére, hogy a camp stílus tökéletes megtestesítői, nem kívántak azok lenni, nem tudatosan „campszerűek”, mulatságosak. A túlexponált jelenetek előadói nagyon is komolyan gondolták azt, ami csináltak, épp ezért értelmezhetőek camp stílusúként. A camp lényege „a komolyság, a csődöt mondott komolyság”. Ennek tudatában a camp célkitűzése a komolyság elvetése lett, a camp játékossá, komolyságellenessé vált. Érdeemes megjegyezni, hogy a camp játékossága a homoszexuálisok örök ifjúságvágát testesíti meg.

A camp továbbá olyan extravagancia, ami szenvedéllyel párosul. Ha nincs meg a szenvedély, az csak „pszeudo-camp” lehet, finomkodó elegancia. A camp felszabadult emberszeretet, ami semmi felett sem ítélkezik. „A camp gyöngéd érzés.”

Susan Sontag azzal az állítással zárja tanulmányát, hogy: „Az abszolút camp-megállapítás: azért jó, mert rémes...”

Maga Oscar Wilde fogalmazta meg a camp egyik legfőbb szabályát, a tárgyak egyenlőségét. Kijelentette, hogy „kék-fehér porcelánjához ‘méltó módon’ szándékszik élni, vagy kinyilatkoztatta, hogy egy ajtógomb éppoly bámulatra méltó lehet, mint egy festmény. Mikor a nyakkendő, a boutonniére, a szék fontosságáról értekezett, Wilde a camp demokratikus esprit-jének előfutára volt.” (Sontag: A campról)

Sontag tanulmányában azt is megemlíti, hogy a camp sajátossága egy bizonyos hermafrodita-jelleg, nemtelenség. Ez különösen fontos esetünkben, hisz a camp ezen vonása köti a műfajt a legerősebb szálakkal a homoszexuális szubkultúrához. Sontag példája a semmitmondó, üres tekintetű Greta Garbo hermafrodita jellege. „A férfias férfiban az a legszebb, ami nőies benne; s a nőies nőben a legszebb épp az, ami férfias benne...” „A camp a kétnemű stílus diadala. („Férfi” és „nő”, „személy” és „dolog” bármikor átválthat egymásba.)” A nemek egyenlőségének, a szexuális vonások és jellegzetességek egymásba mosásával a műfaj egyértelműen megszerezte a homoszexuális rajongóit. A campben nem számítanak a férfi és a női szerepek, nem számít, hogy ki milyen nemre jellemző ruhában, jelmezben szerepel. „A camp a moralitás oldószere. Semlegesíti a morális fölháborodást, aktivizálja a játékosságot”. A camp elmosza a határokat közönségesség és elegancia, tömegkultúra és magaskultúra, férfi és nő között is.



Jellegzetes androgün kosztümben

A musicalek világában kiteljesedő életérzés tehát azonosulási alapot jelenthetett a társadalmi perifériára szorított homoszexuálisoknak. A hermafrodita jelleg, a túlesztétizáltság kultuszának újjáéledése és a camp által elfogadottabbá válása végre olyan irányt jelentett a filmművészetben, ahol az ő igényeik és művészi kreativitásuk

kiteljesedhetett. Többek között Judy Garlandot is mint a camp életérzés díváját csodálták az *Óz, a csodák csodája* óta.

A camp Judy Garland művészetében

Judy Garland több szinten is elnyerte a homoszexuális szubkultúra szimpátiáját. Először is hányattatott sorsa keltette fel a melegek együttérzését. A homoszexuálisoknak is, csakúgy, mint Garlandnak egy ráerőszakolt külső megjelenést kellett magukra erőltetniük, el kellett rejteniük valós önmagukat és a felszínen „normálisnak”, boldognak, kiegyensúlyozottnak kellett tünniük. A világhírű színésznő elbukott az elvárásokkal vívott csatában, a siker szétszedte, a látszat fenntartására használt drogok és gyógyszerek teljesen tönkretették az életét. Másodszor a camp figurából adódó androgün, hermafrodita jelleg is sikeressé tette őt a melegek körében. Filmjeiben mindig a természetes lány, „a szomszéd lány” benyomását keltette, amit naturalisztikus énekhangja és megjelenése is megerősített. Nem a csillogó ruhájú, rendkívül nőies dívaszerepet játssza, hanem egy nem túl nőies, egyszerű perszónájú lány karakterét. Az *Óz, a csodák csodájában* megismert Dorothy karaktere mintha örökre meghatározta volna leendő szerepei lényeges részét. A naiv kislány, aki semmiképpen sem nevezhető érett nőnek, legkevésbé dívának, egyszerűségével és természetességével örökre a nézők szívébe lopta magát. A „lány a szomszéd farmról” karakter lényegesen nem módosult a későbbiekben sem.

A *Húsvéti parádé* című filmben, ahol Fred Astaire oldalán játszotta a női főszerepet több példát is találunk camp perszónájának lényegére. Először is a film kitűnő példája az „egyszerű lány” figurájának. A Fred Astaire által felfedezett lányt dívaszerepre szánták, de az így teremtett művies és mesterkéltnak nem volt képes olyan színvonalú produkcióra, mint azt elvárták. A férfi által kreált Lolitát kénytelenek voltak az eredeti, természetes, egyszerű Hannah Brownná visszaváltoztatni, hogy így már remekül sikerüljön minden produkció.

Ugyancsak a *Húsvéti Parádé*ban láthatjuk azt a [jelenetet](#), ahol egy zenés-táncos előadás során Fred Astaire és Judy Garland férfiruhában koldusokat játszanak. A nemi szerepek és jellegzetességek elmosásával ez a jelenet is megerősíti a camp által hirdetett hermafrodita mítoszt.

A férfiruha használata Judy Garland egyik védjegye a női camp-dívák között. A férfinak öltözés egyik jellegzetes színterei azon filmek, melyek az utcagyerek figuráját hivatottak megjeleníteni. Az utcagyerek fiúsan öltözött, koszos kislánya megjelenésében még csak meg sem közelíti azokat a camp-dívákat, akik korának sztárjai voltak. Csibészes, játékos imidzse egy tudatosan megalkotott koncepció részeként vált egyedi ismertetőjegyévé. A nemtelenséget nemcsak az utcagyerek, de a bohóc (elmaszkírozott arc, nemre nem jellemző ruházat) karaktere is megtestesíti a *Kalóz* című filmben.

A koszos csavargó karaktere mellett a kifinomult férfiruhák is jellemzőek rá. Frakkos, férfiasan elegáns megjelenése sajátosan kiemelte nőies alakját, különleges androgunitást kölcsönözve neki. Példa erre fekete frakkos, kalapos megjelenése a *Summer Stock* című filmben (1950), amelyben a [Get Happy](#) című dalt férfitársaságban, a férfiakkal közös koreográfiát alkotva, különleges kosztümjében adja elő.

Ugyanez jellemző a *Sztár születik* című filmben is, ahol a hirtelen befutott sztár szerepét játssza, aki képtelen megbirkózni a könnyen és gyorsan jött siker megpróbáltatásaival és a világszintű érdeklődés nyomásával. A *Sztár születik* (1954) című filmben is férfiruhába bújva, a [Gotta have me go with you](#) című dalt énekelve találkozhatunk Garlanddal a *Summer Stock*-ból már ismerős képlet szerint, de a már említett *Húsvéti parádében* is találhatunk egy [hasonló jelenetet](#).

Férfi megjelenése egyébként koncertjein is visszatérő motívum volt. Koncertjei színvonalára különösen nagy hangsúlyt helyezett, énekesnői karrierjét legalább annyira egyengette, mint színésznői pályafutását, bár a közönség inkább színésznőként kedveli és ismeri. Judy Garland szívesen lépett fel meleg és leszbikus bárókban, fellépései alkalmával sem lett hűtlen homoszexuális közönségéhez.

Judy Garland és a homoszexuális forradalom

Judy Garland nemcsak filmes szerepeiben, de magánéletében is megalapozta a homoszexuális kultúrához való kötődését. Magánéletében szinte az összes fontos férfiszereplő meleg volt, az édesapját is beleértve. Sőt, még második férje, Vincente Minnelli is biszexualitásáról volt ismert. Kedves barátaival, George Cukorral és Roger Edens-szel gyakran járt melegbárókba és homoszexuális összejövetelekre, korántsem zárkózott el barátai életmódjától. Sok fellépést is tartott ilyen helyeken, nagy sikerrel. Nem csoda tehát, ha a homoszexuális szubkultúra tagjai szinte egy emberként rajongtak csodás személyéért.

Különös egybeesés, hogy mindössze egy nappal Judy Garland tragikus, az egész világot megrázó halála után 1969. június 27-én a New York-beli Greenwich Village-ben található Stonewall Inn nevű bárban razziát tartó rendőrök ellen először emelték fel a hangjukat a transzvesztiták és a melegék. A rendőrök és a homoszexuálisok közti küzdelem három napon át tartott. Ez az esemény volt az első szikrája az ezt követő megmozdulásoknak. Elsőként létrejött a Meleg Felszabadulási Front, ami nyíltan szembehelyezkedett a heteroszexuális értékrenddel és erkölcsökkel, és a társadalmi kontrollt irányító szervek elleni nyílt szembenállást hirdette. Hatása óriási volt, több köztisztviselő álló személy, politikus, médiasztár vallotta be homoszexuális hajlamát (coming out).

1980. június 30-án a Stonewall Inn-béli történésekre emlékezve Amerika számos államában tartottak megemlékezéseket, New Yorkban kb. 15 ezren, míg egyéb városokban néhány ezren vettek részt ezen az alkalmon; innen ered az évenkénti

melegfelvonulások/meleg büszkeségi felvonulások (gay pride parade) hagyománya. Valószínűleg csak a véletlen műve ez a különös egybeesés, de az bizonyos, hogy Judy Garland nagy szerepet játszott abban, hogy mindez létrejöhesse, és a homoszexuálisok nyíltan vállalják saját magukat és a hovatartozásukat. Judy Garland tulajdonképpen kislánként, első áttörést hozó filmjével vált a melegek ikonjává. Az *Óz, a csodák csodájában* Dorothy-ként arra tanította mindenkit, hogy az emberek közötti különbségek nem is olyan fontosak, minden ember ugyanolyan értékes, mint társai. Az, hogy valaki egy érző szívű, gyáva oroszlán nem jelenti azt, hogy ne érne annyit, mint bárki más. Nyilvánvaló volt, hogy ezt a jelenséget társadalmi szinten a szubkultúrák befogadásaként lehetett lefordítani, ami a homoszexuálisok számára meglehetősen fontos üzenet. Az *Óz, a csodák csodája* homoszexuális körökben kultuszfilmmé vált, és különféle szleng-kifejezések keletkeztek a film ismeretére alapozva. Ilyen például a „Dorothy barátja” kifejezés, ami eufemisztikus szinonimája a „homoszexuális, meleg” szavaknak. A kifejezés különösen a második világháború idején volt divatos és felkapott, ekkor ugyanis a homoszexuálisok illegalitásban éltek, és olyan szavakkal kellett tolmácsolni szándékukat, amelyek a laikus, be nem avatott fülek számára nem bírt többletjelentéssel.

A melegek elhíresült szivárványos zászlajának is a Judy Garland által alakított Dorothy Gale figurája az ihletője. Az *Óz, a csodák csodájában* elhangzott *Somewhere Over The Rainbow* című dal szinte a homoszexuálisok himnuszává vált, és ez a dal rejti magában a szivárványszínű zászló eredetét is (rainbow=szivárvány). Ezen kívül Judy Garland lánya, a világhírű színész-énekesnő Lisa Minelli ugyancsak közismert támogatója a meleg kultúrának, az édesanyja által elkezdett hagyományt folytatva.



Lisa Minelli a párizsi melegfelvonuláson

Összefoglalva elmondható, hogy Judy Garland figurája, perszónája teljességgel alkalmassá tette őt, hogy a homoszexuális szubkultúra camp-dívájává váljon. A *The Advocate* által csak „a homoszexuálisok Elvisének” nevezett Garland nemcsak filmbeli karaktereiben, de magánéletében is kedvelte, elfogadta és támogatta a melegek ügyét. Mindenki kedves Dorothy-ja megmutatta, hogy mindig van remény, és az előítéletek csak bajt és keserűséget okoznak.

Felhasznált irodalom:

Bradányi Iván: *A szivárvány másik oldala*, 2005, Magánkiadás

Sontag, Susan: *A campról* In: Sontag: *A pusztulás képei*, 1971, Budapest, Európa Kiadó

BÁNYI MÁTÉ

Pulitzer-musicalesk

A klasszikus amerikai filmmusical szintaktikai jegyeinek továbbélése a Pulitzer-díjas musicalek filmadaptációiban

Az év legjobb amerikai drámájának járó, a bulvársajtó magyar származású feltalálójáról elnevezett Pulitzer-díjat 1918 óta szakmai zsűri ítéli oda. A díj nem előadásokat, produkciókat értékel, hanem műveket, azok esztétikai értékét, dramaturgiáját, társadalmi üzenetét. A kitüntetést először 1932-ben – az amerikai filmmusical első lejtmenetekor – kapta meg musical: Gershwin *Of Thee I Sing*-je. (Ebből a darabból negyven évvel később készült tévéfilm a CBS csatornának.) Ezt követően, különös módon, minden évtizedben egy-egy musical nyerte el az aranymedált: 1950-ben a *South Pacific*, 1960-ban a *Fiorello!*, 1962-ben a *How to Succeed in Business Without Really Trying*, 1976-ban az *A Chorus Line*, 1985-ben a *Sunday in the Park with George*, 1996-ban a *Rent*, míg legutóbb 2010-ben a *Next to Normal*.¹

Díjnyertes musicalek filmre adaptálása több szempontból is kedvelt a mai napig is. Egyrészt egy ismert, sikeres darab vászonra vitele kevesebb megtérülési kockázattal jár, hisz aki az előadást kedvelte, nagy valószínűséggel a filmet is megnézi, kifizeti a mozijegyet. Másrészt egy díjazott alpmű nemcsak a filmmusical létjogosultságához szolgáltat alapot, de a minőség garanciáját is sugallja a nézőnek – ha a film ezzel a garanciával sokszor vissza is él.

Mindezek ellenére a fent felsorolt darabok közül Bock és Harnick *Fiorello!*-jának nem készült filmes feldolgozása. A többi mű adaptációja azonban kiváló, reprezentatív mintát szolgáltat a klasszikus amerikai filmmusical műfaji jegyei továbbélésének vizsgálatához. Nemcsak azért, mert a filmmusical fősodra a mai napig erőteljesen támaszkodik Broadway-musicalesk adaptálására, hanem a filmek időbeli eloszlása miatt is, mely körülbelül egy évtizedes eltolódással, de követi a színművek színpadi megjelenését. Ezen felül ezeknek a filmeknek az alapja olyan mű, melyet a legrangosabb amerikai írói díjjal tüntettek ki, ami biztosíték arra, hogy képviselik a korban a kritikusok által meghatározónak vélt irányzatokat, és kellőképp sokfélék.

A nyolc musical mérlege öt filmszínházi produkció, négy tévéfilm, egy koncertfilm és egy Takarazuka revüfelvétel.² Jelen dolgozatban a mozifilmeket és az egyik tévéfilmet hívom segítségül az amerikai filmmusical tendenciáinak klasszikus korszak utáni vizsgálatához.

Déltenger

A 20th Century Fox az 1955-ös *Oklahoma (Oklahoma!)* sikere megismétlésének – nem titkolt – szándékával vágott bele a *South Pacific* adaptálásába. Az 1956-os Molnár Ferenc-feldolgozás *Karusszal (Carousel)* és az *Anna és a szíami király (The King and I)*

után a stúdió sorozatban a negyedik Rodgers–Hammerstein-musical elkészítésére szánta el magát. Az alapművet 1949-ben mutatták be a Broadwayn, ahol bár a rasszizmust is érintő tematikája miatt sok kritika érte, mégis hamar kasszasiker lett. A film 1958-ra készült el Joshua Logan rendezésében, és magyarul a *Déltenger* címet kapta. A biztos diadal érdekében a film minden tekintetben megpróbálta túlszárnyalni az *Oklahomát*: a *Déltenger* grandiózusabb, hosszabb és – sajnos – színesebb. A kész film kimeríti a szuperprodukció fogalmát.

A *Déltenger* igazi tündérmese-musical, ha figyelembe vesszük, hogy a film utazással kezdődik egy mesés szépségű, távoli szigetre, ahol a szerelmesek a különbözőségeket és előítéleteket legyőzve végül egymáséi lesznek. A filmet, mint ahogy az egy jó Rodgers–Hammerstein-musicalhez illik, a folkmusical szűrőjén keresztül is érdemes megvizsgálni: a műben fontos szerepet kap a helyszíndal („Bali Ha’i”), a spontán együttléklés („There Is Nothing Like a Dame”), majd végezetül a család („Dites-Moi”). A főhősnő egyik dala, az „A Cock-Eyed Optimist” pedig a természetes naivitást ünnepli.



Nellie (Mitzi Gaynor) a sárga égről énekel (Déltenger)

Mindezek ellenére mégsem értékelhető egyik altípus mintapéldájának sem, aminek az oka alapvetően az erőteljesen megjelenő társadalmi-politikai tematika: a háború és a rasszizmus. A *Déltenger*ben ezek már valódi cselekményszervező elemekként tűnnek föl, nem csak a háttérrel adják, bár a film fő témája a szerelem marad.

A történet szerint főhősnőnk, az amerikai Nellie (Mitzi Gaynor) ápolónőként

dolgozik a második világháború alatt egy polinéziai szigeten, közel a japán fronthoz. Beleszeret egy férfiből (Rossano Brazzi), akinek hazájából, Franciaországból, gyilkosság miatt kellett menekülnie. Nellie-t mégsem ez idegeníti el a férfitől, hanem a tudat, hogy az egy polinéziát szeretett korábban, aki két félvér gyermeket is ráhagyott halálakor. Eközben a szigetre érkezik egy amerikai hadnagy Joseph Cable (John Kerr), hogy rábírja a franciát egy katonai bevetésre. A férfi hamar beleszeret egy helyi kereskedőasszony lányába, amikor azonban az házasságra szólítja fel a fiatalokat, a hadnagy visszakozik a fajbeli különbségek miatt. Mind Nellie, mind Cable rájön, hogy előítéleteiket félretéve a szerelmet kell választaniuk, ám csak Nellie története végződhet boldogan – a hadnagy a bevetés áldozatává válik. Már a cselekmény leírása érzékelteti, hogy a film megtartja a klasszikus musicalekre jellemző párhuzamos szerkezetet³, de át is alakítja azt. A két főszereplő – Nellie és Cable – története végig párhuzamosan halad, a figyelmes néző az egymásnak megfeleltethető jelenetpárokat is fellelheti, a párhuzamos cselekményszálak központi alakja pedig egyik oldalon a nő, a másik oldalon a férfi (természetesen mindkét nem saját dalát is megkapja). Azonban, mint azt láthattuk, a *Déltenger* párhuzamának két pólusa két külön szerelmi történet, nem a két főhős talál egymásra. Mindketten ugyanazt az utat járják be, ugyanazon akadályokba ütköznek. Az akadályok között tűnik föl Nellie és a francia korkülönbsége, melyen viszont hamar túllépnek a szereplők. A második akadály a két főhős rasszizmusa, mely előbb belső akadályként jelenik meg, azonban Cable, majd Nellie is rájön, hogy a társadalom erőltette őket ebbe a szerepbe. Ezt a felismerést jeleníti meg a hadnagy egyik dala, a „You’ve Got to Be Carefully Taught”, mely már direkt foglalkozik a fajgyűlölettel. Az utolsó akadály pedig a háború, de ezt az akadályt már nem tudja mindkét fél legyőzni. Míg a francia visszatér a frontról és családként egyesül Nellie-vel és a gyerekekkel, Cable és a polinézi leány házassága sosem jöhet létre. Így hát látható, hogy a klasszikus kettős fókusz megjelenik, de nem a hagyományos módon. Érdeemes továbbá megjegyezni, hogy a ‘camp’-re jellemző androgunitás⁴ is előkerül: az eleve frontközelben dolgozó Nellie a katonáknak rendezett előadásban matróznak öltözve lép színpadra. Gaynor az egyik plakátváltozaton is ebben az öltözkében tűnt fel. (A show-musicalokból vett elem, hogy a műsor Nellie szerelmi problémái miatt majdnem megghiúsul, de a közösség iránt érzett kötelességtudat miatt meggondolja magát.) A camp-esztétikát erősíti a filmben, hogy a rendező a legtöbb zenei betét alatt színszűrőket alkalmazott.

A film azonnal siker lett, több bevételt termelt, mint bármelyik addigi Rodgers–Hammerstein-musical, és csak *A muzsika hangjának* (*The Sound of Music*) sikerült túlszárnyalnia. A darabból 2001-ben tévéfilm is készült (*Szerelm és háború* [*South Pacific*]) Glenn Close, Harry Connick, Jr. és Rade Sherbedgia főszereplésével, Richard Pearce rendezésében, mely változat sokkal bátrabban nyúlt az alapanyaghoz, ezzel megosztva a kritikusokat és a közönséget. 2005-ben Reba McEntire, Brian Stokes Mitchell és Alec Baldwin főszereplésével rögzítették a darab

koncertváltozatát a Carnegie Hallban. A *South Pacific* újabb, realiztikusabbnak szánt filmváltozatát tervezi Ileen Maisel és Bob Balaban a közeljövőben.⁵

Hogyan legyünk sikeresek az üzleti életben

A *Déltenger* premierje után pár évvel, 1961-ben debütált a Broadway új szenzációja, a *How to Succeed in Business Without Really Trying*. Frank Losser egy azonos című kézikönyv köré kerekített történetet egy ablakmosóból az igazgatótanács elnökévé avanzsáló fiatalemberről. A történet időtállóságát és a musical minőségét igazolja, hogy azóta is fel-felbukkan a Broadway valamelyik színpadán: 1995-ben Matthew Broderick játszotta a főszereplő Finchet, míg a 2011/2012-es felújításban Daniel Radcliffe, Darren Criss és Nick Jonas váltották egymást.⁶

A filmváltozat már 1967-ben a mozikba került, David Swift rendezte, a főszereplők közül pedig többet is az eredeti Broadway-előadásból hozott át, köztük a főhőst játszó Robert Morse-t és a cég vezérigazgatóját alakító Rudy Valleet. A magyarul *Hogyan legyünk sikeresek az üzleti életben* címen forgalmazott film – a gátlástalanul karrierista Finch-csel együtt – véleményem szerint a legszerethetőbb a most vizsgált filmek közül.

Ha azt keressük, hogy a *Hogyan legyünk sikeresek...* a filmmusical melyik szubzsánerébe illik leginkább, arra a következtetésre juthatunk, hogy a film egy show-musical – melynek produkciója történetesen a vállalati ranglétrán való feljebbjutás. Ez a produkció valószerűtlenségében szatirikus, akárcsak a kézikönyv, mely alapját szolgálja. A film gerincét az üzleti világ és az irodák kifestése adja, ahogy Finch pár napon belül állásról állásra ugrál, míg a csúcsra nem ér, és a produkció elvben befejezettnek tekinthető – bár, mint ahogy azt a film utolsó jelenete sugallja, mindig van feljebb.



Believe In You (Robert Morse, Hogyan legyünk sikeresek)

A klasszikus show-musicalok fontos eleme továbbá a szerelmi szál, ami összekapcsolódik a produkció sikerével. A *Hogyan legyünk sikeresek...* nem kivétel, mivel a Finch-be első pillantásra beleszerető titkárnőt Finch végül mint jutalmát elnyeri a cég legnagyobb irodájában, ami immár szintúgy övé. Azonban az analógia két ponton is sántít. Először is a szerelem végig mellékszál marad (a filmben jobban, mint a színdarabban). A film fókusza teljesen a vígjátéki vonal, a szatíra a produkció felé irányul, így az altmáni párhuzam sem érvényesülhet. A kettős fókusz ilyen fajta leépítését támasztja alá az is, hogy – bár a sorokat a film először Rosemary, a titkárnő szájába adja – a mű fő szerelmes dalát, az „I Believe In You”-t Finch önmagának énekli.⁷ Másrészt jelen esetben a produkció és a szerelem nem hozható egyenes összefüggésbe, nem feltétele az egyik a másiknak, hanem inkább – legalábbis Finch szemszögéből – egymást hátráltató tényezők (úgy mint karrier és család). Ez az ellentét adja a szerelem beteljesülésének leküzdendő akadályát. Finch sokáig észre sem veszi, hogy szerelmes Rosemarybe. Az akadály végül úgy hárul el, hogy Rosemary elmondja Finch-nek, mindegy milyen posztot tölt be – legyen az ablakmosó vagy az USA elnöke – ő akkor is szeretni fogja.

A *Hogyan legyünk sikeresek...* nemcsak a show-, de a folkmusicalok hagyományaiból is merít. Finch és Rosemary képviselik a folkmusicalok szabta nemi szerepeket. Finch energikus, dinamikus, a változás híve, irodából irodába költözik. Ezzel szemben Rosemary megállapodásra, családra vágyik. Rosemary veszi rá végül Finchet, hogy mikor minden veszni látszik, a férfi ne könyvének utasításait kövesse, hanem hozzon morális döntést (ezzel teljesítve a nő folkmusical szabta feladatát). Ez

a morális döntés vezet oda, hogy amikor Finch még egyszer utoljára dalra fakad, az emberiség egyetemes testvériségéről, azaz a közösség fontosságáról énekel („Brotherhood of Man”). Ennek szellemében a film, természetesen, együtténekléssel zárul.

A musicalból az ABC számára Alan Birsky vezetésével és Burt Brinckerhoff rendezésében 1975-ben rövidített tévéadaptáció is készült. 1996-ban pedig a Takarazuka revü előadását is rögzítették.

A tánckar

Marwin Hamlisch és Edward Kleban *A Chorus Line* című musicalje 1975-ben mutatkozott be, míg a belőle adaptált filmmusical 1985-ben. Magyarul az előbbi az Ódry Színpad *Michael Bennett emlékére* címmel vitte színre 1988-ban, az 1987-ben elhunyt koreográfusnak ajánlva az előadást. A filmet Richard Attenborough rendezte, Michael Douglas játszotta a főszerepet, és a magyar forgalmazótól *A tánckar* címet kapta.

A tánckar azon posztklasszikus show-musicalcsoportjába tartozik, melyek a backstage musicalcsoport eszközeit használják a zene- és táncbetétek motiválására. Nevezetesen ezeknek a filmeknek a szereplői előadóművészek, így a befogadó természetesebbnek veszi, hogy énekelni vagy táncolni kezdenek. Ennek a vonalnak az egyik fontos képviselője, a *Hírnév* (*Fame*) például szinte csak viszonylag valószerűen motivált betéteket tartalmaz. *A tánckar* ennél szabadabban kezeli feladatát, itt a leendő tánckar tagjai már kevésbé realiztikus helyzetekben is énekelni kezdenek.

Az alapszituáció szerint ugyanis a film tizenhét táncos versengése nyolc tánckari helyért. A táncosok tudásukat már bizonyították, a koreográfus az utolsó körben arra kéri őket, hogy személyes, viselt dolgaikról meséljenek neki. Előkerülnek kinek-kinek a családi problémái, társadalmi problémák (mint a szegénység), a szex és a homoszexualitás. A koreográfus egymás után szólítja őket, és a személyes történetekből születnek a zenés betétek. Ez a koncepció alapvetően maga után vonja, hogy a klasszikus musical párhuzamos szerkesztése a hagyományos formájában nem alkalmazható, helyette egyfajta epizodikusság lesz az uralkodó, amit a kortárs filmmusicalcsoport előszeretettel használ (vö.: *Kilenc* [*Nine*]). Függetlenül ettől *A tánckar* mégis megörökölte a klasszikus musical szerelmespárját (a koreográfus és az egyik táncoslány személyében), mely szerelmes szál átível a többi táncos története fölött.

A film a közösség helyett egyéni sorsokra fókuszál: mindenkinek megvan a maga története, problémája, mindenki különleges. Ezzel áll szemben a záró szám, a „One”, mely különös, szatirikus töltést kap. A tizenhét ismerőst hamar szem elől tévesztjük, egyé olvadnak a táncosok egyre növekvő arany színű tömegével, s végül mégis elvesztik egyéniségüket. A szatíra egyébként sem idegen az újabb show-

musicalektől, hisz már a *Hírnév* is rámutatott az előadóművészet fonákságaira, míg a *Mindhalálíg zene* (*All That Jazz*) az egész showbizniszt tette idézőjelbe.



Benny és a bohémek (Taye Diggs, Idina Menzel, *Rent* [2005])

Rent

A *Rent* című rockmusical, Jonathan Larson műve 1996-ban robbant be az amerikai köztudatba, az ezredfordulón pedig kis túlzással az USA nemzeti musicaljének számított. Népszerűségét jelzi az is, hogy az amerikai moziközönség három év különbséggel két változatban is láthatta a vásznon: 2005-ben Chris Colombus rendezésében 'hagyományos' filmmusicalként (*Rent – Bohém élet* [*Rent*]), 2008-ban pedig az utolsó Broadway-előadás felvételét Michael John Warren rendezésében (*Rent: Bohém élet – Utoljára a Broadwayn* [*Rent: Filmed Live on Broadway*]).

A *Rent* már zenei stílusa miatt – és tematikája ellenére – sem kerülhette el a valamilyen fokú tinimusicallé válást. A filmmusical rendezésével eredetileg megbízott Spike Lee (akinek a neve elhangzik Larson dalszövegében) ezt a vonalat követve sztárszereposztást tervezett a filmhez, Justin Timberlake-vel az élen.

Colombus, mikor átvette a projektet, azonban más irányt választott, és a főszerepeket azokra a színészekre bízta, akik a Broadway eredeti szereposztásában színpadra léptek, majd ezekkel a szerepekkel váltak híressé (Anthony Rapp – Mark, Adam Pascal – Roger, Jesse L. Martin – Collins, Wilson Jermaine Herendia – Angel, Idina Menzel – Maureen, Taye Diggs – Benny). Már a sok főszereplő is mutatja, hogy a *Rent* szerkezete sem a nő és a férfi párhuzamát követi. Ezzel szemben *A tánckar*hoz hasonlóan ez a film is több egyéni sors bemutatására tesz kísérletet, mely egyéni sorsok jelen esetben egy baráti körhöz tartoznak. Viszont a történetvezetés mégsem vált teljesen epizodikussá, mint *A tánckar*ban, hanem a kettő egyvelege lett. Ennek ékes példája az első dal, a „Rent”, amely egyrészt sorban,

másrészt egyszerre mutatja be a fő karaktereket (Colombusnál hármat, Warrennél ötöt).

Maga a történet nem új, a *Rent* (ahogy azt magyar címe is mutatja) Puccini *Bohémélet* (*La Bohème*) című operájának az ezredvégi New Yorkba átültetett változata. Larson a klasszikus történetbe ágyazta környezetének minden nyűgét: a szegénységet, a hajléktalanokat, az állástalan művészeket és korunk tuberkulózisát, az AIDS-t. Megjegyzendő, hogy a *Rent* a homoszexualitást már nem mint problémát, hanem természetes jelenséget kezeli, mely hozzáállás viszont csak abban a közegben él, amit a darab bemutat.

A klasszikus amerikai filmmusical és alműfajai szintaxisának örökségét azonban már nehezebb megadni itt, mint az *A tánckar* esetében, ám a legtöbb hasonlóságot a folkmusicallel mutatja, részint a populáris zenei irányzatok beépítése, részint a közösség középpontba helyezése miatt. A megfeleltetést nehezíti, hogy a párkapcsolat, amire a történet egyértelműen felhúzható, hiányzik, bár a filmben több szerelmi szál is megjelenik, köztük egy szerelmi háromszög is. A kapcsolat, ami leginkább központi szerepű, Roger és Mimi kapcsolata, mely a fináléban révbe is ér, ám a mű egésze szempontjából a két szereplő egyéni sorsa és a többi szereplő helyzete legalább olyan súlyos, sok esetben súlyosabb.

Szervező erejűnek inkább Mark és Roger párhuzama-ellentéte tekinthető. Mindkettejük altörténete egy-egy show-musical. Mark saját filmjét szeretné elkészíteni, Roger pedig még egy utolsó dalt szeretne írni („One Song Glory”). Mindkettejük problémája az AIDS. Mark legközelebbi barátai betegek, ő nem, félelmében, hogy mindenkit elveszít, míg egyfelől a társaság középpontja, elszigetelődik, egyedül marad kamerájával. Roger beteg, csalódásain, elhunyt barátnőjén mereng, s közben észre sem veszi, hogy ő maga taszítja el Mimi szerelmét. Mindkettejük műve csak azután készülhet el, hogy rájönnek, nincsenek egyedül – Mark AIDS-ben elhunyt barátjának, Angelnek ajánlja a kész filmjét (*Today 4 U*), míg Roger Miminek írja a dalt („Your Eyes”). Mindkét elkészült produkció megjelenik a fináléban.

A *Rent* helyszíndala érdekes módon nem a filmek helyszínéhez, New Yorkhoz szól, hanem egy (onnan nézve) távoli, mesebeli helyszínhez, „Santa Fe”-hez. Szintén megjelenik a filmekben a bohémek spontán együtténeklésének és -táncolásának és az üzletemberré lett Bennynek (valamint karót nyelt apósának) ellentéte: a „La Vie Bohème” a *Hair* hasonló ‘asztalon táncolás’ jelentét juttathatja eszünkbe. A *Rent* campdívája egy valódi ‘drag’: Angel. A filmek jelen esetben is együtténekléssel zárulnak.

Warren filmje természeténél fogva pontosan követi a színművet, ám egyszersmind alkalmat ad Columbus adaptálási politikájának vizsgálatára. Mint sok kortárs filmmusicalnél, a 2005-ös *Rent*-nél is érződik a lehetőségekhez mérten minél nagyobb realitásra való törekvés, ezzel fogyaszthatóvá téve a filmet a moziközönség számára. Ez nyilvánul meg a cselekmény időbeli széthúzásában, a helyszínek sűrűbb

változtatásában, sok zeneszám dialógussá alakításában, néhány cselekményszál elhagyásában. Mindezek, kiváltképp az utóbbi pont, még inkább távolítják a filmet a klasszikus musicaltől. Így például mind a fent leírt Mark–Roger ellentét, mind a Roger–Mimi kapcsolat valamivel kisebb szerepet kap, Benny szembenállása a többiekkel pedig nem oldódik fel a közösség összetartó erejében. Ezen felül Columbus hozzáállása a megjelenő társadalmi problémákhoz szentimentálisabb, hatásorientáltabb.

A Sunday in the Park with George-tól a 2008-as Rentig és tovább – az „új filmmusical”?

A színházfelvétel mint olyan már a mozgóképféltörténetének korai szakaszában megjelent, ám igencsak mérsékelt sikerének köszönhetően mindvégig periférián maradt, csak a televíziózás megjelenése után sikerült valamennyi népszerűségre szert tennie. Ennek ellenére színházfelvételek azóta is tömegesen készülnek: alapvetően adminisztrációs cézzalattal évtizedek óta rögzítik a színházak produkcióik utolsó előadását. Ezek a felvételek azonban sosem törekedtek eladhatóságra, hisz nem a nyilvánosság számára készültek, sokuk a mai napig sem kutatható, és többnyire technikailag (sokszor videóra rögzítették) és filmnyelvileg elmaradtak.⁸ Természetesen akadtak kivételek. Egy-egy előadás volt olyan sikeres, hogy a producerek még a színházi előadássorozat vége után is látták benne a potenciált, és nagyobb hangsúlyt fektettek ezen utolsó előadások rögzítésére, majd a kész mozgóképeket televíziótársaságoknál értékesítették. Így járt a Sondheim-musical, a *Sunday in the Park with George*, mely még a Pulitzer-díj elnyerésének évében, a premier után másfél évvel, 1985-ben lekerült a Broadwayről, és 1986-ban mutatkozott be az amerikai Showtime csatornán. A kész mű egyrészt tipikus színházfelvétel, másrészt annak a tudatosságnak is példája, mely megkülönbözteti a bemutatott felvételeket a színházi archívum számára készült felvételektől. Ilyen jegy például a közeli használata, az előre megkomponált beállítások, vagy hogy a felvételhez visszahívták az eredeti szereposztás jelentős részét, így szerepelhetett a televíziós változatban Mandy Patinkin és Bernadette Peters is.



A Sunday in the Park with George színpadképe

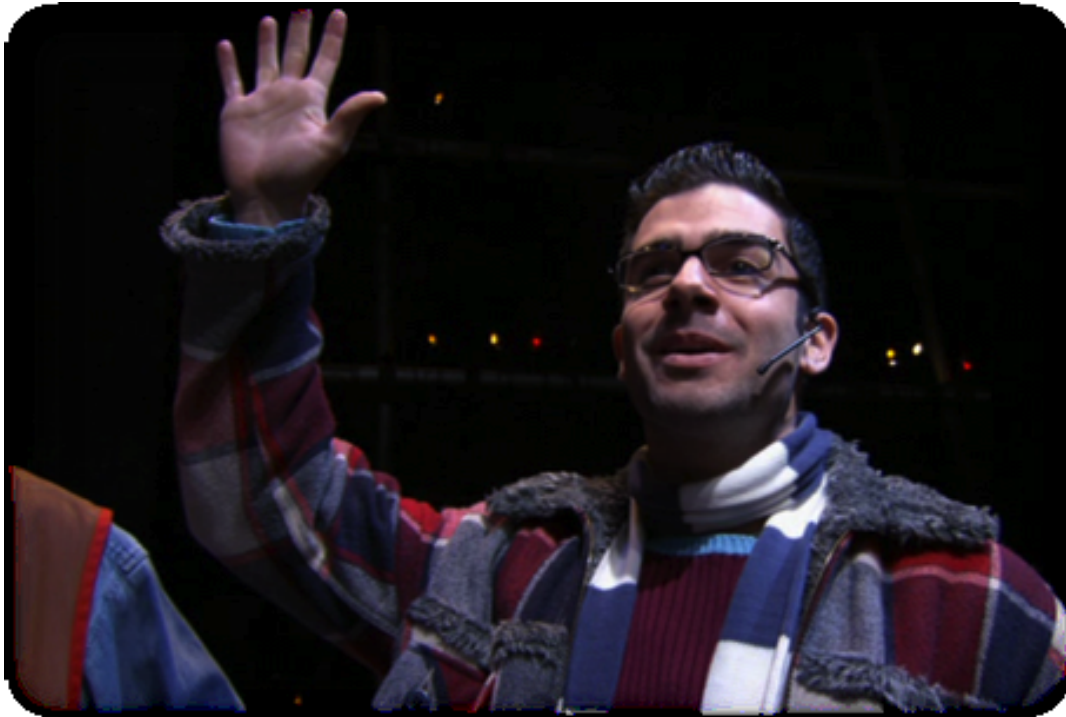
A *Sunday in the Park with George* Georges Seurat francia posztimpresszionista festőt és unokáját középpontba állító kitalált vasárnapi helyzetképeket mutat be. A darab (és így a tévéfilm) kulcsáriája a „Putting It Together”, mely a darab kulcsmondatát is tartalmazza: „Art isn’t easy!”, azaz a ’művészet nem könnyű’. Tehát a művészet is munka, azért is meg kell dolgozni, így elismerésre méltó. Ez az önigazoló reflexió akkor válik még érdekesebbé, ha tudjuk, Sondheim azután vetette papírra a darab zenéjét, hogy egy rosszul fogadott darabja után úgy döntött, hogy onnantól csak regényírással foglalkozik. (Érdekes adalék, hogy a musical nagy befolyást gyakorolt a *Született feleségek* [*Desperate Housewives*] című sorozatra.)

A *Rent* című sikerdarabot tizenkét játszási év után vették le 2008-ban a Broadwayi Nederlander Theatre műsoráról. Ahogy arról fentebb is szó esett, ez a musical is kiérdemelte, hogy – annak ellenére, hogy három évvel korábban készült belőle film az eredeti szereposztás javával – az utolsó előadását rögzítsék. Azonban ez a színházfelvétel már nem azt jelenti, amit a *Sunday in the Park with George* esetén jelentett. A *Rent: Bohém élet – Utoljára a Broadwayn* már nem televízió-képernyőre, hanem mozivászonra készült, és nem VHS-en jelent meg hanem blu-rayen.

Természetesen a különbségek nem merülnek ki ennyiben. A *Rent* tudatosan mozivászonra készült, s célja már nem az volt, hogy visszaadja a színielőadást, hanem hogy többet mutasson nála. (Ez volt az első Broadway-színházfelvétel, amit a fontosabb észak-amerikai mozik is műsorukra tűztek.)

Ennek a tudatosságnak egyik indikátora, hogy a *Rent*-nél a kamera elhagyta a nézőteret. A forgatás részben a takarásból, részben magáról a színpadról zajlott,

ezzel olyan dolgokat láttatva, amiket a nézőtéri szemlélő még kukkerrel sem láthat. Hasonló eszköz az a „csalás”, amely abból ered, hogy a felvételeket több különböző előadás alatt készítik, és néhol a filmben egyes jelenetek, beállítások, snittek nem ott jelennek meg, ahol a színpadon feltűntek, gyakran új kontextusba kerülve. Ez szintén igazolja, hogy a cél már filmélmény teremtése, és nem az előadás megjelenítése.



A kamera a színpadon (Adam Kantor, Rent [2008])

Ezt a vonalat még tovább viszi a 2012. május 10-én magyar felirattal is blu-ray- és DVD-forgalomba került új Webber-musical, a *Love Never Dies – A szerelem örök*, sőt, az érdekes módon a *Rent* előtt, 2007-ben megjelent magyar rockmusical-film, az *56 csepp vér*. Mindkét film a *Rent*hez hasonlóan színházfelvétel, ami a mozikba került, és igazak rájuk a fent említett eszközök. Azonban mindkét produkció tovább próbálja tökéletesíteni eszköztárát. Példaként minkét film nagyrészt mellőzi a közönség reakcióinak bemutatását (ami a klasszikus show-musicalesk fontos eleme volt). Már a *Rent* is csak a taps hangját hagyta meg, a közönség csak a szünetben és a darab végén volt látható, ám a fenti két film még a közönség visszajelzéseinek hallható nyomait is kigyomlálja (egy-két kivételtől eltekintve). Hasonlóan a *Love Never Dies* és az *56 csepp vér* felvonásköze csak a darab dramaturgiájából következtethető ki (ahogy azt sok más filmmusicalnél is érezhetjük), és az üresjáratok (pl. díszletváltás alatti idő) is a vágószoba áldozatául estek. Az *56 csepp vér* kamerája – újfent a filmélmény növelése érdekében – a színpadot is elhagyja, olyan jelenetek is tartalmaz, melyeket később, külön helyszínen vettek fel Kaszás Attilával és Alföldi Róberttel, mintegy keretet adva az Arénában felvett

jelenetekhez. A *Love Never Dies* a filmélményt a 2.35:1-es, szélesvásznú képarány megválasztásával is igyekszik erősíteni.

A *Love Never Dies* zeneszerzője, Andrew Lloyd Webber a film megjelenésekor egy interjúban ezt az új vonalat elemezte, amit most hívjunk – a teoretikus megalapozottság igénye nélkül – „új filmmusical”-nek. Webber már korábban is próbálkozott musicaljei színházimitáló videováltozatainak elkészítésével (*Macskák* [Cats], *József és a színes, szélesvásznú álmokabát* [Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat] és a 2000-es *Jesus Christ Superstar*). Webber az „új filmmusical” előnyeiként felsorolja az alacsonyabb költségvetést, a rövid forgatási időt és az élő ének dinamikáját. Szerintem a fő erénye, hogy a filmélmény megteremtésének törekvése mellett is megörökölt színházi milió kiváltja a realizmusra való törekvéseket, hisz a néző nem várja el, hogy a színpadon minden valószínű legyen, és mindez megfelelő motivációt is ad a dalra fakadásokhoz – a környezet segítségével a film fogyasztható marad a betétek ellenére (illetve azokkal együtt). Emellett a filmszerűség érdekében megvalósított bátor újítások felszabadítják a filmeket a színházfelvétel-szerűség problémáitól, nem süpped a mű a koncertfelvételekre is gyakran jellemző unalomba.

Ezek tükrében az „új filmmusical” akár a jövő egyik számottevő irányzatává is válhat, hisz – bár az *56 csepp vér* folytatás nélkül maradt – egyre több hasonló film jelenik meg az angolszász országok filmszínházaiban, és állítása szerint Webber is elkötelezte magát mellette.⁹

Az öt film elemzése után megállapítható, hogy az első filmek, így a *Déltenger* és a *Hogyan legyünk sikeresek...* még viszonylag erősen kötődtek a klasszikus amerikai filmmusical hagyományaihoz, de már jelentős eltéréseket is mutattak. Velük szemben az újabb filmek, mint *A tánckar* és a két *Rent*-adaptáció már jobban különböztek a klasszikus sémáktól, azonban továbbra is megőriztek bizonyos elemeket. Látható, hogy a kortárs filmmusical nem ugyanaz, mint ami a klasszikus musicalek idején volt, a befogadó közeg változásával a műfaj átalakult, és folyamatosan átalakul, de a folytonosság is kimutatható. Ha elkészül a *South Pacific* újabb filmváltozata, érdekes alapot adhat egy újabb elemzéshez, mely a több mint fél évszázados különbség ellenére ugyanazt a művet veszi alapul, de várhatóan gyökeresen más megközelítéssel. Emellett várható még a 2010-ben Pulitzer-díjjal kitüntetett *Next to Normal* filmfeldolgozása is, mely Tom Kitt és Brian Yorkey rockmusicalje. A diszfunkcionális családról és a középpontban lévő bipoláris zavarral küzdő édesanyjáról szóló darab sok tekintetben a *Rent* által megkezdett irányvonalat követi. Mindemellett, ha a minta folytatódik, a 2010-es évek talán újabb musicalnek hozza meg a Pulitzer-díjat.

Források:

- Altman, Rick (1987): Az amerikai musical mint kétfókuszú narratíva. In: Vincze Teréz (szerk.): „A filmmusical”, Metropolis. 2008/03.
- CastAlbums.org (<http://castalbums.org/>)
- Gamerman, Ellen (2012): „Daniel Radcliffe, Glee’s Darren Criss and Nick Jonas on Broadway”, Speakeasy. [online] The Wall Street Journal. Elérhető: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2012/01/06/daniel-radcliffe-glees-darren-criss-and-nick-jonas-on-broadway/> [Hozzáférés: 2012. május 19.].
- Hischak, Thomas S.: The Oxford Companion to the American Musical: Theatre Film, and Television. Oxford University Press, 2008.
- McNary, Dave (2010): „‘South Pacific’ heads back to bigscreen”, Variety [online] Elérhető: <http://www.variety.com/article/VR1118021458> [Hozzáférés: 2012. május 19.].
- Miklós Tibor: Musical!. Budapest: Novella Könyvkiadó, 2002.
- Sontag, Susan: „A campról”, A pusztulás képei. Budapest: Magvető, 1971. pp. 276–299.
- The Pulitzer Prizes (n.d.): Drama. [online] Elérhető: <http://www.pulitzer.org/bycat/Drama> [Hozzáférés: 2012. május 18.].
- Webber, Andrew Lloyd (2012): Brief Encounter With ... Andrew Lloyd Webber. [online interjú] WhatsOnStage.com. Elérhető: <http://www.whatsonstage.com/interviews/theatre/london/E8831330955616/> [Hozzáférés: 2012. március 18.].

Filmográfia:

- Déltenger** (South Pacific, 1958, r.: Joshua Logan)
- Hogyan legyünk sikeresek az üzleti életben** (How to Succeed in Business Without Really Trying, 1967, r.: David Swift)
- Of Thee I Sing** (1972, tévéfilm)
- How to Succeed in Business Without Really Trying** (1975, tévéfilm, r.: Burt Brinckerhoff)
- Sunday in the Park with George** (1985, American Playhouse 5. Évad, 19. rész, r.: Terry Hughes)
- A tánckar** (A Chorus Line, 1985, r.: Richard Attenborough)
- Szerelem és háború** (South Pacific, 2001, tévéfilm, r.: Richard Pearce)
- Rent – Bohém élet** (Rent, 2005, r.: Chris Columbus)
- Rent: Bohém élet – Utoljára a Broadwayn** (Rent: Filmed Live on Broadway, 2008, r.: Michael John Warren)
- 56 csepp vér** (2007, r.: Bokor Attila)
- Love Never Dies – A szerelem örök** (Love Never Dies, 2012, r.: Brett Sullivan)

¹ The Pulitzer Prizes (n.d.): Drama. [online] Elérhető: <http://www.pulitzer.org/bycat/Drama>

[Hozzáférés: 2012. május 18.].

² A Takarazuka Revü egy 1913-ban alapított, csak női előadókból álló japán revütársulat.

³ Altman, Rick (1987): Az amerikai musical mint kétfókuszú narratíva. In: Vincze Teréz (szerk.): „A filmmusical”, Metropolis 2008/03.

⁴ Sontag, Susan: „A campról”, In: Sontag: A pusztulás képei. Budapest: Magvető, 1971. pp. 276–299.

⁵ McNary, Dave (2010): „‘South Pacific’ heads back to bigscreen”, Variety [online] Elérhető: <http://www.variety.com/article/VR1118021458> [Hozzáférés: 2012. május 19.].

⁶ Gamerman, Ellen (2012): „Daniel Radcliffe, Glee’s Darren Criss and Nick Jonas on Broadway”, Speakeasy. [online] The Wall Street Journal. Elérhető: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2012/01/06/daniel-radcliffe-glees-darren-criss-and-nick-jonas-on-broadway/> [Hozzáférés: 2012. május 19.].

⁷ Miklós Tibor: Musical!. Budapest: Novella Könyvkiadó, 2002.

⁸ Webber, Andrew Lloyd (2012): Brief Encounter With ... Andrew Lloyd Webber. [online interjú] WhatsOnStage.com. Elérhető: <http://www.whatsonstage.com/interviews/theatre/london/E8831330955616/> [Hozzáférés: 2012. március 18.].

⁹ Webber (2012): Brief Encounter With ... Andrew Lloyd Webber.

BÁLINT ÁGNES

Az amerikai rockmusical

A társadalomkritika megjelenési formái az elmúlt ötven év négy musicaljében

Hollywood mindig is jó volt abban, hogy maximálisan kielégítse a nézők igényeit, az unatkozó kisgyerekektől a holtfáradtan hazaérő családapákig. A korral persze folyamatosan változtak az igények; a színes televízió éppen akkora dolog volt a maga idejében, mint négy éve az érintőképernyős mobil, de akár a VHS kazetta is hasonlóan nagy dobásnak számított, főleg ha nem volt mivel lekötni a gyerekeket, vagy csak újra és újra meg akartuk nézni a *Titanicot*.

A musical műfaja sokoldalú, rendkívül jól kiaknázható terep, megannyi lehetőség és abszurd ötlet kiválóan megvalósítható általa. Mindegy, hogy önfeledten táncoló és daloló szerelmesek, kegyetlenül exhibicionista és rettenthetetlen transzvesztiták, vagy harcoló, gyilkos harlemi tinédzserek állnak a középpontban, a jó musicalek olyanok, akár a Facebook vagy a McDonalds – bármennyire is harcolunk ellenük, titkon mindenkit csábítanak egy picit, és néha igazán jól esik beléjük kóstolni, és csak sodródni a bűnös élvezettel és a kecsegtető látszattal, ha csak rövid időre is.

Mikor John, a tizenhét éves középcsatár, vagy Suse, a biológia szakkör elnöke, vagy Ted, aki odavan a képregényekért, délután három körül leszállnak a sárga iskolabuszról, kipattannak a Cadillacból a felhajtón, vagy ledobják a bringát az előkertben, és belépnek a teljesen egyformán pasztellszínű családi nappaliba a Boston-beli kertvárosi otthonukban, amit az ügyvéd apa és a mosolygós, serény anyuka gondosan berendezett számukra, nem az az első dolguk, hogy megnézzék a beérkező e-maileket, hanem hogy lehuppanjanak a tévé elé, naplót írnak, szervezzék az esti randit, leckét gyártsanak és készüljenek a másnapra. Az is lehet, hogy ugyanez a John, Suse és Ted mondjuk Harlemben él, és a suliból hazaérve, amint ledobták az iskolatáskát, inkább visszatérnek az utcára, ahonnan csak este térnek vissza nem feltétlenül pasztellrózsaszín otthonukba a nem feltétlenül ügyvéd apukához és nem igazán mosolygós anyukához, és inkább nem is gondolva a másnapra, fejükben a sok-sok utcán tapasztalt szörnyűséggel, vacsora és leckeírás nélkül, holtfáradtan dőlnek az ágyba.

A kamaszok kétségkívül sokoldalú, hol könnyen, hol kevésbé könnyen megszólítható közönség, de mindenképpen kritikusak, és nem rejtik véka alá, ha valami nem tetszik nekik, állandóan változó érdeklődésüket igazi kihívás fenntartani. A dolgok, melyek foglalkoztatják őket, alapvető szinten nehezen kapcsolhatóak össze bármilyen művészettel úgy, hogy az tényleg sikeres legyen, és még érthető, szerethető és befogadható is; főleg, mert állandó jóléti érzéssel, rendkívül szemfüles módon azonnal kiszimatolják, ha valami lejárt lemez lett, vagyis rajongani érte már cseppet sem „menő”. Ez mindig is így volt, és így is lesz. A bostoni John, Suse és Ted ugyanabban a külvárosi gimiben tanultak hasonló körülmények között élő fehér társaikkal együtt, és bár a közösségen belül más

pozíciójuk volt, mindhárman jártak moziba és hallgattak zenét. Éppen úgy, mint manapság. A szüleiknek, mivel mindketten aktív keresők voltak, elég pénze volt arra, hogy akár három vagy négy gyereket is vállaljanak, fenntartsanak egy hatalmas otthont a kertvárosban, hozzá autót, tévét, háztartási gépeket, miegymást. Belefért egy nyaralás is, mondjuk a szomszédos államba vagy a legközelebbi tengerpartra. Anya minden nap gondosan bevásárolt a Walmartban, és persze csinosan, tisztán járatta a gyerekeit, mint ahogy ő is hetente járt fodrászhoz. A pa pedig este holtfáradtan hazaért, és vagy beült a tévé elé, vagy beletemetkezett lepedőnyi újságjába.

A harlemi John, Suse és Ted ugyanilyen idős fekete tinédzserek voltak. Mindhármukat az anyjuk nevelte, apjuk sitten, vagy már évekkel korábban elhagyta őket. Ugyanabba a suliba jártak, többségében hasonló helyzetű fekete társaikkal. Anyjuk vért izzadva szerezte meg a mindennapi betevőre valót, és a pénzt az utolsó centig a gyerekekre költötte. Rossz környék, rossz hatások, rossz társaság és a mérgező nagyváros, de John, Suse és Ted kénytelen volt beilleszkedni ebbe a környezetbe, különben az végleg kilökte volna őket magából, ahonnan aztán már nem vezet felfelé út. Bandákba verődtek, lógtak a suliból, és bár nem a vidéki kertvárosban éltek, de ugyanúgy szórakozni akartak.

A társadalmi változások során a babyboom-generáció hihetetlen mértékben igényelni kezdte az újat, és Hollywood hamar rájött, hogy az igazi nyereség bennük rejlik. A tinédzserek elvárásait úgy tudta teljesíteni, hogy közben (egy stabil műfaji trendet elindítva) az őket érintő és érdeklő problémákat dolgozta fel, persze rengeteg humorral, zenével és tánccal. A kamaszok a moziban ücsörögve saját gondjaikkal szembesültek: terhesség, szex, megcsalás, klikkek, bulik és szerelem. A még könnyebb azonosulás érdekében a készítőik teljesen lerombolták a korábbi musicalekre oly jellemző alapvető sztereotípiákat, és az évek előrehaladtával már a happy end sem volt szoros elvárása a műfajnak, sem a nézők, sem a történet szempontjából. Akárhogy is tekintjük, a rockmusicalesk zseniálisan alkalmazkodtak az aktuális trendekhez, és mindmáig rendkívül sikeresek az elmúlt ötven év különböző szubkultúráit feldolgozó filmek. A Broadwayről a vászonra hívott produkciók megannyi fiatal, sármos színészt tettek híressé (ilyen volt például John Travolta), akiknek alakításai örök védjegyekké váltak mind a műfaj, mind saját életművük tekintetében. Más sikeres filmek szereplői, főként zenészek, mint például Don Dacus, (a *Hair* filmváltozatának Woof-ja) úgy íródtak be a „Nagy Könyvbe”, hogy színészi karrierjük csupán egyetlen filmszerepből állt, ám az annál felejtethetlenebbre sikerült.

A produkciók egyre nagyobb költségvetéssel készültek, a társadalomban végbemenő változások pedig maguk sugallták az újabb és újabb ötleteket. Bármilyen témát dolgoztak is fel, mindig sikerült megragadni valami olyat, ami valamilyen szinten mindenkit érdekelt — a rockmusicalesk egyszerre voltak látványos könnyűzenei koncertek, politikai-társadalmi kritikák, petíciók és izgalmas, művészi

előadások is egyben. A dalszövegek komoly kérdéseket érintő üzenetökké transzformálódtak, a szerelmi balladák pedig mély érzelmekről szóltak — a korábban sokszor csupán a felszínt kapargató zenei vonulat végleg felnőttkorba lépett. Eltűntek a légies sanzonok, a könnyelműen előadott nóták. A dalszerzők tapasztalt, tudatos szócsövei voltak a fiatal generációnak, mivel kitűnően ismerték őket: maguk is ugyanazokat a zenekarokat hallgatták, ugyanazokat a filmeket nézték, ugyanazokat a könyveket olvasták és ugyanúgy nőttek fel, ugyanazok a kérdések motoszkáltak bennük. Egy-egy musicalen hatalmas, összetartó csapat dolgozott, megannyi fiatal, tehetséges művész, jó páran közülük ekkor szereztek világhírnevet maguknak.

Ez az óriási változás persze nem egyik napról a másikra ment végbe, a rock musical fokozatosan nyerte el végleges státuszát. A felnőtt generáció nem egyszer így értesült arról, valójában mi is zajlik saját gyermekeik fejében: hogyan érinti *őket* a háború, a halál, a csalódás, a kiábrándultság, a napról napra változó, zavaros világ. A generációk közti különbség sosem volt ennél nagyobb, ami a szülőnek irritáló, értelmetlen ricsaj volt, az a saját gyerekének Little Richard, a Rolling Stones vagy Jimi Hendrix. A szüleik által kamaszként olvasott könyvek hőseinek közül sem volt Salinger Holden Caulfieldjéhez, Kerouac Sal Paradise-ához, vagy Ellis Sean Batemanjéhez. Kevesen akadtak köztük olyanok, akik valóban értették a lázadás okát. Ezek a végtelenül karrierista felnőttek, a fogyasztói társadalom malmában robotoló, szigorú, de mégis szerető szülők, akik cseppet sem akartak lemaradni a környéken lakó családokhoz képest semmiben, korábban sosem tapasztalt módon, végtelenül távol sodródtak saját gyermekeiktől, akik minden tiltásra újabb és újabb „pofonnal” válaszoltak: tupírozták a hajukat, fekete zenét hallgattak, dohányoztak, szexeltek, trapéznadrágot hordtak, kommunába szöktek vagy követték a Grateful Deadet, és olyan dolgokban hittek, amikre korábban még gondolni sem volt szabad. Amerika bármennyire is a szabadság és jólét szimbóluma volt mindig, valójában a világ mégis egyik legprűdebb, legkonzervatívabb országa mind a mai napig. Az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején, amikor Mick Jaggerék még névtelen brit klubokban játszottak, Janis Joplin a helyi kórusban énekelt, már javában felnövekvőben volt egy generáció, melyet rendkívül érzékenyen érintettek a korabeli társadalom végletekig prűd, önző nézetei. A hogy berobbant a rádiókba a rock'n'roll, és a tévék elkezdtek fiataloknak szóló zenés-táncos délutáni magazinműsorokat sugározni, a városi kamaszokban sorra merültek fel olyan addig fel nem tett kérdések, melyekre szüleik nem tudtak magyarázatot adni. Miért nem kapnak több figyelmet ezek az elképesztően tehetséges rhythm and blues énekesek? Miért nem barátkozhatunk feketékkel? Miért nem beszélhetünk a testi szerelemről nyilvánosan? Miért kell szót fogadni a szüleinknek? Egész egyszerűen: miért nem tehetjük azt, amit akarunk?

A *Hajlakk* című, nyolc Tony-díjjal és számtalan rangos elismeréssel kitüntetett

musical pontosan ezeket, a megválaszolatlan kérdésekkel küzdő kamaszokat állítja története középpontjába kétségtávol huszonegyedik századi, mégis hihetetlenül szerethető és őszinte módon. A darab 2002 augusztusi Broadway megjelenése óta 2009 januárjáig több mint két és félezer teltházas előadást könyvelhetett el, készítőit, Marc Shaiman-t és Scott Wittmann-t pedig végleg az élvonalba emelte. 1962-ben járunk, a történet főszereplője, a kissé naiv, ám csupaszív duci lány, Tracy Turnblad a marylandi Baltimore-ban szövögeti világmegváltó terveit fényes tánckarrierjéről. Minden álma, hogy a város tévécsatornájának délutáni, kamaszoknak szóló zenés műsorában, a *The Corny Collins Show*-ban szerepelhessen, és bevegyék a tánckarba, ami által közel kerülhet a sármos szívtipróhoz, Link Larkinhoz, a csapat vezető táncosához, illetve fény derülhet saját tehetségére és így megnyerheti a Miss Tinihajlakk táncversenyt. Szülei rendkívül egyszerű emberek, akik bár mindent megtesznek egyetlen kislányuk boldogságáért, annak világmegváltó terveivel nem igazán tudnak mit kezdeni. Az anya, a szintén túlsúlyos Edna, otthonukban mosodát üzemeltet, ahol az egész környéket kiszolgálja, és el sem hagyja a lakást. Az apának, Wilburnnek tréfaáru boltja van, végtelenül imádja a feleségét és a lányát. Tracy makacsságát és nagy száját anyjától, míg jószívűségét és kedvességét apjától örökölte, aki mindig arra bátorítja, hogy kövesse az álmait. Bár nem remekel az iskolában és gúnyolják a többiek, legjobb barátnője, Penny ugyanígy támogatja őt, együtt mennek el a műsor szereplőválogatására. Ám a helyi tévé tulajdonosnője, a gonosz és pénzéhes Velma, kizárólag azzal törődik, hogy saját lánya, Amber híres legyen a show által, a csatorna pedig ne veszítsen nézettségéből, támogatottságából és teljesen kielégítse a fogyasztói igényeket. Így hát bár Tracy valóban tehetséges, mivel duci, nem léphet fel. Az iskolában büntetés közben találkozik a kitűnő énekes és táncos Seaweeddel, aki a műsor Néger-napi szekciójának oszlopos tagja, és egyben a konferanszié, "Motorszájú" Maybelle fia is. Tracy ráeszmél, hogy a felnőttek tudatosan nem engedik fellépni ezeket a tehetséges fekete művészeket, pedig az ő előadásuk sokszor igényesebb és élvezhetőbb, mint a fehéreké. Egy ilyen Néger-napi adás során veszi be a táncosok közé Corny, a házigazda, aki felfigyel a kövér lány zseniális mozgására. Innentől kezdve Tracy a feketékkel kezd barátkozni és azon munkálkodik, hogy a showban – és ezáltal a városban is – megszűnjön a fajgyűlölet. Mindeközben félrevonult édesanyja kivirágzik, neki pedig óriási rajongótábora kerekedik és méltó ellenfele lesz Ambernek a Miss Tinihajlakk választáson. Az elénekelt dalok egytől egyig visszaadják a korszellemet és az atmoszféra varázsát, modern köntösben. A 2007-es filmverzió, főszerepben Zac Efronnal, Nikki Blonsky-val és John Travoltával olyan, mintha a multiplexből visszarepülnénk ötven évet úgy, hogy minden idegenségtől mentesen, otthonosan érezzük magunkat a már igencsak múltbelinek nevezhető közegben. A végkifejlet végtelenül pozitív. A jó ügy győz, a gonosz, fajgyűlölő Velma elbukik, Tracy kivívja a feketék egyenjogúságát a közösségen belül. Az egész történet habkönnyű és ártatlan, mégis van benne valami különös, megfoghatatlan energia és persze üzenet.

Bárhonnan is jöttél, bárhog is nézel ki, ha harcolsz az álmaidért, és persze Amerikában élsz, sikerre születél és célba érsz.

Jóval dögösebb és talán korhűbb képet fest ugyanerről az időszakról a *Grease*, melynek a filmváltozattal elhíresült slágere, a „*You’re the one that I want*” már a megjelenés előtt megelőlegezte az óriási népszerűséget. Az addig szinte csak tévésorozatokban feltűnő, mindössze 24 éves John Travolta egy csapásra szexszimbólum és világsztár lett, a filmzene pedig az év második legkelendőbb albumának bizonyult az USA-ban (az első helyen a szintén 1978-ban kasszasikerként robbanó Travolta-féle zenés film, a *Szombat esti láz* tanyázott). A *Grease* viszonylag kis költségvetéssel készült, és tipikus egynyári sikernek szánták. A készítőik álrukban sem gondolták volna, hogy minden idők egyik leghíresebb filmmusicalét készítik el. Egy színházi bemutató utáni partin régi lemezeket hallgattak, és fiatalkorukról nosztalgizáltak, ekkor merült fel az ötlet – jó pár pohár pezsgő után – hogy készíteni kéne egy, a greaser-korszakot feldolgozó zenés-szerelmes színházi darabot. Középiskolás-korú, bőrdzsekis greaser fiúk régi autókban, pörgő szoknyás, vagány barátnőik, gyorséttermek tele fiatalokkal, éjszakai autósmozi, az egészet átlengi a rock and roll aranykorának hangulata és zenéje. Még aznap este megszületett a mű címe, a *Grease*. A darabot 1971 februárjában mutatták be egy chicagói amatőr színházban, tizennyolc kezdő színész szereplésével, hasonlóan kis létszámú érdeklődőnek. A közönség soraiban viszont ott ült egy Broadway-producer, akinek rendkívül megtetszett az ötlet, így hamarosan színpadra került a véglegesített változat. Már az első bemutató óriási sikert aratott, rögtön négy Tony-díjra jelölték. Ez volt az első fiatalokról szóló musical fiataloknak. A filmváltozat meglepően szabadszájú párbeszédeken keresztül, teljesen nyíltan ábrázolja az ötvenes évek végének tinédzsereit, a tipikus „american high-school feeling” pedig áthatja az egész történetet. A mai nézőnek feltűnhet, hogy a tizenéves kamaszok szerepeit mind-mind fiatal felnőttek játsszák, ám ez akkoriban teljesen bevett szokásnak számított hasonló produkcióknál. Korábbi filmekben már feltűntek az ún. „greaserek” (például Frankenheimer *A veszettek* című filmjében, de ilyen volt James Dean híres alakítása a *Haragban a világgal* című Nicholas Ray-moziban is), azok a bőrkabátos, szűk farmeres, láncdohányzó, rebellis srácok, akik bandákba verődve lázadtak a szabályok ellen. Ezek a bandák nem egyszer keveredtek komoly csatározásokba egymással, okoztak baleseteket, sokuk később felnőve bűnözővé vált, és képtelen volt visszailleszkedni a társadalomba, egy életre börtönben végezte. Nevüket jellegzetes (ma már inkább tipikusan rockabillysnek mondható), gondosan zselézett frizurájukról kapták, melyre mindig különös figyelmet fordítottak. Stílusuk elengedhetetlen kelléke volt még a sötét lencsés napszemüveg, a feszes póló, és a tornacipő vagy bőrbakancs. Amerika mellett Nyugat-Európában is számtalan városban felbukkant a stílus, nagy hatással volt a későbbi skinheadek, rockerek, punkok öltözködésére. A filmben kiemelt szerepet kap, hogy — különösen az

amerikai greaserek — imádták a „hot rod” autókat, a gyorsulási versenyeket, a szép lányokat, de leginkább mindhármát együtt. A bandáknak saját neve és „egyendzsekije” volt, a bandavezér pedig általában a gimi, az utca, a városrész vagy a környék „modern helytartója”, akinek egyetlen pillantásáért minden lány könnyesre sírta a párnáját. Ezek a srácok bárkit és bármit megkaptak, vagy ha nem, megszerezték maguknak; a külvilág felé érzéketlennek és vagánynak mutatkoztak, jellegzetes stílusuk, járásuk, viseletük és életvitelük miatt ők voltak minden lányos apa ősellenségei.

Nos, ugyanilyen srác volt Danny Zuko, aki az 1958/59-es tanév kezdete előtt néhány nappal, a tengerparton találkozott a szende és szűzies, aranyszőke hajú ausztrál lánnyal, Sandy Olssonnal. Ausztrália ekkor még meglepően konzervatív országnak számított, míg Amerikában már javában dúlt a rock'n'roll-láz, és a fiatalok korábban sosem tapasztalt szabadságban élhettek. A néhány közösen eltöltött szerelmes nap hamar elrohant, Sandy családja a hazaútra készült, Danny-t pedig várta végzős éve a Los Angeles-i Rydell gimiben. A történet indításaként a lány szülei váratlanul úgy döntenek, Amerikában maradnak, s (meglepő módon) Sandy-t a sors épp a Rydell-be vezényli, vagyis egy iskolába kerül nyári szerelmével, Danny-vel. A lány hamar barátokra lel, egyedül Rizzo, a rózsaszín kabátos, ügyeletes menő csaj trió, a Pink Ladies vezéregyénisége viszonyul hozzá szkeptikusan. Háta mögött *Sandra Dee*-nek gúnyolja (így hívták a korszak Sandyhez hasonló, ártatlan karaktereket játszó, szintén szőke színésznőjét), és kicsit neheztel rá azután, hogy kiderül, Zuko-val ismerik egymást. Danny végig két part között hányódik: bandája, a T-Birds előtt példát kell mutatnia, nem jelenhet meg idétlen, nyálas, romantikus alakként, azonban Sandynek feltárta a korábban számára is ismeretlen, érzelmesebb énjét, melyet bárhogy is próbál, nem tud elnyomni. A helyzetet csak nehezíti, hogy egy alkalommal a fiúk miatt lekezelően, félvállról beszél szerelmével, ami a lányt olyan mélyen megsebz, hogy összejön egy üresfejű atlétával. Egy másik, hasonlóan fontos epizódja a filmnek az iskolai bál és táncverseny, melyen Danny és Sandy együtt indulnak, de külön fejezik be azt; Sandy a finálé előtt kiesik, a fiú pedig a Skorpiók bandavezérének barátnőjével, ChaCha-val kerül párba. A párhuzamos szál egy autó felépítése, amivel a T-Birds kiállhat a rivális banda ellen. Egy ártatlannak tűnő nézeteltérés során Danny legjobb barátja, Kenickie és ősellenségük, a Skorpiók vezére, Leo megfogadják, a korszakra oly jellemző módon autóversennyel döntik el, melyikük bandája a nyerő. A győztes viszi a vesztes kocsiját, és persze vezéreként egy életre ellehetetleníti a másikat. Kenickie egész nyáron dolgozott, hogy megvehesse a használt kocsit, melyet a film egyik leglátványosabb zenés-táncos jelenetében barátaival feltuningolnak. A futam előtt Kenickie lesérül, így legjobb barátjának kell kiállnia Leo csilli-villi verdája ellen, s hiába a sok mesterkedés, Danny gond nélkül megnyeri a versenyt. Sandy közben rájön, hogy szerelme sosem lesz olyan, mint ő, ezért megkéri barátnőit, hogy változtassák át igazi vagány nővé az évfőzőt, míg Danny viszont jófiúnak öltözve jelenik meg a bulin — mindketten a másik stílusában

érkeztek. A visszahúzódó lány levetkőzi ártatlanságát, amitől Danny még inkább beleszeret. A finálé minden idők egyik legemlékezetesebb musical befejezése: a tanév végét egy vidámparkban ünneplik az iskola udvarán.

A későbbi évtizedekben aztán több hasonló témájú, meglepően népszerű film született a greaser-korszakról: ilyen az 1983-as *La Bamba*, a *Cry-baby*, vagy a Cartoon Network egyik leghíresebb rajzfilmsorozata, a *Johnny Bravo*. A *Grease* második része azonban nem hozta meg a várt sikereket.

Mintegy fél évtizeddel később bukkantak fel a hippik Amerikában: egy 1964-ben a vietnami háború ellen ülösstrájkoló csoportot neveztek így egy tévéadásban. A fiatalok a New York World Fair megnyitójakor tüntettek, hosszú hajuk, farmer-póló viseletük felháborította a közvéleményt. Az újságírók és a rendőrség nem is sejtették, hogy hippik már 1960 óta léteznek. A kultúra eredete egy ifjúsági mozgalom, mely Amerikából indult útjára az évtized elején, majd szétterjedt az egész világban. A hippik kifejezés az angol „hipster” szóból ered. A hipsterek San Francisco Haight-Ashbury körzetébe költöző fiatalok voltak, akik a beatgeneráció nézeteit vallották, pszichedelikus rockzenét hallgattak, és tudatuk minél mélyebb felfedezése érdekében drogokat fogyasztottak. A mozgalom aztán évről évre erősödött, míg végül elterjedt szerte a világban. 1967-ben a Human-Be-In (a San Francisco-i Golden Gate parkban tartott zenés béketüntetés) után a hippimozgalom egyre szélesebb körben terjedt, ezt követte 1969 nyarán a Summer of Love és a legendás Woodstock fesztivál. A hippikultúra jelentős mértékben beleolvadt az általános társadalmi nézetekbe és a fiatalok gondolkodásába, nem volt olyan terület, amire ne fejtette volna ki a hatását. Megannyi követőt szerzett a különböző keleti vallásoknak és filozófiáknak, a spirituális gondolkodásnak, megrögzött fanatikusokat a vegetáriánus étkezésnek és életformának, rajongókat a fenntarthatóságnak és az ökológiailag tudatos életformának. Ginsberg, Kerouac és Burroughs nyomán megjelentek a hippik írók és költők, és olyan kifejezetten hippik zenekarok, mint a Grateful Dead, a Jefferson Airplane vagy a Big Brother and The Holding Company. A hippiség rányomta a bélyegét a ruházzkodásra, a hajviseletre is, a fiatalok kommunákba, lakókocsikba költöztek, a városoknak hippik negyedek jöttek létre. A szexuális forradalom a maximumon tombolt, a szabad szerelem elvét követve az orgiákat, nyílt kapcsolatokat, csoportos együttléteket plakátokon, röplapokon népszerűsítették. Küzdöttek a homo-, hetero- és biszexuális kapcsolatok egyenjogúsításáért.

A *Hair* 1968 áprilisában debütált a Broadway-n, és négy Tony-díjat nyert, ám különböző jogi problémák miatt felülvizsgálták azok létjogosultságát, a per végül is kudarcot vallott. A musical írói számtalan rejtett és nyílt utalást tűzdeltek a szövegbe — kevesen tudják, de több helyen merítették például Shakespeare *Rómeó és Júliájából* és a *Hamletből* is, továbbá szerepelnek versrészletek Ginsbergtől, Leroi

Jones-tól, és utalások az *Elfújta a szél*re. A meztelen részleteket több országban, például Németországban és Dániában is, betiltották. A világhírű történetet tíz évvel később Milos Forman, cseh származású, Amerikába emigrált rendező filmesítette meg, az eredetitől némi eltéréssel. (A színpadi változatban inkább a békemozgalmon van a hangsúly, mintsem a bohóckodó, semmittevő hippiken, és Claude sem az a visszahúzódó vidéki fiú. New Yorkban beköltözik egy hippilakásba, ahol lelkesen élvezi a szabad szerelmet, Shelia pedig vad feminista, aki egyszerre belé és Bergerbe is szerelmes. A legnagyobb változtatást azonban talán a befejezésen eszközölte a rendező.)

A történet a vietnámi háború idején játszódik Amerikában. Claude Bukowski, a fiatal oklahomai férfi megkapja behívóját, ezért New Yorkba utazik, hogy besorozzák. A városba érve, a Central Parkban találkozik a hippy Bergerrel és annak barátaival, akik a fennmaradó néhány napjában bevezetik őt saját világukba: drogok, zene, szex és szerelem. A visszahúzódó vidéki fiú kezdetben nehezen nyílik meg, ám idővel beilleszkedik közéjük. Beleszeret egy gyönyörű arisztokrata lányba, Sheilába, akivel kapcsolata úgy tűnik, elképzelhetetlen. Claude végül Nevadába megy, hogy részt vegyen a katonai kiképzésen, de barátai úgy döntenek, megszöktetik. Berger haját levágják és egy lopott őrmesteri egyenruhát öltve beszőkik a bázisra, ám ezzel végzetes hibát követ el – a ruhacsere miatt azt hiszik, hogy ő Claude, ezért őt küldik Vietnamba. Berger életét veszti a háborúban. A *Hair* minden idők legszebb és leghíresebb sztorija a hippikorszakról, a szerelemről és az önfeláldozó barátságról.

A huszadik század végére felnövő új generáció egy addig ismeretlen problémával szembesült: ez volt az AIDS. A betegség a huszadik század elején alakulhatott ki, nagy valószínűséggel Fekete-Afrikában. Az 1981-es felfedezésétől számított tíz évben (1991-ig) közel hetvenötezer amerikaiánál diagnosztizálták, és több mint negyvenezren veszítették életüket általa. A probléma főleg az akkor már virágzó melegkultúrát sújtotta, de rengeteg híres (szintén főként meleg) képzőművész, zenész, színész, író és sportoló is belehalt a betegségbe. A kutatások szerint a szexuálisan aktív emberek közül Magyarországon átlagosan minden 139. ember homoszexuális vagy biszexuális, és átlagosan csupán minden 5556. heteroszexuális fertőzött. Világviszonylatban azonban heteroszexuális fertőzöttek száma meghaladja a homoszexuális fertőzöttekét. A nem nemi úton (például fertőzött fecskendő, szülés, anyatej, vér) történő fertőzések aránya ehhez képest meglehetősen csekély.

Jonathan Larson 1996-os rockmusicale Puccini *Bohémélet* című operáján alapul, de számtalan önéletrajzi elemet is tartalmaz. Egy a Manhattan-beli Alphabet Cityben élő, meglehetősen nehéz sorsú baráti társaság egy évének bemutatása. Az avantgárd városrész lakói szabadelvű, fiatal művészek, akiket nehéz sorsuk köt össze, a környék lakói között nagyon sok a HIV-fertőzött. A szereplők jelleme és a

cselekmény alakulása is rengeteg párhuzamot mutat az operával, valamint bemutatójának időpontja Puccini darabjának 1896-os premierjének 100. évfordulójára esett. Larson Párizst a New York-i East Village-re cserélve, a tuberkolózist mint gyilkos betegséget AIDS-re váltva alkotta meg a *Rent*-et. A cím nem csupán a „bérleti díjra” (amit a lakók nem tudnak fizetni) utal, de az angolban a kábítószerhasználók szlengjének is része. A szerző fiatalként hasonlóan sokat nélkülözött, egész életét és minden pénzét a zenés színháznak szentelte, így tökéletesen be tudta építeni saját élményeit. Élete első interjút a jelmezes főpróba előtt, 1996. január 24-én adta a *The New York Times* riporterének, ám az interjú után pár órával, másnap hajnalban váratlanul elhunyt. A premierre április végén került sor. A *Rent*-et számos Tony-val és Pulitzer-díjjal is kitüntették, a Broadway kilencedik legtovább játszott darabja. A HIV-vel nyíltan foglalkozó, illetve egyéb vulgáris és homoszexuális utalásai és párbeszédei miatt azonban komoly vitákat váltott ki az amerikai szülők körében, amikor a musicalt több középiskolai előadásba is beépítették.

A történet szereplői Marc, a feltörekvő dokumentumfilm-rendező, Roger, a kiábrándult énekes-dalszerző, Mimi, a szinte még kamasz sztriptíz táncosnő, Maureen, a biszexuális előadóművész, Angel, a transzvesztita dobos, Tom, az anarchista, meleg filozófiaprofesszor és egyetemi tanár, valamint Joanne, a leszbikus ügyvéd. Marc, Maureen és Joanne kivételével mindegyikük HIV-fertőzött. Személyes sorsuk alakulásába, mindennapi életük viszonyaitól, és egymással való kapcsolatuk változásaiba is betekintést nyerhetünk. Marc egy független dokumentumfilmet forgat barátairól, melynek köszönhetően tévés állást kap; korábbi barátnője, Maureen, aki avantgárd performanszokat szervez, elhagyja őt a leszbikus ügyvédért, Joanne-ért. Tom-ot súlyosan megveri és kirabolja egy csapat közvetlenül barátai háza előtt, így ismerkedik meg az utcazenész Angel-lel, aki befogadja őt. Kapcsolatukat erősíti, hogy mindketten betegek, együtt kezdenek bele egy, a halálos kór lelki feldolgozását segítő terápiába a helyi önkéntes csoportnál, ám Angel a történet háromnegyedénél meghal. A tizenkilenc éves, szintén AIDS-es Mimi sztriptíz táncosnőként dolgozik egy helyi lokálban. Egy este megismeri a felette lévő lakásban élő lelkibeteg Roger-t, aki nem tud túllépni volt barátnője halálán. Korábban mindketten heroinfüggők voltak, jelenleg szinte már teljesen tiszták, azonban Mimi hirtelen szakításuk közepette visszaesik, és az utcára kerül. A mind zeneileg, mind szövegben rendkívül igényes rockzenei betétek, a sokszor költői pontossággal és érzékenységgel megírt dalszövegek őszintén tárják elénk a súlyos gondokkal, függőséggel és betegséggel küzdő fiatalok érzelmeit. A 2005-ös Chris Columbus féle, közel két órás filmváltozat a zenék vágásán kívül szinte semmilyen változtatást nem eszközöl, a szerepeket az eredeti Broadway színészek alakítják. A musical központi témája az emberi élet mulandósága, a pénztelenség, az otthontalanság, a kallódó kreatív tehetség problematikája mellett azonban sok helyen vidám és őszinte módon nyerünk betekintést e sokszínű, lázadó szubkultúra

világába.

E négy példa tökéletesen szemlélteti, mennyi minden történt az elmúlt közel ötven évben Amerikában és a világban egyaránt. Rohamos iramban változott a társadalom, változtak az elvárások a szülők és a kamaszokat részéről is. A zene, a film és a tánc azonban, mint jól tudjuk, univerzális: legyen szó greaserekről, hippikről vagy az életükért küzdő fiatalokról, a műfaj mindig ugyanazért a célért küzd: vidámságot hozni, példát mutatni, tanácsot adni, segíteni a mindennapokban, és valljuk be, épp ezért szeretjük annyira. LA VIE BOHEME!

Források:

Sebők János: *A Beatlestől az új hullámig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Sebők János: *Woodstock népe*. Budapest: Népszabadság Zrt., 2009.

Filmográfia:

GREASE (1971) Írta: *Jim Jacobs és Warren Casey*

(Filmváltozat: *Randal Kleiser*, 1978)

HAIRSPRAY (2002) Írta: *Marc Shaiman és Scott Wittman*

(Filmváltozat: *Adam Shankman*, 2007)

HAIR (1967) Írta: *James Rado, Gerome Ragni és Galt MacDermot*

(Filmváltozat: *Milos Forman*, 1979)

RENT (1996) Írta: *Johnatan Larson*

(Filmváltozat: *Chris Columbus*, 2005)

GYÖRFFY MARTINA

West Side Dance

A tánc mint vizuális kifejezőeszköz a *West Side Story* című filmmusicalben

Robert Wise és Jerome Robbins 1961-ben bemutatott filmmusicalje, a *West Side Story* hatalmas hírnévre tett szert az elmúlt évtizedek során. Talán nem is meglepő, hiszen a klasszikus musical korszakának határán valami olyanra volt szükség a filmvászonon, ami kezdett elszakadni azoktól a konzervatív értékektől, amelyek az ötvenes évek végéig a hasonló műfajú filmek központi témáját adták. A forgatókönyv ebben a filmben már nem ugyanaz a tipikus, „happy enddel” végződő történet, mint például a *Találkozz velem St. Louisban!* című filmben, ahol a család és a szerelmes pár is teljes boldogságban éli tovább az életét. A *West Side Story* végén ugyanis a főhős halála egyáltalán nem mondható boldog befejezésnek, a két különböző, addig külön ugyan, de nagyon is összetartó közösségek viszont csak ekkor mutatják első jeleit annak, hogy akár egy nagy közösség is fejlődhetnének. Mint a folkmusical műfajváltozatának egyik példájában, a *West Side Story* zenés részeiben gyakran folklór alapú táncok láthatóak, amelyek teljes természetességgel jelennek meg a filmben, hétköznapi cselekvésként. Dolgozatomban ezen táncjeleneteken keresztül igyekszem bemutatni a folkmusicalekben olyan nagy hangsúlyt kapó közösségek, kapcsolatok alakulásának vizuális megjelenítését: azt, hogy a szerelmes főhősök miként habarodnak egymásba, és tragikus sorsuk hogyan pecsételődik meg; valamint hogy a két egymással kicsit sem szimpatizáló csoport kapcsolata hogyan alakul, és hogyan alakul át a bonyodalom egyes lépcsőfokainak köszönhetően.

Először is pár mondatban összefoglalom a cselekményt az alapján, hogy dolgozatomban szempontjából melyek a fontosabb, kiemelendő mozzanatok a filmben. Az első húsz percben annak lehetünk szemtanúi, ahogyan a két csapat, a Rakéták és a Cápák (angolul: Jets és Sharks) fiútagjai egy-egy bemutatkozó koreográfián keresztül összetűzésbe kerülnek egymással. A vita azon folyik, hogy melyik közösség, melyik helyi banda uralja a környék utcáit. Mindezt a tánc nyelvén, Jerome Robbins kifejező koreográfiáján keresztül követhetjük figyelemmel. Ezt követően a Rakéták csapatába tartozó főhős, Tony és barátja, Riff beszélgetése folyik, melyben Riff megpróbálja rávenni barátját arra, hogy az elkövetkező táncesten álljon ki mellette, ugyanis a Cápákkal kell aznap este szembeszállnia. Tony végül beleegyezik, és egyúttal kifejezésre is juttatja érzéseit, miszerint valami nagyon jó dolog fog vele történni. A következő jelentben megismerhetjük a főhősnő Mariát és barátnőjét, Anitát, akik a Cápák csapatába tartoznak. Kiderül, hogy Mariának hozzá kellene mennie Chinóhoz, de ezt ő nem akarja, viszont a lány bátyja, Bernardo így szeretné (akinek egyébként Anita a barátnője). Ezt követően a táncesten látjuk viszont a két bandát. Ezen az eseményen pillantják meg egymást a főhősök: Maria és Tony, a két különböző csapathoz tartozó fiatal meglátja egymást a tömegben és azonnal

egymásba szeretnek. Ezután a Cápák és a Rakéták egy kis kocsmában megegyeznek, hogy egy utcai harcban fogják eldönteni, melyik legyen az utcák kizárólagos bandája. Maria megkéri Tonyt, hogy ő is menjen oda az utcai harc helyszínére, hogy megállítsa azt (mivel nem akarják, hogy a két csapat háborúzzon egymással, azt akarják, hogy béke legyen közöttük). A harc azonban elfajul, előkerülnek a kések, és a tragédia már elkerülhetetlené válik. Tony ugyan megakadályozza, hogy Riff leszúrja Bernardót, a Cápák vezére azonban megteszi ezt Riffel, ezután pedig Tony haragjában megöli Bernardót, Maria bátyját. Közben kiderül, hogy Chino bosszúból meg akarja ölni Tonyt, ami nemsokára sikerül is neki. Mivel Tony azt hitte, hogy Chino megölte Mariát, elkezdte keresni Chinót, hogy megölje őt is. Habár félreértés történt, Chino végül valóban lelövi a főhőst. Érdekesség, hogy a *West Side Story* értelmezhető tulajdonképpen modern Rómeó és Júlia-feldolgozásként is, hiszen egészen konkrét utalások találhatók a filmben a drámára vonatkozóan. Sőt, ha a karaktereket és kapcsolataikat, valamint a cselekmény alakulását megvizsgáljuk, szembetűnő a hasonlóság Shakespeare alkotásával. A két történet szerkezetileg valószínűleg nem véletlenül ilyen hasonló, a dráma alapján került megrendezésre a *West Side Story* története. Tony és Maria Rómeóként és Júliaként értelmezhető, valamint a Rakéták és a Cápák Montague-ékat és Capuletéket szimbolizálják. A filmmusicalben a két csapat között etnikai különbségek miatt van feszültség.

Visszatérve a film műfajához, mivel alapvetően egy folkmusicalról van szó, bizonyos alműfaji jellegzetességek megjelennek a *West Side Story*-ban, bizonyosak pedig némiképp módosulva láthatók benne. A klasszikus műfaji jegyek mint a tradicionális táncok és az ilyen jellegű dalok mind jelentéssel bírnak a cselekmény alakulása szempontjából. Minden táncmozdulatnak jelentése, jelentősége van, méghozzá közösségteremtő és –összetartó, vagy éppen közösségromboló ereje (abban az értelemben, hogy ha egy közösségként kezeljük a két szembenálló csapatot, és az egymás ellen folytatott „táncharcot” tekintjük romboló erőnek). Ebből a szempontból ezek a műfaji jegyek habár módosulva, de mégis jelen vannak a *West Side Story*-ban. Amilyen természetességgel táncolnak és énekelnek a filmben, hogy kifejezzék éppen aktuális érzéseiket, olyan természetes az is, hogy reflektorfénybe kerül a szerelmes pár kapcsolatának alakulása. Azonban némileg ez a jellegzetesség is módosult a korábbi klasszikus filmmusicalokhoz képest. Míg azokban az alkotásokban rendszerint a közösség és a romantikus pár sorsa is boldogsággal telik meg, ebben a musicalben éppen a fiatal szerelmesek tragédiája idézi elő a közösség „gyógyulásának” lehetőségét.

Jerome Robbins jazztánc és balett alapú koreográfiái a filmben szinte kifejezőbbek – számomra legalább is –, mint az események verbális megfogalmazása. Mindez a képi megjelenítéssel vegyítve olyan egészet alkot, amely véleményem szerint akár párbeszédok és egyéb kifejezőeszközök nélkül is megfelelően, sőt, már-már tökéletesen tudná közvetíteni mindazt, amiről a film szól.

Rögtön a film elején, amikor a Rakéták és a Cápák eljárják bemutatkozó táncukat, a néző felmérheti a fiúk hovatartozását és személyiségét. Láthatjuk, hogy a Rakéták világos tónusú, sárgás, drappos és kékes színű laza öltözetben bandáznak az utcákon, amiből arra következtethetünk, hogy ők is – csakúgy, mint ruházatuk – „lazák”, életmódjuk többnyire léhűtő, és csavargással töltik mindennapjaikat. Velük ellentétben a Cápák ruházata sokkal sötétebb színű, főleg a piros és a lila tónusait fedezhetjük fel benne, ráadásul feszebb, kevésbé laza öltözetük van. Mindez persze nemcsak ellentéte a Rakéták kinézetének, de egyértelmű utalás is arra, hogy ők valahonnan máshonnan – egészen pontosan Puerto Rico-ból – származnak. Tehát világosan kifejezi a színészek jelmeze az eltérő nemzetiségi, valamint ebből adódóan csapatbeli és értékrendbeli hovatartozásukat. A két csapat tánca, a koreográfiák, amelyeket előadnak a film elején, alátámasztja mindazt, amit öltözetükkel közvetítenek a nézőknek. A könnyed csettintések és séta a sportpályán, a határozott, mégis légies balett-ugrások az utcán mind-mind azt fejezik ki, hogy a Rakéták uralják a városrészt, az ő bandájuk ott a vagány csapat, teljesen biztosak önmagukban. Amikor viszont színre lép a Cápák csoportja, már sokkal feszebb, dinamikusabb mozdulatokat láthatunk. Az ő csettintgetésük harcias, kemény, és a forgásaik is gyorsabbak, vadabbak, lépéseikből érezhetően düh árad (ami nem is meglepő, hiszen ők azok, akik Amerikába jöttek egy másik országból, ráadásul bőrszínük is kissé sötétebb, mint egy átlagos amerikai emberé, ami szintén megkülönböztetésüket erősíti). Látszik mozdulataikon az elszántság, az, hogy készek megküzdeni azért, ami miatt a Rakéták olyan jól érzik magukat az utcákon. Idővel a Rakéták mozgása is dinamikusabbá válik, ahogy táncukkal felveszik a kesztyűt a Cápák ellen. A két csapat között folyó harc táncukban is konkrétan megmutatkozik: a koreográfia készítője harci mozdulatokat épített be a mozdulatsorokba (ütéseket, rúgásokat), ami a film vége felé még jobban felerősödik. Tony és Riff beszélgetése után a főhős ugyan valójában nem perdül táncra, mégis, mozdulatai táncmozdulatokra emlékeztetnek, és ezért fontosnak érzem megemlíteni nonverbális kommunikációját a film ezen szakaszában. Tony ekkor éppen arról ábrándozik elképesztő lelkesedéssel, hogy mi lehet az a fantasztikus dolog, ami nemsokára történni fog vele, és ezt mozdulataival világosan ki is fejezi. Úgy tűnik, mintha keresne valamit, erre-arra nézelődik, és közben kezeivel úgy tesz, mintha megpróbálna valamit megfogni, elkapni.

A következő jelenet, amelyet elemzek, a táncest jelenete. Először azt látjuk, ahogyan az ott szórakozó fiatalok már a parketten táncolnak, mindenki egy koreográfiát előadva (ez természetesen csak a néző számára előadás, hiszen a karaktereknek az, hogy együtt, és éppen ugyanazt táncolják, teljesen természetes) mozog a színtéren. A jazztánc nagyon modern stílusban jelenik meg a filmvásznon, ezzel is jelképezve azt a személelmódot, világnézetet, amelybe már nem férnek bele azok a konzervatív értékek, amelyek a korábbi musicalekben alapvető jelentőségűek voltak. A két banda fentebb említett színei (a Rakéták esetében a világosabb kékes és sárgás, a Cápák

esetében pedig a sötétebb pirosas és lilás színek) ebben a jelenetben is éppoly jellegzetesen megjelennek, mint a film egészén keresztül. Egyértelműen szétválasztja őket az öltözetük, és véleményem szerint ez a különbözőség ebben a részben jelenik meg legszembetűnőbben. Érdekes, hogy Maria ekkor fehér ruhában érkezik meg a helyszínre, ami szimbolizálhatja azt, hogy míg származását illetően a Cápák csapatához tartozik – ráadásul bátyja, Bernardo a banda vezére –, nemsokára találkozik azzal az emberrel, akibe első pillantásra beleszeret, és aki éppen az ellenség csapatába, a Rakétákhoz tartozik. Így a fehér szín jelzi, hogy egyszerre mindkét csapathoz tartozik, mindkét csapattal van – vagy lesz – valamilyen kapcsolata; valamint azt is szimbolizálhatja, hogy a film végén a lány egyik csapathoz sem kíván tartozni, mivel mindegyik banda hibázott, ami miatt „játékos” harcuk tragédiába fulladt. Amikor elkezdi a két banda egymás ellen, párbajszerűen csapatosan táncolni, a Cápák jellegzetesen latin stílusban mozognak, míg a Rakéták tipikus amerikai jazzt táncolnak. Világosan érthető a koreográfiából, hogy a Rakéták és a Cápák egymás ellenségei, és próbálják egymást letáncolni a parkettről. Ekkor a tömeg lassan eltávolodik a főhősöktől, akik megpillantják egymást, és attól kezdve nem látnak mást – még mi, nézők sem. Ezt követően lassú mozgással, lágy fordulatokkal és finom karmozdulatokkal fejezik ki, hogy szerelmük kibontakozóban van, amelyet a háttérben hasonlóan mozgó párok is jeleznek. A következő táncjelenetben a Cápák bandáját láthatjuk, amint azon tanakodnak, vajon helyes-e, hogy Maria Tonyval táncolt: Anita az ő oldalukon áll, míg Bernardo teljesen elzárkózik a húga és a Rakétákhoz tartozó fiú szerelmétől. Nem véletlen, hogy vitájuk során szóba kerül származásuk, arról is beszélgetnek, hogy ki számít igazi amerikainak, ki nem, és miért. Ezekből a gondolatokból bontakozik ki a koreográfia, ami egészen hasonló ahhoz, amit a Cápák a táncesten adtak elő, hiszen ekkor is tipikus latin stílusú tánccal fejezik ki hovatartozásukat. Továbbá, vitájukból adódóan egyértelműen érezhető a feszültség a fiúk és a lányok tánca között, hiszen a női szereplők Anita véleményét osztják, a férfi szereplők pedig Maria bátyjának adnak igazat, amit a koreográfia világosan kifejez: közöttük egyfajta gúnyos, ironizáló párbajtáncot láthatunk (ami természetesen nem túl komoly, mivel a „produkció” végén mindenki a párja karjaiban köt ki).

Ezek után azt láthatjuk, amint a Rakéták a kocsma előtt álldogálnak az utcán, amikor Krupke őrmester megérkezik. Ő rendet akar teremteni, de a banda – miután az őrmester elhagyta a területet – gúnyt űz belőle: dalra fakadnak, és játékosan bemutatják a rendőrség és köztük folyó nézeteltéréseket. Ebben a részben azt igyekeznek közölni, hogy ők nem rossz emberek, csupán szeretnek együtt „lógni” az utcán. Igaz, ez nem kifejezetten táncos jelenet, mégis dolgozatomban szempontjából említésre érdemesnek tartom.

Nemsokára a Cápalányok munkahelyén láthatjuk az eseményeket, ahol Maria boldogságában teljesen kicserélődöttnek tűnik. A többi lány nem tudja mire vélni, hogy a lány miért ilyen vidám. Maria nem sokáig titkolja, mi miatt lett ilyen kedve,

táncsal is kifejezi, hogy szerelmes: hatalmas mozdulatokkal, látványos, néha elnagyolt lépésekkel illusztrálja némileg kislányos rajongását, miközben gyönyörű ruhákat és kalapokat aggat magára. Táncából árad a lelkesedés, vidámság, melyeket öltözete is kifejez, hiszen sárga és narancssárga ruhája – ami ráadásul nagyon is lányos – egyértelműen a boldogságot szimbolizálja.

A következőkben annak lehetünk szemtanúi, ahogyan a két banda készülődik a nagy összecsapásra. Mindkét csapat a maga stílusában hangolódik rá a hamarosan bekövetkező utcai harcra. Amikor odaérnek a helyszínre, a két csapat jól elkülöníthetően áll egymással szemben a kép két oldalán. A korábban általam említett ruházati színeik ekkor is hasonlóak, bár a Rakéták most kissé sötétebb öltözetben jelennek meg a vásznon. Az első jelenethez hasonlóan most is megjelennek azok a harci mozdulatok a koreográfiában, amelyek teljesen egyértelművé teszik a néző számára azt, hogy a fiúk között harc folyik. Azonban, ahogy azt a napszak is jelzi, ezúttal sokkal komolyabb, sokkal durvább harcról van szó, később még a fegyverek is előkerülnek. Az első jelenetben nappal van, és jelentősen könnyedebben, játékosabban harcoltak egymással (tulajdonképpen akkor még nem is akarták bántani egymást, csak kergették a másikat, és nevettek rajta; mindezt a jelenet színei is jelzik), ebben a jelenetben viszont éjszaka van, emiatt nemcsak a fények és a színek sötétebbek, de szimbolikusan is sötétebb minden (a két banda kapcsolata elfajult, a játékból véres küzdelem lett). A mozdulatok mindkét fél részéről sokkal dinamikusabbak, gyorsabbak, valamint a légkör is sokkal feszültebb, amit nemcsak a mozgásuk, de arcjátékuk is közvetít.

A Rakéták a következő táncos jelenetben arról beszélnek és énekelnek, hogy ha nem akarják felkelteni a rendőrök gyanakvását, nyugodtan kell viselkedniük. Ezt a nyugodtságot, higgadtságot hasonlóképp fejezik ki, mint a film elején láthattuk a Rakétáktól. Újra megjelenik az a laza csettintgetés és sétálgatás, amelyet a sportpályán láthattunk tőlük. Mindeközben egy-egy rövidebb mozdulatsorra a zaklatottság, idegesség jellemző (hirtelen, gyors kézmozdulatok és forgások jellemzik ezeket), de mivel az egyikük végig nyugodt tud maradni – és ő az, aki erre biztatja a többieket is –, folyamatosan nyugalomra bírja a többi Rakétát, így egyre higgadtabbá és magabiztosabbá válik az egész koreográfia.

Ezután már nincs olyan táncos jelenet a filmben, amelyet elemezhetnék, viszont képileg nagyon fontos és figyelemre méltó a zárójelenet. A két banda két elkülönült oldalról figyeli a szerelmes pár tragédiáját: azt, amint Tony éppen Maria karjaiban haldoklik. Ezután Maria feláll, és a két csapat közt járva kifejezésre juttatja véleményét, miszerint mindkét fél óriási hibát követett el gyerekesen induló, ám annál komolyabb és borzalmasabb háborúskodásukkal, amellyel nemcsak nem hagyták elvévülni a származásbeli különbségekből fakadó ellenségeskedést, de evvel a szerelem kibontakozásának is útjába álltak, és ezt halálos következmények pecsételték meg. Ezt a szörnyű tragédiát is, valamint szerelmének gyászolását és egyben továbbélését is szimbolizálja Maria sötétvörös ruhája (míg a többiek öltözete

mind sötétebb, vagy sötétebbnek látszik a fények beállítása miatt). Eddigre értik meg mind a Rakéták, mind a Cápák tagjai, hogy a gyűlölet, amit egymás iránt éreztek gyilkolta meg áldozataikat: a két banda tagjai ellépnek a külön-külön álló csapatoktól, és együtt segítenek Tony holttestét elvinni, ezzel szimbolizálva a háború lecsendesedését.

Összességében véleményem szerint elmondható a *West Side Story* című filmmusicalról, hogy pusztán táncos jelenetein keresztül személve az eseményeket világosan értelmezhető a cselekmény, sőt, úgy gondolom, hogy sokszor többet közvetítenek ezek a koreográfiák, mint például egy egyszerű párbeszéd jelenet, és árnyaltabban is fejezik ki a film mondanivalóját. Remekül ábrázolják vizuálisan azt, ahogyan a gyermeki vetélkedés véres háborúvá fajul, ahogyan az értelmetlen viszályok szinte észrevehetetlenül teszik tönkre az eredetileg ártatlan emberek életét, és azt, ahogyan a gyűlölet elhatalmasodik és eluralkodik a szíveken, megakadályozva minden emberséget és szeretetet. A film végi együttműködés ugyan lágyít valamelyest a bandák kapcsolatán, de a történeteken már semmi sem tud változtatni. Így a folkmusical mint műfajváltozat valóban – ha alapvető jellegzetességei nem is változtak a filmben – módosul ebben a musicalben, hiszen nincs boldog befejezés, nincs tipikus „happy end”, mivel a szerelmes pár és a közösségi összetartozás nem fejlődik párhuzamosan pozitív irányba, mégis teljesül benne az, hogy a csoportok, a közösségek megerősödnek – és ennek talán szükségszerű feltétele volt Tony halála. Mindezt pedig nem érezhetnék ennyire mélyen át, lehet, hogy nem is értenénk ilyen jól, mi is történik a West Side-on, ha Jerome Robbins koreográfiái és a film további vizuális kifejezőeszközei nem közvetítenék ilyen hatásosan, ilyen karakteresen a Rakéták és a Cápák történetét.

KÁKAY VIOLA

My Fair Lady – dráma és musical

Dolgozatomban a George Cukor által rendezett 1954-es filmmusicallel, a *My Fair Lady*vel foglalkozom. Nem tartom kifejezetten átlagosnak a műfajban ezt az alkotást, mivel nem tisztán tartozik alműfajba, és alakulását mindenképpen befolyásolnia kellett annak, hogy irodalmi műből jött létre. George Bernard Shaw 1912-es drámáját, a *Pygmalion*ot alkalmazták zenés színpadra, majd filmesítették meg ezen a címen.

Az eredeti történet könnyedsége által felkínálja magát, hogy zenei műfajban is feldolgozzák, ugyanakkor a musical megkövetel bizonyos további vonásokat, a műfaji sémának megfelelő fordulatokat - például azt, hogy lehetőleg boldog, oldott hangulatban teljenek a produkció utolsó percei. Megvizsgáltam a dráma és a zenés mű közti eltéréseket, valamint megpróbáltam fényt deríteni arra, hogy miért volt ezekre szükség. Dramaturgiai szempontból kevés különbségre figyelhetünk fel, s ezek közül is csak pár tekinthető kifejezetten jelentősnek. A klasszikus hollywoodi musical motívumait, vonásait is megpróbáltam megkeresni a filmváltozatban, rátalálni azokra a pontokra, amik elengedhetetlenek ahhoz, hogy a műfajnak ebbe a szűkebb, több szabálynak eleget tevő csoportjába sorolhassuk a szóban forgó darabot. Végül röviden kitérek az alműfaji jellegzetességekre. A keveredés szemmel látható, a show- és a tündérmese musical egyértelműen kölcsönöz elemeket a *My Fair Lady*nek. A varázslatos, szinte hihetetlen átalakulástól kezdve a „produkció” elkészülésének bemutatásáig sok tipikus vonás lelhető fel a filmben. A folkmusical az egyetlen, melynek jellegzetességei – véleményem szerint – nem épülnek be a szerkezetbe.

A továbbiakban tehát az eredeti mű és adaptációjának kapcsolatát, a musical érdekében esetleg végrehajtott átalakítások miértjét és mikéntjét vizsgálom, a végső produktumban megpróbálom kimutatni a klasszikus hollywoodi musical jellegzetes jegyeit, és az alműfaji vonások szempontjából is megfigyeléseket végzek.

Nem csoda, hogy a *My Fair Lady*ből musical lett. Először is természetesen nagy előny, hogy eredetije színpadi darab, tehát nem volt nehéz átemelni egy másik előadói műfajba. Viszonylag könnyen a musicalek közé emelhető, ha diegetikus zenével tarkítják a művet, vagyis a filmben, a történetek menetében a szereplők által hallott és valamilyen szinten általuk produkált (a showmusicaltól eltekintve kevés olyan darabban találkozhatunk, ahol például az ének hangszeres alapja élő, vagyis a filmben megjelenő szereplők adják elő) zenei motívumok hangzanak el.

A történet könnyed, szórakoztatásra termett témát dolgoz fel. Eseménysora korábbi filmmusicaleskéhez is hasonlít: főképpen abban, hogy kicsit tündérmesei, lehetetlennek látszó átalakulást mutat be. Ráadásul olyat, ami akár a gazdasági világválság utáni időszak gondúzó, szórakoztató alkotásainak egyikeként is megállta volna a helyét. A dráma azt sugallja, hogy nem baj, ha valaki szegény, akár

hontalan, utcán élő, perifériára szorult pária. Bárki szert tehet eszmei és anyagi értékekre. Így izgulhatja végig az olvasó/néző egy szerencsétlen lány sorsát, akiből végül „hercegnőt” faragnak, és teljesen megváltozik az élete. Életkörülményei mellett jelleme, viselkedése, merőben megváltozik a szerencsés fordulatot megelőzőekhez képest: mondhatni öntudatra ébred. A musical műfajának egy ilyen sikertörténet rendkívül jövedelmező lehet.

A történet egyetlen főszereplő életének egy szakaszán vezeti végig a nézőket, így ő köti össze az egymás után következő eseményeket. Eliza mellett ott az ellenpont, a professzor, aki a lány potenciális partnerét alakítja. A film folyamán találkozhatunk a musicalre jellemző, a férfi és a női pólus bemutatására szolgáló párhuzamos szerkesztésmóddal, de nem kifejezetten jellemző ez a struktúra a *My Fair Lady*-re. Ami hiányozhat még az alaptörténetből, az a házasságban vagy legalábbis szerelmi viszonyban végződő romantikus szál kibontása, mely a problémák megoldódásával, az események harmonikus kimenetelével állna párhuzamban. Érdekes, hogy Shaw művét prózai szakasszal fejezi be, melyről megjegyzi, hogy annak már nem kell a színpadon megjelennie, nem szükséges a közönség tudtára adni a tartalmát. A befejezést a befogadónak magának kell kikövetkeztetnie. Ő azonban – az ő elképzelése szerint evidens fel- és megoldásként – azt fogalmazza meg, hogy a főhősnő nem mehet vissza az érte könyörgő professzorhoz. Ezt pedig azért nem teheti, mert önálló, uralkodó jellemű nőt faragott belőle, és ennek a szabad és értelmes gondolkodású nőnek fel kell ismernie, hogy Higgins soha nem fogja úgy nőnek tekinteni őt, ahogyan azt ő elvárná, vagy bármely más autonóm és erős egyéniségű hölgy kiérdemelné. Ugyanis tanárának – aki megrögzött agglegénynek vallja magát – a nő csak tudománya és édesanyja imádata után következhet az életében. Nem tekinti egyenértékű félnek, társnak az asszonyt. Ha rá is szánná magát a házasságra, akkor is csak tulajdonának tekintené a nőt. Ezért Liza a szerző szerint magától értetődően Freddy-t fogja választani – hiszen ő az, aki mellett úrinőnek érezheti magát, és aki nőként szereti.

Magam mindezzel nem értek teljes mértékben egyet. Pontosabban: nem tartom egyértelműen kikövetkeztethetőnek és evidensnek a drámában történetekből ezt a végkifejletet. Főként azért, mert a két főszereplő utolsó veszekedésénél Higgins egy mondata mintha hajlamot mutatna a változásra: „Azt mondtam, hogy nőt faragok magából; hát faragtam is! Látja, így már tetszik!” Ebbe a mondatba beleláthatunk változást, még ha csak parányi szikráját is, de az egyértelműen megfogalmazódik, hogy a férfit lenyűgözi a nő éles nyelve, függetlensége. Tehát már nem eszközként tekintene rá. Úgy már nem is lehet. Társként. Ez talán még nem kifejezetten a romantikus érzelem – egyelőre. Mindkét fél büszke és makacs, de ha ettől megszabadulnának, vagy legalább lefaragnának belőle, máris rájönnének, kiegészítik egymást. Ahogy tulajdonképpen a professzor is kifejti, hogy szüksége van Elizára - habár ezt nem romantikus indokokkal támasztja alá.

De térjünk vissza a filmre. Ami a szerelmi szál, a férfi-nő kapcsolat vonatkozásában

mindenképp más színezetet kap a drámához képest, hogy a professzor és Eliza között nagyobbak érzékeljük a különbséget, mint az a drámában írva van. Rex Harrison a film forgatásakor 56 éves volt, az Elizát alakító Audrey Hepburn akkoriban 35. S bár a drámában is valamivel több, mint 20 év különbséget feltételezhetünk (a professzor 40 körüli, Eliza 18), a filmben mégis látványosabbnak érzékeljük a különbséget. Hepburnt törekénysége és kecsessége, bája rendkívül fiatalosnak tünteti fel. A Higgins-alak azonban korának megfelelő kinézetű, konzervativizmusa, merevsége tovább hangsúlyozza a generációs különbséget a két szereplő közt.

A musical azonban mégis más befejezést tár elénk, mint az irodalmi mű. Az utolsó veszekedés jelenete már hangulatában eltér a drámától: előkészíti a happy endet. Míg a Shaw-darabban Higgins mindvégig keménynek és lelkében sérthetetlennek tűnik fel előttünk, addig a film már mutat nekünk belőle emberi, törekényebb vonásokat is. Mikor szinte gyermekké válik tanácsalanságában, és anyjához a kétségbeesett „mama!” kiáltással szól, vagy mikor a vita folyamán egyre megtörtebbnek látjuk.

Itt el is elérkeztünk a pontra, amelynél – véleményem szerint – a musicalhez kellett alakítani a történetet, és itt tér el leginkább a két mű egymástól. A dráma – mint fentebb megjegyeztem – nem tér ki arra, hogy rendeződik a kapcsolat végül a szereplők között (ezt csak a prózai „utószó” fejt ki). A zenés előadás itt továbbvezeti az eseményeket. Higgins a veszekedés után hazamegy. Nem egy büszke és magabiztos alakot láthatunk kószálni a londoni utcákon. A férfi ekkor énekl el bánatát, csalódott, tehetetlen, úgy érzi, nem fogja bírni Eliza nélkül tovább a mindennapokat. Egyetlen pillanatra tér vissza belé a korábbi keménység, de valószínűnek tartom, hogy ezzel is csak leplezni akarja maga előtt fájdalmát, és könnyíteni szeretne kétségbeesett lelkén.

Mikor hazaér, összetörve omlik le foteljébe, miután bekapcsolta a gramofont, hogy hallja Eliza hangját. A belépő lány pedig kikapcsolja a hangrögzítőt, és maga mondja tovább a szöveget. Ekkor születik meg köztük a valódi harmónia, amikor Higgins ráébred, hogy a nő mégis visszatért hozzá. Arcán megjelenik visszafojtott öröme, és viccelődve, szinte bocsánatkérően és boldogan ismétli meg azt a mondatot, ami korábban annyira jellemezte tanítványához való hozzáállását: „Eliza! Hol a fenében van a papucsom?”

A film tehát a jövőre nézvést szeretetteli viszonyt sugall. Mindkettejük alkalmazkodó, másik felé nyitó lépése még inkább megerősíti ezt: a lány lejjebb ad büszkeségéből, mert visszatér – elismeri az érzéseit, hogy ő is hiányt érzett volna Higgins nélkül az életében; a professzor hasonlóképpen ad lejjebb öntudatából: utolsó mondatának kicsit szégyenkező voltával, és szemébe húzott kalapjával. A mivel tulajdonképpen pont a megadását próbálja elleplezni, kicsit pironkodva, hogy tényleg megtette mindezt - egy nőért.

Ez a befejezés merőben más színezetet ad az egész történetnek, mint a dráma

végpontja: sokkal optimistább, könnyedebb.

A következőkben a musical egyéb pontjaira térek rá, melyeket megváltoztattak a Shaw-műhöz képest (azonban ezek a történet menetében nem kapnak jelentős szerepet). Bár a zenés műfaj szinte minden prózai mondata, eseménye teljesen hű az eredeti szöveghez, egy-két ponton eltéréseket, kihagyásokat tapasztalhatunk. Mindjárt az elején van egy jelenet, ami a történet szempontjából nem különösebben fontos, és így ki is marad belőle: mikor Freddy a szerzett taxit tulajdonképpen átadja Elizának, mert édesanyja és húga már busszal elindultak haza. Nem kihagyott, de más közegbe helyezett jelenet az első megmérettetés is: a drámában a virágáruslány egy egyszerű délutáni fogadáson mutatkozik be először magasabb körökbe tartozó emberek előtt, míg a filmben jóval nagyobb súlyt és nyilvánosságot kap ez az első kudarc. A lóversenyen megjelent nagyszámú előkelő személyiség előtt szégyenül meg Eliza és két kísérője. Ugyanaz a párbeszéd hangzik el ez alkalommal, mint az irodalmi műben, de egy, az eredetihez hozzátoldott mondattal éri el csúcspontját a jelenet, mikor a lány az igényes nyelvhasználathoz és előkelőséghez nem illő, botrányos szavakkal buzdítja az általa (pontosabban Freddy által) választott lovat a haladásra. A film jóval nagyobb hangsúlyt fektet a felkészülésre, mint a prózai mű, és sokkal jelentősebb mélypontként tűnik fel előttünk az első megmérettetés is. Ezáltal jelentősebb konfliktusok és szélsőségesen hullámzó érzelmek tarkítják a musicalt, melyek megteremtik a közeget a keserű és vidám dalok feltűnésére a történetben. De erre később még visszatérek.

A bál jelenet is jóval hosszabb a zenés darabban, mint a prózaiban. Utóbbiban csak épphogy megérkeznek, kiderül a tévhit (Eliza álruhás, a legmagasabb társadalmi körökből származó idegen, valószínűleg magyar hercegi vér), majd el is hagyják a helyszínt, hogy együtt ünnepeljenek. A musical esetében azonban tulajdonképp ez nevezhető az egyik legfőbb csúcspontnak. A siker learatásához hozzátartozik, hogy szemlélteti a társaság rajongó imádatát Eliza iránt. A királynő is figyel rá, sőt: fia felkéri, hogy a nyitótáncot vele táncolja. Ez elsőprő diadalnak mondható a korábbi letagadhatatlan kudarccal szemben. Megint csak nagyon éles ellentét feszül az események között. Főként akkor érezhető ez, mikor a bál után hazaérve Eliza elfojtott, kiobbanni készülő feszültségét még tovább fokozza, hogy a két férfi mindebből semmit sem érzékel. A két oldal (a férfiak az alkalmazottakkal és a „hercegnő”) közti éles kontraszt rányomja bélyegét a jelenetre.

További szembevetendő különbség a két változat között, hogy amikor Eliza elhagyja a házat és találkozik Freddyvel, a filmben nem szembesülünk a lány olyan mértékű elgyengülésével, szeretethiányával, hogy engednie kelljen Freddy vonzalmának. Persze ennek ellentéte előkészítheti a drámában a szerző által felvetett végkifejletet, amihez képest a film más befejezést ad.

Doolittle „szerencséje” és felháborodása nagyobb szerepet kap a drámában, mint a musicalben. Utóbbiban a lány a szökés éjszakáján még visszatér régi életének színhelyére, ahol nem ismernek rá (ez fokozza a drámai színezetet), és apjával is

találkozik, aki akkor egy-két szóban elmondja, mi esett meg vele, majd örökre elbúcsúznak egymástól. Ezzel szemben az előbbiben ő is a végső jelenet egyik szereplője Higginsné szalonjában, hosszasan taglalja esetét a fonetikatanárnak és Pickering ezredesnek, az özvegynek majd a lányának, és végül a professzortól eltekintve mindenki elindul az esküvőjére.

A következőkben megvizsgálom, hogy végső formájában a *My Fair Lady* mennyiben felel meg a musical műfaji sajátosságainak. A legfontosabbat már említettem: diegetikus zenével kísért jelenetek fordulnak benne elő. A műfaj azon darabjai közé tartozik, melyekben a dalbetétek teljesen beleolvadnak a cselekménybe, és főként az érzelmek kifejezését szolgálják. A szereplők énekelve adják a nézők tudtára legintenzívebb érzelmeiket, például így veszekszenek egymással. A zenei betétekre úgy tekinthetünk tehát, mint az emocionális megnyilvánulások eszközeire.

A musical műfaj szemantikai és szintaktikai követelményeinek nagyrészt megfelel a *My Fair Lady*. Vegyük először sorra a szemantikai jellemzőket, melyek az adott műfaj építőelemeiként funkcionálnak. Az általános osztályozás szerint a formátum az első megvizsgálendő szempont. Történetmesélő, narratív filmről van szó – már eredete is garantálja ezt, hisz alapja egy irodalmi mű, majd a későbbi Broadway-musical. Egészítés, tehát hossza is a műfaji sémának megfelelő.

A karakterek szempontjából - amint azt korábban már említettem - nem teljesen egyértelmű a konvenciók követése. A musical alapvető jellemzője, kritériuma a szerelmespár szerepeltetése, a pár kialakulása vagy egy házasság problémája és annak rendeződése a történet folyamán. Ezért is kapott konkrétabb befejezést a Shaw-mű ebben a műfajban. De így sem klasszikus szerelmi történettel, udvarlási folyamattal találkozunk. Nem az áll a középpontban, bár a nézőt mindvégig foglalkoztatja a két főszereplő közti érzelmek kialakulásának esetleges lehetősége. S valóban, a film utal erre a korábban már bőven tárgyalt befejező percekben. A darab elején teljesen érzéketlen férfiből egyre inkább kibontakozik egy érzelmekkel bíró, emberibb alak. A befejezésnél pedig teljes mértékben megbizonyosodhatunk afelől, hogy a szereplők kapcsolatának nem vethetett véget a konfliktusok sorozata, sőt: új, két egyenrangú felet egyesítő viszony reménye csillan fel előttünk.

Az előadásmód nagy vonalakban megfelel az műfaji elvárásoknak. A ritmikus mozgás és a realizmus valóban kombinálódik a filmben. Mindig természetesnek érezzük, amikor táncra perdülnek, dalra fakadnak a szereplők a közeg mindig elő van készítve ehhez. Szinte az összes zenei betétet felsorolhatnám ide példának, de csak néhányat említek a teljesség igénye nélkül. Például kiválóan illeszkedik az események menetébe, amikor a film elején Eliza álmodozni kezd a szebb jövőről, és az őt körülvevő szomorú, nyomorúságos környezetben a vele hasonló körülmények között élőkkel együtt énekel és táncol. Itt kontraszt teremődik a valóság és álomvilág között. Ugyanakkor természetesnek tűnik, hogy az álmok, a vágyak absztrakt, zenei megnyilvánulások által mutatkoznak meg. De hasonlóan előkészített jelenet az is, amikor boldogan, izgatottan megy aludni az első

tökéletesen kiejtett mondat után. A felfokozott érzelmek kifejeződése a dal – tehát indokolt, természetes. Ugyanígy Freddy szerelmes éneke a ház előtt vagy Higgins keserű, felismerő és beismerő vallomása, őrlődése hazatértekor. De az utóbbit megelőző dalban bemutatott vitát is minden gond nélkül fordítja zenés előadásba a film.

A hangkulissza sajátossága a musical legfontosabb elemének tekinthető. Leginkább az olyan alkotások felelnek meg a műfaj kritériumainak, amelyekben váltakoznak a diegetikus zenei és a prózai dialógus alapú részek. Ezeknek a daraboknak ugyanis az egyik célja: „átlépni a beszéd rideg valóságából (Brecht kitétele) a musical ábrándos világába.” A muzsika pedig ehhez az átlépéshez kötődik. Az iménti példák egy része egyértelműen meg is mutatja ezt a szembenállást: a reális, nyomorú valóságból az ábrándok, álmok világába való átlépést mindig a zenei szakasz szolgálja.

Ezen pontok vizsgálata után elérkeztünk a szintaktikai jegyek megfigyeléséhez. A narratíva megosztáson alapuló stratégiája a *My Fair Lady* esetében nem nevezhető tipikusnak. A musical elején rögtön egy térben látjuk a főszereplőket, találkoznak egymással, tehát nem váltakozó jelenetek által ismerjük meg őket, hogy majd csak később találkozzanak. A film későbbi jeleneteiben azonban találkozhatunk párhuzamos építkezéssel: például a fürdetés és a gazdag, elegáns könyvtárszobában ezzel egy időben játszódó események között gyakori vágások észlelhetők, melynek során egyértelmű ellentét jelenik meg: a magabiztos, előkelő aglegény műtárgyait pakolgatja véget nem érő könyvespolcánál, míg a piszkos, neveletlen, meggondolatlan, sikítózó virágáruslány küzd „rangja” megtartásáért a fürdőszobában.

Ez a jelenet pedig máris köthető ahhoz a jellegzetességhez, hogy a két főszereplőt különböző speciális értékekkel azonosítja az alkotó. Ez a vonás már az alaptörténetben is egyértelműen kirajzolódik, és ebből kifolyólag erősen kitűnik a vásznon is. Fontos az, hogy a kulturális ellentétek és szociális különbségek a musical végére elsimuljanak, kompromisszum, harmónia jöjjön létre a „szemben álló” felek, konvenciók között. Így történik a *My Fair Lady* esetében is. Higgins a saját társadalmi osztályához zárkóztatja fel Elizát. A piszokban, nyomorban élő lányból elegáns „hercegnőt” alkot. Tehát tekinthetjük úgy, hogy itt „Doolittle-kisasszony” az, aki alkalmazkodik a társadalmi rétegéhez, melybe bevezetik. A beolvadásra tesz kísérletet. Az első kísérlet alkalmával kudarcot vall, azonban a másodiknál már tökéletesen alakítja az előkelő osztálybeli figurát, és elfogadja a környezete által sugallt normákat.

„A ’klasszikus’ hollywoodi musicalek [...] szabad szellemű, energikus hősöket teremtenek, miközben szigorú, tiltó narratív struktúrák közé kényszerítik őket” – jegyzi meg Martin Sutton. És valóban: Eliza eredetileg kifejezetten szabad felfogású, nagyszájú, korlátokat nem ismerő alakként tűnik fel előttünk. Amint belép a professzor házába, szembesülhetünk kötöttségekhez fűződő viszonyával: mikor bele

akarják kényszeríteni egy kád vízbe, az már az új, szabályokkal, elvárásokkal teli életmód sugallataként rémíti meg őt. Tisztára mossák, ezek után ápoltnak, összeszedettnek kell majd lennie – mindig. Ezzel a fürdéssel lép be ebbe az új világba. S ezek után folyamatosan következnek egymás után a szabályok, megszorítások, amikbe végül beleszokik, elfogadja őket s ezáltal beolvad az új közegbe. E folyamat kapcsán pedig máris igazat adhatunk Sutton egy másik kijelentésének: „az álmok valóra válhatnak, de csak az elfogadott értékek keretei között.” Eliza kétségkívül elegánssá, jómódúvá, korábbi élethelyzete szempontjából szemlélve gondtalanná válik. De találkozik ezeknek az előnyöknek a negatív oldalával is: már nem szabad, nem tehet úgy semmit, ahogy szeretne, mert meg kell felelnie a normáknak. A mennyiben pedi be akar olvadni, ezeket el is kell viselnie. Térjünk vissza a szintaktikai vizsgálódáshoz. Eddig megfigyeltük a narratív stratégiát és a pár és cselekmény párhuzamát a *My Fair Lady*-ben. A zene-cselekmény viszony megfelel a kritériumoknak. A tánc és éneklés az öröm egyik kifejezőmódja (például mikor sikerül kimondani szépen az első mondatot – ez a jelenet csak a filmben szerepel, a drámában nem találkozunk vele, miképpen szinte az egész tanítási-tanulási folyamat is kimarad az utóbbiból), ugyanakkor kevesebb alkalommal, de találkozhatunk szomorúságot tükröző dalra fakadásokkal is (Eliza Higgins-t szidalmazó kifakadása vagy a professzor magányos sétája).

Fontos a musicalben az elbeszélés és zeneszám összefüggése, a kontinuitás a normál dalógust tartalmazó részek és a diegetikus zenei betétek között. Mindenképpen meg kell oldódnia a problémáknak, konfliktusoknak, „elengedhetetlen a pár misztikus egyesülése”. Tehát érthető, hogy a drámával ellentétben miért tér vissza mégis Eliza Higgins-hez. Ezáltal tekinthetjük semmisnek korábbi nézeteltérésüket, és szöhetjük tovább gondolatban kettejük történetét.

A kép és a hang kapcsolatára vonatkozó klasszikus narratív hierarchia a musicalekben gyakran a visszájára fordul. Fokozatosan kap a mondanivaló ritmust, majd dallamot, így szinte észrevétlenül váltunk át a prózai közlésről a zeneire, tehát a hang fontosabbá válik a képnél. A *My Fair Lady*-ben erre tipikus példa az a jelenet, amikor Elizának először sikerül tökéletes kiejtéssel kimondania egy mondatot, és ezt az eseményt örömdal követi.

Végül utolsó vizsgálati szempontként nézzük meg, hogy a Cukor-film mely alműfajok jellegzetességeit viseli magán. Legfőképp a show- és tündérmese musical sajátosságai figyelhetők meg ebben a műben. Előbbinek fontos összetevője valamilyen produktum, ami a történet leforgása alatt nyeri el végső formáját, és ehhez kapcsolódóan születik meg a harmónia, illetve a szerelmi viszony a két főszereplő között. Bár nem értelmezhetjük szó szerint ezt a kritériumot a *My Fair Lady* esetében, azonban véleményem szerint mindenképp tekinthetünk rá úgy, mint e követelménynek megfelelő darabra. Vizsgáljuk a művet nagyobb vonalakban: egy nyelvész célul tűzi ki egy virágáruslány előkelő nővé formálását. Ezt az új személyiséget nevezhetjük a produktumnak. Itt is akadályok gördülnek a feladat

megvalósulása elé, a két főszereplő kapcsolata olykor nagyon feszült, néha közömbös. A mű végére azonban sikerül megvalósulnia a tervnek, és a férfi és a nő békét köt, jövőbeli romantikus kapcsolatuk lehetőségét megerősítve. Fontos elemnek nevezhetjük azt is, hogy - ahogy azt a show musicalekben jellegzetes vonásként tartjuk számon, ebben a darabban is - megjelenik a nő mint domináns vizuális elem, látványosság. Pontosabban az elérendő cél magában foglalja Eliza gyönyörködtető vizuális jelenséggé változtatását is.

A film tündérmesei alműfajra utaló jellegzetességei közé tartozik, a korábban már kifejtett összetevő: a társadalmi különbségek szerepe, a különböző rétegek konvencióinak, életmódjának ellentmondásai. Tulajdonképpen ezek szülik az alapkonfliktust. Uganakkor fontos, hogy mégis van átjárhatóság köztük. A férfi uralkodik a nő fölött, átalakítja, és az beolvadhat az ő előkelőbb közegébe.

Ugyancsak a tündérmese alműfajra utal az egzotikum megjelenése. Első alkalommal akkor utalnak egy távoli országra, amikor Pickering és Higgins a film első perceiben beszélgetésbe elegyednek (bár a történet szempontjából csekély jelentőséggel bír ez az információ): az ezredes Indiában tanulmányozta az ott használt nyelveket, dialektusokat. Nagyobb hangsúlyt kap az egzotikum megjelenése később: a csalókat beszédük alapján leleplező kotnyeles fonetikus magyar, s ennek a nemzetnek az egzotikuma (az angolok szemszögéből) akkor mutatkozik meg igazán, mikor Eliza kilétére mégsem érez rá a tudós. Magyar származású idegennek véli, aki ott is a legfelsőbb, legelőkelőbb rétegbe tartozhat. Az a lány, aki mindenkit elkápráztat szépségével és tökéletes viselkedésével maga a rejtély, az egzotikum.

Szintén jellegzetes, a tündérmese alműfajt hagyományosan jellemző vonás, hogy nem kell a boldogsághoz gazdagság. Az anyagi férfi főszereplő mellett megjelenik az érzelmeket, a szellemet képviselő alak, akinek magatartását és beszédmódját hibátlanra csiszolva bárkit levesz a lábáról, függetlenül attól, hogy valójában szegény. Megemlíthetjük itt Freddy kitartását is, akit eleinte a lány szépsége, tisztasága ragad magával, de mindvégig mellette marad, akkor is, amikor megtudja, hová való. A történet végén, a bálban pedig tulajdonképpen felerősödhet bennünk az érzés, hogy az „álruhát” viselő, szegény Elizának szurkoljunk a pökhendi Kárpáthy Zoltánnal szemben, akinek valóban nem sikerül leleplezni a szerepét kiválóan megformáló lányt. S ekkor tudatosul bennünk, hogy már nemcsak játszik, azonosult új önmagával, megkérdőjelezhetetlenül célba érkezett, sikerült megvalósítania álmát. Így pedig példaképpé válik a nézők előtt, akik hasonlóképpen dédelgethetnek megvalósíthatatlannak látszó vágyakat. Eliza saját sikerével ad nekik reményt.

Szemantikai, szintaktikai, alműfaji szempontokból vizsgálva tehát a szóban forgó alkotást, megállapíthatjuk, hogy alapvetően megfelel a musical elvárásainak, főbb vonásaiban a *My Fair Lady* a konvenciókat követő, „klasszikus” hollywoodi musicalnek mondható.

Források:

Altman, Rick: A musical. In: *Oxford Film enciklopédia*, szerk. Nowell-Smith, Geoffrey. 303-313.

Altman, Rick: Az amerikai musical mint kétfókuszú narratíva. *Metropolis*, 2008/3, 10-20.

Shaw, George Bernard: *Pygmalion*, <http://mek.oszk.hu/00400/00497/00497.htm> - utolsó hozzáférés: 2012. május 19.

Sutton, Martin: Jelentéssémák a musicalben. *Metropolis*, 2008/3, 20-26.

LÁSZLÓ LAURA

Musical és horror műfajkeveredése

A sötétből kinyúlik egy kéz, amely egy kést tart – de vérfürdő helyett „gyilkosunk” táncra perdül és énekelni kezd. Dolgozatomat a musical és horror különös egyvelegéről írom, a következő három filmen keresztül mutatva be a műfajkeveredés különböző szempontjait: *A Paradicsom fantomja* (Phantom of the Paradise, 1974), *Rocky Horror Picture Show* (The Rocky Horror Picture Show, 1975), *Rémségek kicsiny boltja* (Little Shop of Horrors, 1986).

A műfaj kifejezés a latin genus szóból ered (angolul genre), és fajtát, típust, osztályt jelent. Műfajkeveredésnél megfigyelendő, hogy az alapszituáció milyen műfajba sorolandó és az egyes műfajok elemei mekkora részben vannak jelen. Mielőtt rátérnék a műfajkeveredés vizsgálatára, Rick Altman műfajokról alkotott gondolatait idézem. „Ha a műfaj fogalmát csupán leíró használatra korlátozzuk, ahogy ez általában forgalmazás vagy osztályozás céljából történik, akkor ‘filmese műfajról’ (film genre) beszélünk. De mihelyt a műfaj fogalma sokkal aktívabb szerepet kezd el játszani a produkció készítése és annak befogadása folyamatában, helyesen a ‘műfajfilm’ (genre film) kifejezést használjuk, ezáltal érzékeltetve, mennyire válik a műfaji azonosítás a filmnézés alkotó komponensévé.” „A műfaji normák alapszabályai ugyancsak erősen befolyásolják a filmforgatást- és gyártást.” A musicalről mint műfajról így ír: „A hangosfilm kezdetén tehát jelzőként szerepel a musical (...)”, „1933-ban, a romantikus komédia és a zenés darab egybeolvadásakor a ‘musical’ kifejezés megszabadult jelzői, leíró mivoltától és főnév lett belőle (...)”.

Először a nézői elvárás, azaz a praktikus műfajfogalom szemszögéből vizsgálom a musical és horror műfajkeveredését.

Ha tágabb értelemben nézzük, a musical nem más, mint zenés-táncos betétekkel teletűzdelt alkotás. A horrorfilm célja a félelemkeltés: a néző a moziban úgy borzonghat, hogy nem kell félnie, baja esik. A horrormusical tudatosan feszegeti a konvenciókat, és mást ad a nézőnek, mint amit ő elvár a műfaji címkéktől. Ian Conrich írja *Az ifjú Frankenstein* című film „Puttin’ on the Ritz” zenés betétével kapcsolatban: „A jelenet felforgatja a klasszikus hollywoodi musicalről alkotott képet, amelyben – annak ellenére, hogy kellő tisztelettel adózik az eredeti számnak – az alkotó tudatosan keveri a horrorfilmet a musicallel (...), és ezzel közvetlenül ostromolja a műfaji határokat.”

Ugyanez elmondható a három vizsgált alkotásról is. *A Paradicsom fantomjában* a Fantom, miután a balesetben elvesztette a hangját, csupán egy elektronikus berendezés segítségével énekelhet és beszélhet meglehetősen silányul, ráadásul nem az őt játszó színész saját hangján, hanem a Swant alakító Paul Williamsén – míg a klasszikus musicalben többé-kevésbé mindig is elvárt volt a zenei képzettség. Mivel a történetet a Paradicsom megnyitója körül mozog, a zenés betétek indokoltak, a

horror elemek azonban kimerülnek az ördöggel kötött alkuban; a Fantom deformált, de alig mutatott arcában és bosszúállásában; viszont Winslow gyakran abszurd viselkedése a horrorparódia felé közelíti a filmet. A sztori horrorhoz közelítő műből építkeznek: Az operaház fantomjából a Fantom figuráját, *Dorian Grey* arcképéből Swan elpusztítását, a *Faust*ból az ördöggel kötött szövetséget, míg a *Psychó*ból a tusolós jelenetet vette át.

A *Rocky Horror Picture Show* közel áll Az ifjú Frankensteinhez abból a szempontból, hogy mindkettőben örült tudósok hoznak létre kreatúrákat a technika segítségével – Frank-N-Furter neve tudatos rájátszás Frankensteinére –, de míg Frankenstein Szörnye egy fércmű, addig Rocky a transzvesztita doktor álmait testesíti meg, és a Szörnnyel ellentétben kevésbé esetlen a zeneszámok alatt, viszont nem is rémisztő. A filmben az ismertebb horror jegyek parodisztikusan jelennek meg: a feszültségkeltés a lánykérésnél; eltévedés az esőben és menedékkeresés a baljós latú kastélyban; vagy épp Eddie megölése. A zenés-táncos jelenetek kevésbé szerves részei a történetnek, és pár dal olyan tabukat érint – mint a heteroszexuális szerelemmel szemben a homoszexualitás, transzvesztitizmus előnyben részesítése vagy a nyílt erotika Janet „Touch-a, touch-a, touch me” számában –, ami nem volt jellemző a klasszikus musicalre.

Talán a leghorrorisztikusabb a harmadik musical, amelyben Audrey II, az úrből érkezett virág vérrel, később emberekkel táplálkozik, bár a komikus-parodisztikus szál itt sem marad el. A dalok főleg Audrey II-ről és a szerelmi szál feloldásáról szólnak, de megemlíteném Steve Martin zenei betétjét, amelyről Ian Conrich ezt írja: „Martin sötét szándékainak gyönyörét talán lehet boldogságként értékelni, de a zenés jelenet mindenképpen transzgressziót és az utópia értékrendjének felforgatását képviseli.”

Ian Conrich-nél maradva: „A zenés előadás és a kultuszfilmélmény” című tanulmányában a vizsgált alkotások közül kettőt is a kultuszfilmek közé sorol, a következő szempontok alapján: „a második világháború utáni mozi terméke”; „olyan témákat dolgoz fel, amelyek a nosztalgia, a kulturális ragaszkodás és a felfokozott élvezet terepére visznek; s amiket leginkább az összetartozással, a tömegkultúrával, a felforgatással, a túlzással, a váratlannal, az abszurdal, az excentrikussal, az extrémekkel vagy a tiltottal azonosítottak”; „legtöbbször a film egy ismert szöveg újraértelmezéséből és újraéléséből adódó élvezet ünnepévé válik”. Valamint „A különleges vagy felfokozott moziélmény tekintetében a kultuszfilm bizonyos jellemzői megegyeznek a filmmusicaléival.” Ezen aspektusok alapján én a harmadik művet, *A Paradicsom fantomját* is a kultuszfilmek közé sorolnám, elvégre a *Faust*ot és *Az operaház fantomját* is újraértelmezi.

A következő részben a klasszikus musical és a horrormusical hasonlóságait-különbségeit vizsgálom.

A horroros beütés miatt ezek az alkotások a musicalen belül leginkább a tündérmese

musicallel állíthatóak párhuzamba, kivéve *A Parádicsom fantomját*, amely a show musicallel.

A tündérmese musical jellemzői közé tartozik, hogy gyakran készen átvehető alapanyagokkal dolgozik (leginkább Broadway darabokkal, operettekkel); a kezdeti korszakban sok volt benne a sikamlós elem; szereplői fiatal felnőttek; a humor az irónia felé mozdul; a férfi főszereplő karaktere gyakran bír valamilyen egzotikus jeggyel; és a történet rendre valamiféle mesebeli helyszínen játszódik.

A Rocky Horror Picture Show több komponensét is átvette a tündérmese musicalnek. Egy Broadway darabból adaptálták, nincs híján az erotikának; a film ironizál a musical és a horror elemeivel; Brad és Janet házasság előtt álló fiatalok; Frank-N-Furter egy transzvesztita az úrből; és a film egy ódon kastélyban játszódik, épp ellenkezőleg a tündérmesék ragyogó palotáival.

A Rémségek kicsiny boltja hasonlóképpen merít az említett alműfajból. Ez is egy Broadway musical alapján készült (amit pedig egy filmből adaptáltak [*Little Shop of Horrors*, 1960]); Audrey állandó utalásai a szexuális életére alapozzák meg a sikamlósságot; a fekete humor itt is táplálkozik az iróniából; és bár a főszereplő nem, de a növény bír egzotikus tulajdonságokkal (embereket eszik és ő is az úrből érkezett, beszélni is tud); a főszereplők ismét nem idősek; viszont a mesebeli helyszín csupán egy virágbolt.

A showmusical legfőbb jegyei: itt a legkönnyebben indokolható, miért énekelnek; gyakran egy „új” darab születését követhetjük nyomon, vagyis a musical a musicalben esete áll fenn; a fő szerepet a készítési folyamat, a próbák kapják; a néző beláthat olyan helyekre-eseményekre, amelyekhez egyébként nincs hozzáférése; a szívből jövő dalok a legigazabbak, a műviség csupán a bajok forrása; a férfiak kreálják a látványt, a nők a látványosság; gyakori összetevője egy szerelmi háromszög; a produkció sikere sokban függ attól, hogy megoldódik-e a válságba került szerelem.

A Parádicsom fantomjában ugyan nem musical, hanem egy megnyitóműsor lebonyolítása áll a középpontban, de a jelenetek többsége a készítési folyamatról, a próbákról szól, amelyeket Winslow kezdetben próbál megghiúsítani, így állva bosszút Swanon. A néző itt is beláthat a Parádicsom díszleteibe, de a film mégis pellengérre állítja a showmusicalt, mert itt Swan, az ördögi producer ellopja Winslow művét, a plágiumkérdéssel pedig nem sok alműfajbeli alkotás foglalkozott. Winslow szívből írja a darabját, Swan pedig a műviség megtestesítője, gondoljunk csupán a szerkezetre, amelyet Winslownak ad, hogy befejezhesse a művét. A látványért itt is a férfiak a felelősek, de itt Winslow akar tündökölni, csupán magának akarja a darabot, és csak a balesete után engedné át ezt Főnixnek; Swan először ezt nem hagyja, és beszerez egy férfi előadót, és csupán annak „leégése” után kerül a főszerep ténylegesen Főnixhez. A szerelmi háromszög egyetlen feloldása Winslow és Swan halála, mert Winslow már elvesztette Főnixet, és a produkció nélküle megvalósuló sikere is csak így lehetséges.

Harmadik szempontként a tényleges műfajkeveredést vizsgálom.

Először Francesco Casetti gondolatait idézem a műfajokról és a műfajkeveredésről. „(...) az újat az ismert felől olvassuk. Az eredmény: eltűnik az az elképzelés, hogy a műfaj banalizáló mechanizmus, hacsak egy szerző egyéni poétikája életre nem galvanizálja.” A néző és az alkotás készítőjének kapcsolatáról így ír: „A műfaj az a közös szabályegyüttes, amely egyikük számára lehetővé teszi, hogy rögzített kommunikatív formulákat használjon, s a másikuk számára, hogy megszervezze a saját várakozásai rendszerét. Van tehát egy (...) hallgatólágos megegyezés, amely biztosítja a felek közti kölcsönös megértést.” Casetti megemlíti Kaminski tanulmányát, amely szerint „A műfaj a többi narratív formához hasonlóan univerzális gyökerekkel rendelkezik (...), legmélyebb gyökerei mégis az antik mítoszokhoz kapcsolják. A műfajok a már a mítoszokat is alakító témákat és problémákat elevenítik föl: a jó és a rossz, az egyén és a közösség, a vágy és a törvény stb. közti ellentétet (...)”, illetve: „Tehát a filmműfaj az örök dolgok legújabb kiadása: olyan archetípusokat használ, amelyek az emberek számára mindig is vonatkoztatási pontul szolgáltak. (...), ezekhez kell visszanyúlni.” Claude Lévi-Strauss szintén azt az elméletet támogatja, hogy a műfajok rituális célokat szolgálnak. Casetti Rick Altman elképzelésével is foglalkozik: „Egy műfaj egyrészt állandó tartalmi elemeket jelent (...), másrészt adott diszpozíciós sémát ([...] a musicalben a prózai és zenés részek váltakozását szabályozza, stb.); ezért szemantikai és szintaktikai terminusokban egyaránt definiálható. (...), tehát leghelyesebb a 'szemantikai/szintaktikai' megközelítést alkalmazni.” A szemantikai és szintaktikai vizsgálat segít megérteni, hogyan alakul át egy műfaj – „ez a musical esete, amely a melodráma szüzségét átvéve újul meg”, vagyis megváltozik a szintaxisa.

Összefoglalva: a műfajra vonatkozóan, amely összekapcsolja a film alkotóját a nézővel, legajánlottabb szintaktikai/szemantikai megközelítést alkalmazni, mivel ez segít megérteni a műfajok alakulását. A szemantikai rétegben léteznek az állandó jelentéshordozó elemek: cselekmény- és történettípusok, jellemző karakterek, konfliktusok, tárgyi elemek, jól felismerhető vizuális motívumok. A szintaktikai réteget a cselekményvezetés, a viszonyrendszerek, a képalkotási és hangkezelési jellemzők alapján vizsgálhatjuk. A musical szemantikai összetevői közé tartoznak: narratív formátum, egészestés hossz, a karaktereknél romantikus pár, a színészi játékot a ritmusos mozgás és a realizmus összekapcsolása jellemzi, a hangot a dialógus és a diegetikus zene váltakozása alkotja. A horrorban némely szemantikai réteg megegyezik: a történetmesélés, az egészestés hossz – viszont a szerelmi pár túlélése/együtt maradása sok horrorfilmben kérdéses, és a színészi játék inkább a félelmek érzékeltetésére koncentrál. A horrormusicales esetében a karaktereket, a típushelyszíneket a horrorból merítik (a Fantom; Frank-N-Furter kastélya). A musical szintaktikai jegyei: kettős fókusz a narratívában; a zene nem csupán

díszítőelem, hanem előre viszi a cselekményt. A horrorban is gyakran akad kettős, sőt többszörös narratíva, amit a horromusicaiek is átvettek (Rocky Horror Picture Show – Janet, Brad, Frank, Rocky is kap külön nézőpontot és fejlődéstörténetet). A horromusicaikban szereplő daloknak fontos cselekménybeli szerepe/mondanivalója van (mely alkalmanként épp az ellenkezője a klasszikus musicalbelinek): heteroszexualitás-homoszexualitás; a család mint az öröm forrása.

A dolgozat elején már említettem, hogy a műfajkeveredésnél megfigyelendő, hogy az alapszituáció milyen műfajba sorolandó és az egyes műfajok elemei milyen arányban vannak jelen. Ezek alapján a három alkotásról a következő megállapítások tehetők. A *Paradicsom fantomjában* az alapszituáció – a show létrehozása – miatt a musicalhez sorolható, a *Rocky Horror Picture Show* és a *Rémségek kicsiny boltja* a horrorhoz, ha eltekintünk attól, hogy harmadik műfajként a vígjáték is jelen van ebben a kettőben, mely szintén szolgáltatathatná az alapszituációt. A *Paradicsom fantomjában* van legnagyobb részt jelen a musical jelleg, a *Rocky Horror Picture Show*-ban nagyjából kiegyenlítődik musical és horror, míg a *Rémségek kicsiny boltjában* a legkevésbé hangsúlyos a musicalszerűség. Az utóbbiban ráadásul a dalok nagy részét egy háromtagú kórus szolgáltatja, belopva a gospel hangulatot a filmbe, de csökkentve a fő karakterek énekidejét.

Műfajkeveredéskor ajánlott megvizsgálni, hogy műfajcsoporton belüli vagy azok közötti keveredésről van-e szó. Előbbinél kisebb a szemantikai távolság, utóbbinál értelemszerűen nagyobb, így a műfajkeveredés is rendhagyóbbnak számít. Mivel a műfaji határok nem teljesen tisztázottak, több műfaji csoportosítás is létezik.

Norman Kagan műfajábrája alapján a horror műfaj keveredik a showbizniszével.

Király Jenő tipológiájában a fekete fantasztikum és a kifejtett kaland elegyül.

A társuló műfajok erősíthetik vagy lefokozhatják egymást. Mivel az 1970-es, '80-as években mind a musical, mind a horror túllépett már a virágkorán, ezt a kérdést a műfajok életciklusának – növekedés, virágzás, hanyatlás – szempontjából vizsgálom.

A klasszikus musical kora a hangosfilm megjelenésétől az '50-es évek közepéig tartott, a horroré 1896-1960-ig. A klasszikus stádium befejeztével regresszív stádiumba kerültek, ahol megkérdőjeleződtek a klasszikus formák. A dekonstruktív stádiumban a műfaji filmek durván ironizálnak saját klasszikus jegyeiken. A transztextuális stádiumban olyan, a musicalre, horrorra reflektáló musicaiek és horrorok készülnek, amelyek valójában nem is azok.

A *Paradicsom fantomjában* a musical ironizál saját klasszikus jegyein: a főszereplő nem sikerre vinni, hanem tönkretenni akarja a darabot, de az nem mondható el az alkotásról, hogy egy musicalnek álcázott más műfajú film, hiszen erősen mutatja a showmusical jegyeit. A horror részéről inkább a transztextuális stádiumról beszélhetünk, elvégre a film nem igazi horror, csak a feszültségkeltés eszközével él; például mikor egy ideig nem láthatjuk Winslow arcát. Még a legfélelmetesebb jelenet is, amelyben Winslow a fürdőben tör rá Beefre, paródiába fullad: a néző

elvárná, hogy Winslow bosszúja Beef megölésében teljesedjen ki, ehelyett nem késsel, hanem csupán egy vécépumpával támad a mit sem sejtő áldozatra, és így fenyegeti meg. Ez esetben szerintem a musical gyengítette a horrort, és a film *Az operaház fantomjának* szürreálisabb és modern időbe helyezett feldolgozása lett. Amennyiben a *Rocky Horror Picture Show*t mint tündérmese-musicalt tekintjük, akkor erősen ironizál saját jegyein. Az egzotikus helyszín itt egy lepusztult kastély; a szexualitást már nem rejtí az udvarlási csatározások álarca mögé, hanem nyíltan ábrázolja – jóformán mindenki mindenkivel csinálja. A táncstudásnak nagy jelentőséget tulajdonítottak a klasszikus korszakban ebben az alműfajban, itt azonban szinte csak a „Time Warp” című dalban táncolnak, de mivel ebbe próbálják belevonni a nézőket is (a kriminológus többször is kiszól a képből), csökkentik a jelenet varázsát, kizökkentik a közönséget. A horror újraértelmezi a Frankenstein történeteket, de valójában nincs jelen. A musical szerintem ebben az esetben is gyengíti a horrort, ugyanazért, mint *A Paradicsom fantomjában*. A harmadik esetben a musical szílat éreztem kevésbé erősnek, a film inkább a horrorvígjátékhoz közelített. A horrorelemek, bár bizonyos esetben ironizálnak saját magukon – például Orin Scrivello munkásságára és majdani halálára –, de Audrey II-t nem butították le, végig fenntartotta a feszültséget, a tetőpont talán Audrey I majdnem elfogyasztása volt. Itt tehát a másik két példával ellentétben, a horror gyengítette a musicalt.

Dolgozatomban három alkotás – *A Paradicsom fantomja*, *Rocky Horror Picture Show*, *Rémségek kicsiny boltja* – alapján vizsgáltam meg a műfajkeveredés szempontjait. Kezdve a nézői elvárással, vagyis a praktikus műfajfogalommal, át a horror- és klasszikus musical összehasonlításán, a tényleges műfajkeveredésig, melynek során Casetti, Kaminski és Altman tanulmányaira támaszkodtam. Ezt követően a szemantikai-szintaktikai jegyeket vizsgáltam, a műfajcsoportokon kívüli műfajkeveredést, végezetül pedig azt, vajon mennyire gyengíti egymást a horror és a musical ezekben a filmekben.

Közös a három filmben, hogy mindegyik rockzenére épül, hogy a dalok gyakran olyan dolgokat mondatnak ki a szereplőkkel, amelyek valamilyen szempontból tabunak tekinthetők, hogy a horror ismertebb helyszíneit és kreatúráit nem veszik komolyan, hanem erősen kifigurázzák.

Mindhárom alkotás a klasszikus musical kora után született és próbálja megújítani, a fiatalodó nézőközönség számára emészthetőbb formában tálalni a musicalt, épp ezért egy populáris műfajjal keveri, amelyre saját klasszikus kora után, a hanyatlás stádiumában még mindig nagyobb volt a kereslet, mint a musicalre. Mivel ezek az alkotások – és összességében maguk a horrormusicalesek – tartalmazznak vígjátéki elemeket, ezek a filmek olyan nézőkhöz is eljutnak, akik egyébként nem tartják többre a musicalt egy állandóan zenélő-táncoló melodrámánál, amelynek nincs igazi mondanivalója. Pedig ennek a három filmnek igenis fontos közölnivalója van a

közönséggel. A *Paradicsom fantomjában* Winslow és Swan csatározása az elrabolt kantáta körül, Swan vesztével megmutatja, hogy aki plagizál, az mindig elbukik. A *Rocky Horror Picture Show*-ban Frank minden vágya egy igazi társ, az, hogy megértsék – jellemző arra a korszakra, hogy a fiatalok elidegenedtek szüleiktől. De a majd' egy évtizeddel későbbi Rémségek kicsiny boltjában is akad üzenet a társadalom számára: aki szívvel-lélekkel dolgozik, és nem aljas szándékokkal, annak siker lesz a jutalma, és hogy a legnagyobb boldogság az, ha az embernek szerető párja, gyerekei és háza van.

A sötétből kinyúló, kezében kést tartó figura produkciója után meghajol és levonul a színről. A dal és a rettenet véget ért.

Felhasznált irodalom:

CASETTI, Francesco: A film és a kultúra: a műfaj az archetípusok és a rituálék között. In: CASETTI, Francesco: *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest: Osiris, 1998. pp. 251–255.

ALTMAN, Rick: A film és a műfajok. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest: Glória, 1998. pp. 284–294.

KIRÁLY Jenő: *Frivol múzsa II*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. pp. 784–786.

CONRICH, Ian: A zenés előadás és a kultuszfilm-élmény. *Metropolis*. XII. évfolyam, 3. szám. pp. 56-69.

MÜLLER PÉTER

A 42nd Street-től az All That Jazz-ig

A show business megjelenítése a musicalben

A showmusicalt átfogóan vizsgálva, történetileg a legsikeresebb musical alműfajnak lehet tekinteni. Az évek során ez a musicalfaj maradt a legéletképesebb. Nézőkre gyakorolt hatása és sikere abban rejlik, hogy betekintést nyerhetünk a színpalak, a kulisszák mögé és felfedezhetjük az ott zajló titkokat, továbbá ebben integrálódnak a zenés produkciók a legkönnyebben, így egyszerűen megmagyarázható a táncok és zenés produkciók jelenléte. A szereplők nem(csak) érzelmeik kinyilvánításaként táncolnak és énekelnek, hanem a színpadon, a produkció részeként. Szemtanúi lehetünk egy új előadás születésének; a forgatókönyvírás, a szereplőválogatás, a tánc koreográfiájának begyakorlása és az énekek betanulása mind a szemünk előtt megy végbe. Ezért nevezhetjük ezt az alműfajt backstage musicalnek is, a legtöbbet tárgyalt fajtája pedig a Broadway musical, mely egész egyszerűen arról szól, ami a Broadway-n történik. A legtöbbben először ezeket a színpadi musicaleket látták, és e nézőkben merülhettek fel azok a kérdések, hogy vajon mennyit készülhettek egy-egy előadásra, mennyit dolgozott a jeleneteken a koreográfus? Az MGM 1929-es *Broadway Melody*-ja volt az első, eredeti backstage musical, mely két nővért mutatott be, akik hírnevet keresnek a színház világában. A film megnyerte a legjobb produkciónak szánt Oscar-díjat 1929-ben, felállítva egy olyan formulát, mely az ezt követő backstage musicalek alapjául szolgált. A néző képes együtt érezni a rendezőkkel, a producerekkel és a szereplőkkel, átéli a sikerélményt, a kudarcot, az előadások előtti izgalmat és persze a stresszt, ami a próbák során fellépő problémák velejárója. A azonban ez a képlet esetenként kevésnek bizonyulhat ahhoz, hogy a nézőt magával ragadja az effajta musicalfilm. Dolgozatomban arra próbálok meg választ adni, miként lehet a Bob Fosse által rendezett *Mindhalálig zene* ugyanakkora sikerű produkció 1979-ben, mint Lloyd Bacon *42nd Street* című filmje 1933-ban?

A show musicalek szintaktikai felépítése

A filmmusical hajnalán, a showmusicalek döntő többsége egy egyszerű, ám mégis jól működő szisztémát követett, miszerint a születőben lévő művet valamifajta veszély fenyegeti. Ez lehet a táncos vagy az énekes ügyetlensége, mint az *Húsvéti parádében*, a szereplők közti széthúzás, ahogyan azt a *Ének az esőben* című filmben láthattuk, vagy ugyanebben a produkcióban egy technikai újítás vagy egy rivális filmstúdió megjelenése. A bonyodalom egyre fokozódik, az előadás napja pedig vészesen közeleg. Ekkor jelenik meg a filmben a segítség, általában egy új táncos vagy rendező alakjában. Ne feledkezzünk meg persze a cselekmény kibontakozása közben kialakuló szerelmi szálról sem, mely mindig a közös énekes és táncos jeleneteknél teljesedik ki. A műfaji szintaktikának megfelelően a film azzal fejezi ki a

szerelmes pár összhangját és összetartását, hogy a színpadon vagy a kamerák előtt tökéletesen adják elő a produkciójukat. A kettejük közti harmónia ezáltal megjelenik a kulisszák előtt és mögött is.

Természetesen az előadás elsőpró sikert arat, a szerelmes pár pedig a film cselekménye után valószínűleg boldogan él. Ez az a bizonyos pont, ahol a néző elégedetten gondol vissza a filmre, hiszen egyetlen szál sem maradt elvarratlanul, a meghatározó karakterek története kiteljesedett és persze a középpontban lévő előadás is sikeres volt. Emellett pedig a film is átadja üzenetét, miszerint a show business világában elég, ha valakinek szép hangja van, vagy ügyesen táncol, mert a tehetsége nem fog kárba veszni. Majd a néző a film fantasztikus világából visszalép a hétköznapi világba.

A változások első jelei

Azonban, ha a néző ezt az élményt éli meg újra és újra, egy idő után nincsen, mi a képernyő vagy a mozivászon elé szegezze, hiszen a film elejétől kezdve tudja, hogy melyik karakternek mi lesz a szerepe, illetve mi fogja előrevinni a történetet a megoldás felé. Így az egész cselekmény kiszámíthatóvá válik. Ez pedig később unalmat, aztán elégedetlenséget vált ki benne, hiszen gyakorlatilag minden egymás után, szinte futószalagon készülő musicalekben ugyanazt a cselekményvázatot látja újra és újra. Az 1933-as *Footlight Parade* rendezője, Lloyd Bacon felismerve ezt a problémát, a filmet minél grandiózusabbra próbálta alkotni. Revüelemekkel, szinkronúszókkal és sokfős táncos jelenetekkel igyekezett a film vizualitását a végletekig fokozni, ám ezzel a megaprodukcióval gyakorlatilag a saját maga paródiáját alkotta meg, ahol a nézők alig tudtak azonosulni a szereplőkkel és könnyen viccként foghatták fel a filmet.

A főszereplők közötti különbségek

Ennek orvoslásaképpen készültek olyan show musicalek, ahol tragikusabb, sötétebb, esetenként nyomasztóbb elemek szerepelnek, melyek képesek a fent említett cselekményvázatot átírni. Erre utaló jeleket már láthattunk az *Ének az esőben*-ben is, ahol Gene Kelly filmbeli partnerét utálja, megveti és nevekkkel illeti. Eddig efféle karaktertorzulással nemigen találkozott a néző. Sem azzal, hogy egy jó kedélyű, táncos-énekes úr ilyen módon bánjon egy nővel, sem azzal, hogy a „gonosz” karaktert egy nő személyesíti meg. Később a kettejük közötti nézeteltérés egy sokkal komolyabb morális problémába torkollik. A korábban készült musicalekben a legsúlyosabb problémák kimerültek a táncosok sérülésével vagy a pénzhiánnyal. A post-code korszakban készült musicalek szereplőire jellemző hogy a kiemelt tulajdonságaikon és tehetségükön kívül nem tudunk róluk szinte semmit, mert a film, amely szerepelteti őket, nem tartotta fontosnak megmutatni, vagy nem

mutathatta meg egyéb oldalukat. Így ezek sablonkarakterekké váltak és nem bírtak mélyebb személyiséggel, sem karakterfejlődéssel. A *Zenevonat* című filmben a Fred Astaire által alakított Tony Hunter az elsők között van, akinek a néző számára is érzékelhető és megérthető problémája van: az idő eljárt felette és régi hírneve erősen megkopott. A film végére mégis ő hoz újításokat egy musical produkcióba, mely így ismét sikeres lesz, továbbá a szerelmi szál is kibontakozik. A szisztéma ugyanaz, mégis ezzel az apró csavarral Tony Hunter jóval érdekesebb karakter lett, mint amilyen a *Húsvéti parádé*ban a szintén általa alakított Don Hughes figurája volt.

Kulturális változások

A televízió megjelenésével egy jelentős nézőréteg hagy fel a mozik rendszeres látogatásával, sokan már csak a nagyszabású megaprodukciók kedvéért ülnek be a mozitermekbe. Az 1949-ben mért 2,3%-ról 1955-re 64%-ra emelkedik a televízióval rendelkező amerikai háztartások aránya. Ezzel is összefüggésben a musical kezd egyfajta szubkulturális jelenséggé alakulni. Az 1950-es évek végére a témaválasztás is gyökeresen megváltozik: a heteroszexuális szerelem és udvarlás ünneplése idejétmúlt, konzervatív koncepcióvá válik. Elkezdnek a társadalomból kítaszított csoportok szerepelni, mint a *West Side Story* című alkotásban, ahol a bandaháborúkon van a hangsúly. A témaváltást ösztönzi az ifjúsági kultúra, a fiatalok lázadási igényének megjelenése. Elvis Presley zenei karrierje jól kifejezi ezt a változást: az 1956-ban a televízióban is megjelenő zenész hamar országos majd nemzetközi jelentőségű kulturális jelenséggé nőtte ki magát. A musical műfaj eközben a mozivásznakról lassan a televíziós képernyőkre költözött, a korábban fennálló hollywoodi stúdiórendszer átalakulásával, gyengülésével pedig a musicalek aranykora és sorozatgyártása is véget ért.

A szintaktikai és történetvezetésbeli átalakulást három film összehasonlításával mutatom be.

Mindhalálíg zene

Az 1979-es *Mindhalálíg zene* jóval tovább merészkedik, mint azt a korábban megszokott konvenciók megengedték. Megjelenik a show business sokkal sötétebb és nyomasztóbb szférája is: a túlfűtött erotika, a kábítószeres és a vulgáris argó is szerepet kap. Ehhez természetesen hozzájárult Hays-kód eltörlése is 1968-ban, minek köszönhetően megnyílt a kifejezőbb és „merészebb” filmek előtt az út. Ezután nemcsak a komolyabb mondanivaló és a radikálisabb megoldások kerülhettek filmvászonra, de az elvontabb, mélyebb lelki tartalommal bíró elemek is. Az előbb említett filmben például Joe Gideon valódi, háromdimenziós karakter - rajta keresztül Bob Fosse rendező saját élettörténetét meséli el -, akivel a néző sokkal inkább képes azonosulni. Ahelyett, hogy a feszültség oka valamiféle technológiai

probléma (pl. a hangosfilm megjelenése) vagy egy konkurens stúdió lenne, itt sokkal emberibb problémák kerülnek fókuszpontba. A *Mindhalálíg zene* Joe-ja elvált feleségétől, de maradtak közös célok, feladatok, mint közös lányuk nevelése és egy mű, melyen mindketten dolgoznak. A férfi alkohol-, nikotin- és gyógyszerfüggő, bohém életmódja és túlzott munkamániája miatt pedig a szívroham veszélye is fenyegeti.

A karakter igen messze áll a korábban megszokott és később az önreflexió eszközével tovább fényezett Fred Astaire vagy Gene Kelly figurától. A néző, ha a médiában felsorakoztatott hírekre is hagyatkozik, sokkal valószínűbb, hogy ezt a karaktert fogja hihetőnek és valósnak tartani, hiszen az újságokban és a rádióműsorokban is hallott már ezekről a kicsapongásokról, melyek a show business velejáróinak mondhatók.

A film azonban nem áll meg ott, hogy realisabb, életszerűbb tartalommal színezi ki a cselekményt, magát a történetet is átírja és kihúzza belőle azokat a tündérmesére emlékeztető részeket, melyek miatt a korábbi klasszikus musicalek idealisztikusak voltak. A filmben a készülő produkció nem arat sikert, Joe állapota egyre romlik, a szerelmi szál pedig emiatt alig kap esélyt a kiteljesedésre. Joe-t szívrohammal kórházba szállítják, ahol az orvosok utasítása ellenére a gyógykezelés alatt is iszik, dohányzik, kábítószereszik és könnyűvérű nők társaságát élvezi. Mindennek nem is lehet más következménye, mint egy újabb szívroham, ami sürgős műtétet igényel. A műtét utáni válságos állapotban, az altató és az érzéstelenítők hatására álmot lát. Az álomban saját magát látja kórházi ágya előtt, amint kamerákkal és reflektorokkal körülvéve ül a rendezői székekben, egy musical forgatása közben. A fellépők között szerepelnek barátai, a lánya és a volt felesége is, és mindannyian arról énekelnek, hogy rengeteg dolga van még Joe-nak az életben, térjen vissza az élők közé. A legnagyobb hatást a kislánya produkciója gyakorolja rá, mikor meglátja őt díszes dívaruhában, azt énekelve, hogy ő is ugyanarra a sorsa jut, mint az apja. Ekkor Joe megbánja minden földi bűnét és esedezik az álombeli énjének, hogy hadd maradjon életben és megígéri, hogy jobb emberré válik.

Ha a film 20 évvel korábban készült volna - és a Hays-kód ellenére képes lett volna ezt a történetszálat valahogy megjeleníteni -, akkor Joe ezután felépül és boldogan él tovább. Itt azonban ezt a néző csak pár percre hiheti, mert ekkor kiderül, hogy Joe munkája, melyen oly sokat dolgozott, a legalacsonyabb értékelést kapta egy televíziós műsorban. Ezután még súlyosabb állapotba kerül, melynek során egy álmjátékban, a nézőt összezavarva egy újabb álmvilágba kerül. Itt elénekli a 'Bye bye my life!' című számot, táncos műsorral kísérve, egy nézőtérrel szemben, mely tele van hozzátartozóival, barátaival és ismerőseivel.

A produkció végén a kamera totálban mutatja meg a színpadot, majd látjuk, amint Joe lassan lebeg a mennyország felé, melyet egy díszes fehér ruhába öltözött hölgy, Angélique személyesít meg a filmben. (Az angyallal folytatott beszélgetéseire a film rendszeresen kitér.) Mikor elér az angyalhoz, elsötétülés helyett a következő

vágásban látjuk, amint Joe holt arca felett elhúzzák a fekete hullazsák cipzárját és csak ezek után jelenik meg a vége főcíme. Ez a végső megoldás, az a néhány másodperc egy elődeinél sokkal érettebb filmet zár le. A néző pedig egyfajta megrökönyödéssel lép ki a moziteremből, felrázza és elgondolkodtatja a film. A zenés történetek nem csak azzal érhetnek véget, hogy a szereplők boldogan élnek a történet lezárulása után.

Moulin Rouge!

A *Moulin Rouge!* című film érdekes egyvelegét hozta létre a *Mindhalálig zene* felnőtt tartalmainak, az *Ének az esőben* olykor mesebeli elemeinek, illetve a *Footlight Parade* túldíszített vizuális világának. Ebben a filmben a főszereplő Christian, akit Ewan McGregor alakít, azért vált érdekes karakterré, mert a központi konfliktus mindenki számára ismerős lehet: az eltitkolt szerelem. Nincsen sem olyan erős és meghatározó háttértörténete, mint Joe Gideonnak, nem futott be olyan híres pályát sem, mint Don Lockwood. Ez ellentmondásnak tűnhet, hiszen az előbb taglaltam, hogy a nézőknek a kidolgozottabb karakterfejlődés válik hihetővé. Azonban itt - a többi filmben szereplő konfliktushoz képest - egyszerű problémát a film olyan végletekig fokozza és mindehhez olyan túlburjánzó vizuális illetve zenei dekorációt használ, hogy ezek válnak a fő összetevővé abban, hogy a bonyodalom ténylegesen leköthesse a nézőt érzelmileg. Szerelmük nem kerülhet nyilvánosság elé, mivel Satin kurtizán (ismét egy elem, amely a klasszikus musical világtól távol áll) és a Herceggel kell töltenie idejét, máskülönben a készülő produkció elveszti producerét, magát a Herceget. Később pedig a Herceg kijelenti Haroldnak (a bordélyház, illetve később színház vezetőjének), hogy lelöveti Christiant, ha meglátja a lány közelében. A színek kiélesednek és a zene romantikus dallamokba csap, amikor Christian együtt lehet szerelmével, Satin-nel és ismert szerelmes dalok feldolgozásait éneklük egymásnak.

A film tetőpontja, a show musicalhez híven, a végső produkció során bontakozik ki. Satin megtudja a Herceg szándékait, ezért azt hazudja Christiannek, hogy már nem szereti. Az előadás során Christian, aki mit sem sejt az őt fenyegető veszélyről, beszökik az előadásra. Összetört szívvel lép le a színpadról és halad a sorok között a kijárat felé, amikor Satin dalra fakad és elkezd közös szerelmes dalukat énekelni. Ekkor a produkció szempontjából is, és a való életben is ismét bevallják az egymás iránt érzett szerelmüket. A Herceg éktelen dühbe gurul, majd egy mókás jelenetsor közben, a gyilkos fegyver kicsúszik kezéből. Ezután pedig megszégyenítve távozik a színházból. Azonban a várt boldog befejezés helyett a film tragédiával zárul. Satin betegsége a sok rosszullét után felülkerekedik rajta, és Christian karjai között hal meg. Halála után egy sötét és nyomasztó jelenetsor következik, ahol Christian írja meg a vele történeteket felettébb elszomorító zenei aláfestéssel.

8 Mile

Az utolsó film, mely példaértékű, a 2002-es *8 Mile*, Curtis Hanson rendezésében. A film egy szegény detroiti srác, B-Rabbit történetét mutatja be, aki rakodómunkás állása mellett rap-párbajokra jár. Az egyik párbaj során azonban csúfos vereséget szenved, ezért kilép a versenyből és visszaköltözik a családjához, 8 Mile-ba a michigani nyomornegyedbe. A filmnek ebben a részében ismerjük meg az Eminem által alakított Rabbit mindennapjait, halljuk gondolatait és látjuk interakcióit az őt körülvevő, hozzá hasonló emberekkel. Majd később a barátai biztatására visszatér régi álmához, a zenész karrier felépítéséhez és ismét jelentkezik a megmérettetésre, mely három fordulóból áll és a kerület három legjobb rappere ellen kell fellépnie. Elkezd gyakorolni a versenyre, egész nap zenét hallgat és a rímeket, amiket hall, lejegyz, sajátos módon, a tenyerére. Karakterének egy komoly mozgatórugója van: a számkivetettség érzésének eltörlése. Bőrszíne miatt nem ismerik el zenei tehetségét, ezért főképp erről kezd el rappelni és problémájáért a körülötte lévő embereket hibáztatja.

Ebben az 'underground' közösségben az jelenti a rangot és elismerést, ha valakinek az élettörténete kudarcos, és képes onnan felkapaszkodni. A versenyben első két ellenfelét legyőzi, majd amikor elérkezik a döntőhöz, egy mindent eldöntő rap-párbajban elmondja, hogy a bajnok egyáltalán nem származik szegény családból és nehéz élete sem volt, mivel magániskolába járatják szülei. Ennek hatására a közönség hangosan kezdi el skandálni a nevét és a bajnok egyetlen szó nélkül kénytelen lelépni a színpadról, Rabbit pedig elnyeri a bajnoki címet. A film boldog befejezéssel zárul, ellentétben a két előző filmmel, mégis ugyanannyira hatásosnak tekinthető. A hatás fontos eleme, hogy az összes benne szereplő zenés produkció integrált zene: azért énekelnek, mert erről szól az életük, erről szól a verseny.

Ugyanakkor érzelmeiket is kifejezik a rap sajátos, komor és szarkasztikus rímvilágával. Az ebben a filmben bemutatott show business pedig az előző filmek ellenkezője. Csillogás, hírnév és rivaldafény helyett, koszos raktárakban és parkolóházakban, sokszor trágár szövegekkel fejezik ki érzelmeiket a művészek.

Változás a zenében

Az eddig elmondottakat azzal összegezném tehát, hogy a nézők az idő előrehaladtával egyre inkább vonzódtak az olyan musicalekhez, melyekben nem várt fordulatok szerepeltek, ezt pedig a Hays-kód eltörlése után a filmek könnyebben valósíthatták meg. A filmek sokkal valószerűbbek lettek, megmutatták, hogy az életben nem elég, ha valakinek szép hangja van, vagy jól tud táncolni, a show business árnyoldalával is számolnia kell. Az életszerűbb és hihetőbb alkotásokért nemcsak a karakterek és a hozzájuk tartozó történetek felelnek, hanem a filmben elhangzó zenei darabok is. Fontos, hogy a filmeknek lépést kell tartaniuk a

zenei fejleményekkel, a populáris zenei stílusokkal. Míg a 30-as évektől egészen az 50-es évek elejéig a swing határozta meg a musicaleket, Elvis Presley megjelenésének idején lavinaszerűen indult meg a fiatalok zenei ízlésének átalakulása. A fiatalok a zenétől kezdve az öltözködésig mindenben igyekeztek eltérni az előző generációtól, erre pedig nagy hatással volt a fekete kultúra és a fekete zene is. A fent említett három műben a jazz, a 90-es évek pop és rock'n roll-ja, majd az egészen modern rap zene jelenik meg.

Napjainkra a showmusical maga mögött hagyta azt a klasszikus felépítést, amellyel a műfaj virágkorában annyi nézőt hódított meg. Nagyon kevés műben tűnnek fel ténylegesen olyan karakterek vagy olyan fordulatok, amelyek kifejező elemként használnák a zenét. Mára jórészt a videoklipek vették át a musicalek szerepét. Ha mégis mozikba kerül egy-egy egész estés alkotás, azokban általában nem a különleges felépítéssel vagy műfajmegújítással próbálják szórakoztatni a nézőt, hanem kizárólag a zenére és a hozzá kapcsolódó énekes-táncos produkciók vonzerejére építenek. Persze ez alól is akadnak kivételek, például a *Sweeney Todd*, vagy a *Tenacious D*, ahol a rendezők képesek voltak megtalálni az arany középutat a zene és a karakterjáték között, talán ezért is örvendhetnek akkora sikereknek, mint elődeik.

Felhasznált irodalom:

Altman, Rick: A musical. In: Nowell-Smith, Geoffrey (ed.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest: Glória Kiadó, 1998. pp. 303-314.

Kömlődi Ferenc: Táncolj, Hollywood! A musical aranykora. *Filmvilág* (1993) no. 7. pp. 48-51.

SZÁNTÓ ESZTER

A tündérmese-musical két példája

A Hair és a My Fair Lady

Mind az 1964-ben bemutatott *My Fair Lady*, mind az 1979-es *Hair* jóval a klasszikus amerikai filmmusical korszaka után született. Ahhoz, hogy a később készült és a klasszikus kor musicaljei közti különbség jól látható legyen, érdemes a klasszikus musical főbb jellemzőit összefoglalni.

A hollywoodi ideológia szerint a musicalnek a klasszikus korban egy, a történet központjában álló heteroszexuális szerelemről, az udvarlásról, a házasságról, annak szentségéről és a családalapításról kellett szólnia, ennek ünneplését hirdette. A hogy Király Jenő is írja, ezt a meseszerű világot az öröm, a boldogság és az életöröm szépsége éltette, melyet a musical elengedhetetlen alapeleme, a zene fejezett ki. De már a klasszikus korszak alatt is változott e boldogságcentrikus szemléletmód. A Busby Berkeley-féle első szakaszt felváltó Vincente Minnelli-korszak filmjeiben már nem (csak) a boldogságkonceptió konkretizálása a cél. A Fred Astaire-Ginger Rogers páros fémjelezte filmekben a boldogságkeresés két szálon fut: az egyik egy nagy előadás, show létrehozásának, próbafolyamatának vagyunk részesei (hiszen kit ne érdekelne, mi folyik a kulisszák mögött), míg a másik szál ezt keretezván, a show-ban dolgozó emberek boldogságkeresését mutatja be.¹ E két szál olyannyira szorosan kapcsolódik egymáshoz, hogy egyik sem sikerülhet a másik nélkül. A klasszikus musical másik fontos kritériuma az, hogy a (heteroszexuális) pár egymásra találása garantálja az általuk készített sikeres produkció létrejöttét és fordítva.

A klasszikus amerikai filmmusical három alműfaja (tündérmese-, show-, és folk musical) közül a tündérmese-musicalt és annak változását a klasszikus korszakhoz képest kívánom bemutatni dolgozatomban a *Hair* és a *My Fair Lady* című musicalek elemzésével és összehasonlításával.

A tündérmese-musical a korai évektől kezdve jelen volt a musical történetében. Ősei közt szerepel az operett, mely formai és tartalmi ihletője. Főbb jellemzői a következők: történetei kis, mesebeli királyságokban játszódnak vagy a szereplők elutaznak egy távoli helyre, országba (*The Love Parade*), a szereplőket az teszi vonzóvá, hogy valami tiltott dolgot művelnek. Ezek mellett a karakterek között fennálló társadalmi különbség is sajátossága a tündérmesének.

A tündérmese-musicalnek sosem lehetnek túl erotikusak. A szexualitásnak mindig van valamiféle fedő sztorija: gyakran a csatározás, a szerelmesek közötti vetélkedés helyettesíti ezen jeleneteket. A „klasszikus forgatókönyv” szerint a férfi kell, hogy udvaroljon a nőnek, aki kezdetben mindig ellenáll.

Az 1950-es évek közepén lezárul a klasszikus korszak, a stúdiók már nem készítenek tömeggyártásban musicaleket, csupán egy-egy „szuperprodukciót”. A musicalnek újra kell értelmeznie magát. A reflexív tendencia felerősödése érzékelhető, de a

szórakoztató jelleg megmarad mint legfontosabb jellemző, csak egy szofisztikáltabb, csavarosabb oldala mutatkozik meg a szórakoztatás ünneplésének. A későbbi filmekben azonban gyakran megfigyelhető, hogy valamiféleképpen a klasszikus korszakhoz képest dekonstruálják magát a filmmusical műfaját - a *Hair*-ben is jól látható e jelenség.

Az előzőekben felsorolt jellemző szempontok alapján kívánom elemezni a címben feltüntetett két kései filmet és a különbségeket bemutatni bennük a klasszikus korszak műveihez képest.

A *My Fair Lady* története Ovidius Pygmalion című művén alapul, melyből Bernard Shaw írt darabot. Az ebből készült forgatókönyv szolgált az 1938-ban készült film alapjául.

Az Audrey Hepburn alakította Eliza nincstelen, az utcán virágot áruló lány. Kicsit hasonlít Andersen kis gyufaárus lányára, ám az ő élete nem oly tragikus (végű), ezért kézenfekvő a Hamupipőkével való párhuzam, akit sanyarú sorsából ugyanúgy kiemelnek és bekerül egy új, mesészerű világba. Ilyesmi történik Elizával is.

Találkozása a fonetika professzorral, Higgins-szel, nem várat magára sokáig, tulajdonképpen a film expozíciójában megismerjük mindkét karaktert. Ahogy az a Fred Astaire-Ginger Rogers-filmekből már ismerős, az első találkozás itt is valamilyen konfliktus kapcsán történik meg a két szereplő közt (mint pl. a *The Gay Divorcee*-ban, 1934, Mark Sandrich). Tehát a csatározás, az örökös versengés motívuma végig kíséri nő és férfi viszonyát.

A szerelmesek közti társadalmi különbség ebből a műből sem hiányzik, a szegény, félárva, szerencsétlen lányt megtalálja és „szárnyai alá veszi” a tehetős, respektussal bíró férfi. A tündérmese-musical születésekor, (közvetlenül) a gazdasági világválság alatt, után nagy népszerűséggel bírt, így fontos volt, hogy csökkenteni kellett az elmesélt történetekben a pénz fontosságát, mivel a nézők maguk is szűkölködtek. A *My Fair Lady*-ben mindkét véglet megjelenik: Eliza a Higgins által odavetett aprópénzt számolja vs. az Ascot-i lóverseny.

Annál kifejezőbb mondat nem is hangozhatna el egy tündérmese-musicalben, mint amit Higgins mond, néhány perc együttlét után Elizának („Hercegnőt faragok ebből a lompos csitriból!”). Hogy ez megtörténjen, mesternek és tanítványnak, férfinak és nőnek össze kell csiszolódnia. A professzor kezdetben nem nőként tekint a lányra (ezt kezdetben talán még meg is értjük a lány ordenáré viselkedése miatt), s nem is bánik vele igazi úriember módján. Egyik dalában vall a nőkhöz fűződő viszonyáról, vagyis, inkább annak hiányáról, egyáltalán nem finomkodó, sőt, nőellenes hangnemben. „Hát, én inkább fogorvosnál szenvedek, semmint hogy egy nővel együtt éljek!” – énekli. Higgins sokszor lekezelő és arrogáns Elizával szemben. Ez a jelenség, hogy a szereplők dalban mondják el gondolataikat, érzéseiket, fontos összetevője ezen musicaleknek. Eliza bosszúdala, melyben legszívesebben holtan látná professzorát, akár a párja is lehetne ennek a számnak. Érdekesség, hogy ez az

egyetlen dal, amit tényleg Audrey Hepburn énekelt, a többiben Marni Nixon énekesnő hangja hallható.

Eliza egyértelmű átalakuláson-fejlődésen megy keresztül, kívül-belül. Az igénytelen, tudatlan, „rút kiskacsa” a film végére gyönyörű, öntudatos, tanult „hattyúvá” válik (bár Audrey Hepburn-t lehetetlen feladat elcsúfítani). Érdekes megfigyelni a díszletek minden apró részletére kiterjedő perfekcionizmust: Eliza a sötét, koszos utcáról, hasonló állapotban lévő ruházatában csöppen bele a professzor polgári miliőjű lakásába, hálószobájában a fehér szín különböző árnyalatai dominálnak. Jó ritmussal mutatja be a film a lány „beolvadását” az új környezetbe, aki egyre világosabb, letisztultabb megjelenésű ruhákat visel fejlődése (és a film) előre haladtával. Király Jenő azt mondja, *„a csúnyaság egyfajta nemtudás, ön-fel-nem-ismerés. A nőnek azzá kell válnia, amit be lehet látni, hogy azzá legyen, aki lehetne. A szépség felismerése ugyanolyan nehéz, mint a szerelemé.”*²

A tündérmese-musicalre jellemző távoli, mesés országba utazás a *My Fair Lady*-ből ha nem is hiányzik teljesen, de a filmmusical klasszikus korszakához képest kicsit máshogy reprezentálódik: neki Higgins háza maga „Tündérország”.

Joggal mondhatjuk azt, hogy Eliza figurája egyértelműen a voyeurizmus tárgya lesz a film nézői számára, de Higgins és barátja, Pickering is mint látványosságra tekintenek rá. Eliza szépségére csak akkor „derül fény”, amikor már sikereket arat nyelvi fejlődésében, tehát női(es)sége egyenes arányban növekszik képességeinek fejlődésével. Nemcsak a tündérmese-musicalre, hanem eleve sok filmre igaz, hogy a nők a szépségükkel győznek le mindent, sokszor csak „díszítményként”

funkcionálnak a képernyőn, az igazi főszereplő, a férfi mellett. A lóverseny jelenet kézenfekvő példa ennek kapcsán: Eliza nem több a professzor és barátja szemében, mint egy ló, akire fogadást kötöttek, milyen gyorsan ér a célba. Különböző akadályokat kell megugrania (bálok, prominens események), s ha nem teljesít jól, az nem csak az ő jövőjét veszélyezteti, hanem Higgins tekintélye is odavész. Ha jól teljesít, megkapja napi csokoládé adagját, s továbbra is élvezheti a jómódot kínáló professzor társaságát és vendéglátását. Csupán egy rövid ideig tart mester és tanítvány boldogsága, melyet közös dalban énekelnek el, közösen elért sikerük boldog és felszabadult ünneplését látjuk, de a férfi tulajdonképpen nem is Elizával örül együtt, hanem saját sikerét élteti öntelt módon, hogy közel a cél, a fogadást még(is) megnyerheti. E dal erejéig férfi és nő egymás szövetségesei lesznek.

Tehát igazán ekkor sem mint nő fontos Higginsnek Eliza, ezért a *My Fair Lady*-ben a szerelmi szál nem tipikus módon működik. Nem ez adja a történet vázát. Pedig a musical (de azon belül is leginkább a show-musical) egyik alap pillére szerelem és karrier sikerének mellérendelt viszonya: az egyikből következik a másik. Habár a szexualitás legapróbb szikrájának sem enged teret Cukor filmje, azonban csatározásban annál inkább bővelkedik és az udvarlás sem marad el, hiszen a lóversenyen feltűnt Freddy kész lenne bármit megtenni a hősnőért. A fiú ifjú, jóképű és roppant megnyerő stílusa, Higgins tökéletes ellentéte. Míg a professzor a rideg

értelmet testesíti meg, addig a fiú érzelmeit bátran kimutatni képes figura. Elizának mégsem ő kell, hanem az elérhetetlen Férfi.

Eliza a történet végére viselkedésében és küllemében is hercegnővé válik. Látszatra ő uralja a teret és a szituációt is az utolsó jelenetekben (Higgins anyjának házában, majd a férfi nappalijában zajló jelenetben), s a férfi tűnik alárendeltnek, de ennyire nem fordulhat ki magából mégsem ez a hagyományos elemekkel építkező mese. Az utolsó szó joga mégiscsak a férfit illeti („Hol van a papucsom?”). Eliza visszatér egyrészt hozzá, másrészt az arisztokrata világba, ahova a férfi tartozik. Hogy az integrálódás (igazán) sikeres-e, nem teljesen egyértelmű, de tündérmese lévén azt gondolhatjuk, hogy az. Eliza bizonytalanságát nagyon szépen bemutató jelenet, mikor visszatér oda, ahonnan való, a sivár, szürke, piszkos piactérre, és nosztalgikusan sétál az árusok közt. Valaha ide tartozott, pajkosan nyúlkaft bele a borsót hüvelyező asszonyok előtt lévő, teli zsákokba. Most már nem ismerik fel, félszegen áll be a kezüket melengető emberek közé. Tán mégis sikerült az integrálódás Higgins professzor világába, s a tündérmese-musicalnek nem ellentmondva boldog véggel zárul a film.

A *Hair* című kultikus filmmusicalben nincs ehhez hasonló happy end. Milos Forman 1979-ben készített opusa megannyi kérdést, problémát vet fel. Tündérmese-musical? Ha igen, mennyiben felel meg a klasszikus korszakbeli kritériumoknak és miben, mennyiben tér el attól?

A történet az 1970-es évek New York-jában játszódik, ahova Claude Bukowski, a(z) egyik) főhős érkezik, a vietnami háborúba való katonai bevonulása előtt néhány nappal. Itt a távoli, mesés ország motívuma klasszikusabb, mint a *My Fair Lady*-ben. A fiú egy messzi kis faluból érkezik meg a Nagy Almába.

A mi az első perctől kezdve szembeötlő, a különböző szubkultúrák megjelenítése a filmben. Forman erre nagy hangsúlyt fektet: egyrészt látjuk a hippy kultúra és a középosztály erős ellentétét, ez a szereplők ruháján teljesen egyértelműen látszik (Sheila családjának a házában tetőzik ez a különбözőség, mikor Berger felpattan az asztalra táncolni). Másrészt nagyon fontos megemlíteni a feketék megjelenítését. Nem elnyomottként, hanem a fehérekkel teljes egyenjogúságban jelennek meg. Sőt, az egyik fontos mellékszereplőnek, Hudnak még van egy rövid, de önálló cselekményszála is. S ha megfigyeljük, a legelső számot is egy fekete nő énekli (Age of Aquarius), de a dalszövegek nagy része is alátámasztja az egyenlőséget („I’m black, I’m pink, I’m snow-white”; „Black boys are delicious”).

Azt vehetjük észre, hogy a társadalmi különбség nagyon fontos szerepet tölt be a filmben, nem csak a szerelmesek tartoznak más osztályba. A szerelmeseket említve felmerül a kérdés, hol van itt a klasszikus szerelmespár, a Férfi és a Nő, akiknek boldogulásáért, megvalósítandó sikereiért izgulni lehet?

Kézenfekvő lenne Sheila-t és Claude-ot kiemelni a többi szereplő közül, több okból kifolyólag is: mind a ketten kívülállók Berger és csapatához képest, csak később

kerülnek be ebbe a központi körbe. Nem hippik - ránézésre biztos nem, és már a film ötödik percében megtörténik nagy találkozásuk, a klasszikus forgatókönyv szerint, ami a tündérmese-musicalt jellemzi. A fiú találkozik a lánnyal, aki ellovagol Bukowski orra előtt. Itt nem a szőke herceg, hanem a szőke hercegnő tűnik fel, ha nem is fehér, de barna lóháton, s a fiút megigézi a látvány. A „szabály” úgy diktálná, hogy találkozásuk után a szerelmesek belső (érzelmi) és külső (szülői) nehézségek árán egymáséi lesznek. Szülők itt is vannak, bár nem avatkoznak bele közvetlenül lányuk szerelmi életébe. „Természetesen” Sheila-nak van egy jómódú, előkelő, tisztességes udvarlója, de szerelemnek egyáltalán nem nevezhető kettejük viszonya, ezért Berger viszonylag könnyen szét tudja választani őket.

Mielőtt azonban beteljesülhetne Sheila és Claude szerelme, a fiú bevonul.

Mindeközben Berger is próbálkozik egyszer-kétszer a lánynál, aki bár kezdetben elutasítja a közeledést, mégiscsak élvezzi a helyzetet. Itt is érezni lehet '68 szellemét, a szabad szerelmet, a szexuális forradalom hatását. Létrejöhet-e egyáltalán ebben a kor(szak)ban hagyományos, monogám kapcsolat, ott, ahol a közeg, ami körülvesz, teljesen más felfogással rendelkezik? Talán ezért nem tehetjük egyértelműen Sheilát és Bukowskit a film szerelmes főszereplőivé. Mintha itt a közösség, a nagyobb csoport elnyomná az egyéni érzéseket, a szerelem helyét a kollektív, határtalan szeretet veszi át, az érzelmek nagy csoportban való, együttes átélése lesz domináns. Így adekvát az a tény is, hogy az operettre oly jellemző elcserélt szerelmesek motívuma helyett az elcserélt barátok jelenségével találkozunk (ahogy a társadalmi különbség sem a szerelmesek közt van).

Berger belóg a kiképzőtáborba, hogy Bukowskit kijuttassa néhány órára. Szerepet cserélnek, ő benn marad, míg barátja kiszökik. Ezért még haját is hagyja levágni. Ez az amúgy jelentéktelen tett egy olyan filmben, melynek címét a hajról adták, döntő fontossággal bír, így már ekkor érezni a közelgő veszélyt. Ahogy Sámson a bibliai történetben, úgy Berger is elveszti erejét, mely „hajában rejtett”: végül őt viszik el a háborúba, amit esélye sincs túlélni előzetes kiképzés nélkül.

Az, hogy a főszereplő meghal egy (tündérmese-)musical végén, elképzelhetetlen lett volna a klasszikus korszakban. De itt a társadalmi-történelmi háttérnek is súlyos szerepe van, aktuális problémákat dolgoz fel a rendező filmjében. A klasszikus musicalben nem találkozni ekkora horderejű témákkal, ott a szerelmespár boldogságának létrejötte az elsődleges. Hol van már ez vagy a házasság szent kötelékének fontossága? A *Hair*-ben csak Claude LSD-víziójában jelenik meg, és Hudnál, aki elhagyta feleségét, kisfiát és hippinek állt. Julie is felveti egyszer Bukowskinak, hogy elvehetné, mert akkor nem kell bevonulnia.

Bukowski minden értelemben kívülálló: rövid a haja, nem tagja/része a hippikultúrának, más értékek fontosak neki, Vietnamba készül, amire Bergerék értetlenül, csodálkozva reagálnak (nekik Vietnam a távoli ország, de egyáltalán nem mesebeli).

A *Hair* nem csupán az 1960-70-es évek hippikultúrájáról, a flower-power-ról és a

szabad szerelem/szexualitás ünnepléséről szól. Forman fontos társadalmi és történelmi eseményeket reprezentál: az establishment és az ellenkultúra szembenállását, Vietnámot, vagy olyan konkrét eseményeket is, mint például az 1966-os Central Park-beli békedemonstráció, melynek során meztelenre vetkőztek a katonai behívójukat elégető fiatalok - teszi mindezt máig híres és népszerű zenei betétekkel, a felszabadultság és boldogság érzését keltve a felszínen.

Forman filmje őszinte nyíltsággal mutatja be e korszakot, a musical számok nem szűkölködnek az obszcenitásban, hallhatunk itt dalt, mely kizárólag a drogokról (Hashish) vagy az élvezetekről (Sodomy) szól, és láthatunk a *Szelíd motorosok* „trip”-jelenetéhez hasonló érzéki-mentális „utazásokat”. A daloknak nemcsak szabados nyelvezetéről kell említést tenni, a szövegek tartalmi is nagyon fontosak. Ezekben éneklik meg a látszólag végtelenül szabadnak és felhőtlennek tűnő fiatalok őszinte érzéseiket, melyek nem mindig olyan vidámak. Sok helyen végtelenül keserű mondandója van dalaiknak, mint az „Ain’t got no” címűben például: „Ain’t got no home, ain’t got no shoes, ain’t got no money...ain’t got no father, culture, friends, love, name.”.

Kézenfekvő a *Hair*-nek a *West Side Story* című musicallel való összevetése, melyben ugyanúgy egy ifjúsági szubkultúra megjelenítése, valamint a csoportidentitás diadalmas megélésének bemutatása a cél a táncparketten/színpadon, illetve a filmvásznon. „A történet itt is különböző társadalmi kategóriák értékkonfliktusa körül szerveződik (gyerekek–szülők; tiltakozó fiatalok–középosztály; fehérek–feketék; békemozgalom–katonaság; vidéki fiú–városi ellenkultúra), de sokkal pontosabb képet ad e konfliktusok mibenlétéről, mint a *West Side Story*.”³

Már a *My Fair Lady*-ben is láthattuk hogyan alakultak át a klasszikus tündérmese-musical jellegzetességei, de ez az átalakulás a *Hair*-ben még nyíltabb és egyértelműbb. Talán a két mű közt eltelt tizenöt év miatt.

A mi viszont egyik filmre sem jellemző, ami a klasszikus korszakhoz képest talán leginkább átalakult, hogy eredetileg a tündérmese-musicalben az éneknél mindig fontosabb a tánc. A *My Fair Lady*-ben nagyon is fontos az ének, a szöveg, különösen a kiejtés, a szereplők legőszintébb érzéseiket tárják fel az elhangzó dalokban, ahogy a *Hair*-ben is. Viszont egyik film sem változtatja meg azt, hogy a személyes érdek végül felülírja a társadalmi különbségeket.

E két film jó példája annak, hogy a tündérmese-musical miként változott meg, s milyen új formaváltozatai jelentek meg a klasszikus korszakot követően. A megjeleníthető témákat tekintve a műfaj nyitottabbá vált, sokszínűbb lett. Nagy szerepet kapott a társadalmi, politikai háttértörténet, ez a *Hair*-ben egyértelműen látszik. A középpontban álló boldogságkeresés motívuma azonban nem tűnt el, valószínűleg sosem fog, hiszen ez a műfaj egyik alappillére. S ahogy ez nem kopik meg, úgy – remélhetjük – a tündérmese-musicales kortárs változatainak sem áldozott le az ideje, hiszen mesékre mindig szükség van.

¹ Király Jenő: A glamúrfilm boldogságmitológiája...(és a klasszikus revüfilm). In: Király Jenő: A film szimbolikája III/1.

² Király Jenő: Az édeni boldogság mikro-logikája. Glamúrfilm-szemináriumok. In: Király Jenő: A film szimbolikája III/1. 614. old.

³ Klaniczay Gábor: Rockerek, hippik, macskák. In: Filmvilág 1984/02 27-35.

SZEDRESI JÁNOS OSZKÁR

Klasszikus musical-jellegzetességek a *Hegedűs a háztetőn* című filmben

1971-et írunk. Norman Jewison rendezőt (*Forró éjszakában*, *Jézus Krisztus Szupersztár*) egy-két évvel korábban a United Artists megbízta a hatalmas sikerű Broadway produkció megfilmesítésével: 1964-ben Zero Mostel főszereplésével a *Hegedűs a háztetőn* bemuzsikálta magát az emberek szívébe, nem mellesleg pedig, rengeteg bevételt hozott, érthető, a darab vászonra kíváncszott. A főként klezmer és tradicionális orosz muzsika keverékén alapuló zenét Jerry Bock szerezte, a zeneszöveget Sheldon Harnick írta, a darabot pedig Joseph Stein adaptálta, alapja a "zsidó Mark Twainként" is ismert Sólem Aléchem novellafüzére, mely magyarul Tóbiás, a tejesember címen jelent meg.

Ellentmondásos és kockázatos lépés volt Jewisontól, hogy a filmbeli Tevje szerepére nem Mostelt, hanem Chaim Topolt kérte fel. Végül a sokak által kifogásolt szereplőválasztás sikeresnek bizonyult. Topol az egyik legemlékezetesebb filmbéli alakot formálta meg, a szerep ráolvadt, Tevje bőre mára már az ő bőre: eggyé váltak. Topol alakítását többek közt Golden Globe-bal jutalmazták, ahogyan magát a filmet is, John Williams pedig, aki a mozifilmre adaptálta Jerry Bock muzsikáját, élete első Oscar szobrocskáját vehette át munkájáért.

1971. Olyan filmmusicaleket mutatnak be, mint a *Twiggy, a sztár*, vagy a *Willy Wonka és a Csokoládégyár*. Ez a film pedig élesen kitűnik a sorból. Nem kívánja kiszolgálni Hollywoodot: a Hegedűs merészen elválik a klasszikus musicalformától, önállóságával és eredetiségével kitűnik a palettából, mint egy szivárványszínű folt egy fekete-fehér fényképen.

A "tökéletes hollywoodi példa" definíció szerint egyfajta manipulációnak tekinthető, melynek célja a tömegek nevelése arra, hogyan érdemes gondolkodnia a közösségnek a nagyobb jó érdekében, mi helyes, mi nem. Ettől a manipulatív formától is – mely kiszolgálta a hetvenes évek amerikai vezetőségét – elhatárolódik Jewison filmje. Nem is illene bele ebbe az elképzelésbe, hisz a történetben szereplő egyének messze kívül esnek az amerikai társadalom által vizionált ember- és társadalomképen. Arról nem is beszélve, hogy míg a klasszikus és modern musical is javarészt saját korára reflektál, addig a *Hegedűs a háztetőn* majdnem száz évvel ezelőtti mesét mond el. Tevje hányattatásai, akárha keserédes gyümölcsei volnának egy olyan fának, ami a cári Oroszország földjéből nőtt ki, s virágait az első nagy forradalom idején bontotta ki, 1905-ben. (Bár Sólem Aléchem regénye az ezernyolcszázad vége felé játszódik, a hangsúly a századfordulón, s ezzel együtt az új század hirdette változásokon van.)

A mitikus útkeresés, vagyis, hogy mi a lét értelme, miért élünk, merre tartunk, Jewison művében egyetlen falu életére vetül, sőt, azon belül is egy zsidó közösség a konfliktusok hordozója. Láthatjuk, messze-messze távol van ez az amerikai középosztály normáitól.

Dacára a fel-felcsendülő daloknak, a háztetőn zenélő embernek, realista ábrázolásmód jellemzi Jewison megoldásait, már-már valamiféle konzervativizmus, ahogy Aléchem és Stein munkájához nyúl, de könnyen mondhatjuk, ez a visszafogottság köszönhető a mű témájának: egy zsidó közösség, azon belül egy zsidó család mindennapjai, ahol a legfontosabb szó: a hagyomány.

Most 1905-öt írunk. Anatevkában járunk, egy kis faluban, ahol keresztények és zsidók élnek. A történet Tevjére, a szegény tejesemberre fókuszál, rajta keresztül testesül meg minden, ami a zsidóságot jelenti: hit és hagyomány. Feleségével és öt lányával (a könyvben hét) él egy roskadozó házban, a három nagyobbik pedig már elég idős ahhoz, hogy megházasodjon. Tevje azon igyekszik, hogy legalább a lányainak jobb sora legyen, mint amilyen neki jutott, olyan partin gondolkodik, ami majd jólétet biztosíthat gyermekeinek és unokáinak. Nagyobbik lányát, Cejtelt a tehetős, ámbár jócskán koros mézárosnak, Lazar Wolfnak ígéri. Hamar szembesülnie kell vele, hogy lányát egyáltalán nem érdekli Wolf, titkon már évek óta a szegény szabóba szerelmes; s ez a szegény szabó, Mótél, közben erőt vesz magán, és megkéri a lánya kezét. Tevje, a ház ura, szembe kell, hogy szegüljön a hagyománnyal. Hol tréfásan perlekedik Istennel, hol tanácsot kér tőle, az égre néz, és szellemes szavakat intéz az Úrhoz. Háromórányi játékidőn keresztül sorra omlanak össze a hagyományokba vetett sziklaszilárd meggyőződései, ahogy a lányai egymás után szegülnek szembe az akaratóval. A középső lány, Hódel egy forradalmár, marxista zsidóba szeret bele, akit édesapja felbujtónak, veszélyes embernek tart – joggal. Ez a forradalmár, Perchik, emberi megtestesülése a modernizációnak, ami jelen van a műben: új eszméket, új ideákat hoz magával. Romantikus hős ő, jutalma pedig Hódel szerelme. S az apa mit tehet? Szereti a lányát, s bár féltve, de beleegyezik a házasságba. (Beleegyezni? Perchik nem engedélyt kért Tevjétől, hanem áldást, az ő szelleméhez illően.)

S a legkisebb lány? Chava okos, hallgatag teremtes, aki nagyon szeret olvasni, csakhamar pedig mást is megszeret, egy férfit. A gond csak az ezzel a férfival, hogy nem zsidó. Ezen a ponton pedig már a hol cinikus, hol ironikus, de mindenképp melegszívű Tevje sem tud túllépni, haragra gerjed, és kitagadja Chavat. Ahogy ő mondja: a lányom meghalt.

Különös, micsoda ellentétek feszülnek egymásnak a műben: ellentétek Anatevkában, hiszen keresztények és zsidók lakják; ellentétek a zsidó hagyományok és a modernizáció között, melyeket Perchik képvisel; és a legnagyobb ellentétek talán magában Tevjében dúlnak, ahogy hívő emberként próbál eleget tenni zsidó kötelességének, mely ugyanakkor van, hogy ellentmond annak, amit a szíve legmélyén érez. Mindezek tetejébe pedig, országszerte megkezdődnek a pogromok, a zsidókat kitelepítik, mi nézők pedig már a film elején érezzük, hogy ez a történet csak tragédiával záródhat: Tevjére és családjára, Anatevka zsidóira is lesújt az ítélet, és el kell hagyniuk hőn szeretett otthonukat: szerte szélednek a világban. Keserű történet, ami hol könnyekre fakaszt, hol pedig megmosolyogtat. Teljesen

önálló alkotás a musical-sodrásban, mentes minden műviségtől: színészi játékában, dalaiban, karaktereiben egyaránt csupasz, sugárzó és zavarba ejtően emberi alkotás. Nem kíván belesülyyedni a klasszikus vonulatokba, de mégis hordoz magán bizonyos jegyeket, melyeket elemezve elmondhatjuk, a mű mégis kapcsolatban áll – még ha csak érintőlegesen is – a klasszikus tendenciákkal. Talán ez valamiféle tisztelgés Jewison részéről a műfaj előtt, vagy talán a Hegedűs-darab egyébként is ilyen szellemben íródott. Épp ezen vonások következtében mondhatjuk el, hogy a *Hegedűs a háztetőn*, ha nem is beleilleszthető, de párhuzamba állítható a folk musical féle műfaji alternatívával, s így könnyebb is szemantikai és szintaktikai szempontok szerint elemezni a művet. Az alábbiakban erre az elemzésre teszek kísérletet, továbbá, megpróbálom valamivel világosabban bemutatni, miért is mondhatjuk el az 1971-es adaptációról, hogy köze van a folk musicalekhez.

Az 1949-es *Egy nap New Yorkban* című filmet szokták az egyik első fontos példaként említeni arra, amikor egy musicalt alapvetően nem stúdióban vettek fel: készítésekor helyszíni felvételeket alkalmaztak. A *Hegedűs a háztetőn* esetében is ezt a módszert alkalmazták, ekképp is növelve a realista értéket a műben. Bár egyes beltéri jeleneteket a buckinghamshire-i Pinewood Stúdióban forgattak le, a művet javarészt két horvát faluban, Mala Goricában és Lekenikben rögzítették.

Tudatosan vagy tudattalanul az alapvető igény az egyszeri amerikai filmfogyasztó számára, valahányszor leült, hogy megnézzen egy folk musicalt, az volt, hogy elszakadjon a valóságtól, a hétköznapiaktól. Hollywood egy újabb illúziót, ezúttal egy kifejezetten realista illúziót vetített az emberek elé, melyben a néző egy olyan mesevilágba juthatott el, amely nosztalgikus érzéseket ébresztett benne: egy-egy ilyen alkotás során egy idealizált, "feljavított", megszépített múltba tekinthetett bele, illetve abba, hogyan alakult az amerikai kultúra. Rögtön, a legnagyobb különbség itt az, hogy a folk musicalek a múltbéli Amerikában játszódnak, míg ez a történet, mint már említettük, Oroszországban zajlik (pontosabban Ukrajnában, de ez idő tájt az ország a cári Oroszország fennhatósága alatt állt).

Svetlana Boym orosz kutató szerint kétféle nosztalgiát különböztethetünk meg: az egyik a resztoratív (helyreállító) nosztalgia, a másik pedig a reflektív (tükröző) nosztalgia. Ez utóbbi tendencia inkább egyéni jellegű; a mulandóságra koncentrálnak, de nem kívánja helyreállítani azt, ami elmúlt, pusztán mereng a romok és a változás felett. Azonban a resztoratív jelleg ennek szöges ellentéte: azon fáradozik, hogy szobrot emeljen a múltnak, fényét pedig visszaidézzé a jelenbe. A régiek nyomán új hagyományokat alkot, melyek sokkal ritualizáltabbak, művi jellegűek, mint az eredetiek. Az ilyen törekvések következtében alakulnak ki a szélsőjobboldali, nacionalista irányzatok. A folk musicalben megfigyelhetünk egyfajta resztoratív jelleget: megszépített múltbéli eseményeket vagy fiktív történeteket elevenít meg. Gyakori kérdés, melyet rendszerint feltesz: hogyan vált naggyá Amerika? Mediációs eszközei pedig az emlékezés és a nosztalgia. Ugyanígy, ezen eszközök

megtalálhatóak a *Hegedűs a háztetőn*ben, de értelemszerűen nem Amerikára irányulnak, sokkal inkább egyfajta költői kérdés ez a zsidósághoz: itt voltak a huszadik század elején, mi lesz veletek ezután?

A Hegedűs pedig különös érzékenységgel közvetít: a film mintha öt érzékszervre hatna - talán ez az egyik legnagyobb erénye. Úgy érezzük, mi is Anatevkában járunk, Tevjével együtt hordjuk a tejet; érezzük a föld kesernyés illatát, a ruhák édességét, Golde főztje, mintha a mi szánkban is megelevenedne a Szombati Imádság után. A dalokat olyan tisztán és nyersen halljuk, mintha magunk is köztük járnánk. Oswald Morris operatőri munkájával pedig olyan erős és élénk képeket tár elénk, hogy olybá tűnik, nincs is kamera vagy vászon, ami közvetítené Anatevkát: a saját szemünkkel látjuk Tevje történetét.

A folk musical legmarkánsabb mozgató rugója a közösség jelenléte. A zene, a cselekmény a folklór köré épül; a történet tengelye pedig maga a közösség, ezen belül is egy család élete: Tevje családjáé. Ez a film a zsidó közösség normáiról, szabályairól, törvényeiről is szól, ezeket mind Tevje képviseli, a néző rajta keresztül értheti meg, mit is jelent zsidónak lenni.

Több generációs együttélésről, ami nem ritka a folk musicalben (mint például a *Találkozz velem St. Louis*-ban esetében, ahol négy generáció él együtt), itt nem beszélhetünk, legalábbis szigorúan véve nem. De akár tekinthetünk úgy Anatevka zsidó lakosaira, mint egyetlen hatalmas család tagjaira. Ekkor már beszélhetünk az öreg- és középgenerációról, valamint az új generáció együttéléséről. Tevje azt a bizonyos középgenerációt is jelképezi, akik mint valami ütköző zóna állnak az öregek által képviselt értékek és az ifjak által áhított romantikus változások között. Aki az idős generáció legmarkánsabb képviselője, s mintegy mindegyikük apja jelenik meg a műben, az a rabbi karaktere. Látszólag ő a legidősebb ember a faluban, rendkívüli mértékű tisztelet övezi, és mindenki hozzá jár tanácsért. A fiatalok lázadó szellemiségét pedig természetesen Perchik jelképezi. De a generációk közötti harmónia, akárha csak egy házban laktának, még így is nagyon fontos; mindenki ismer mindenkit, ahogyan egy faluban szokás, és ahogyan a folk musicalben is szokás. A közösség tagjai, ha tehetik, egymást segítik, és kölcsönös szeretet és tisztelet jár gazdagnak és szegénynek egyaránt.

Egy szokványos folk musicalben nem ritka, hogy közösségi rendezvényekre kerül sor, hogy ekképp hozzák össze az embereket. A Hegedűsben nemigen találkozhatunk ilyen jelenetekkel (mint mondjuk a ház felhúzása a *Hét menyasszony hét fivérnek* című filmben), hacsak a közös ivászatot (és ezzel együtt a *To life!* című nótát) a kocsmában nem tekintjük annak.

Ha a musical műfajának általános szemantikai jegyei felől közelítünk, elmondhatjuk, hogy a Hegedűsben nagy vonalakban megtalálhatóak azok a tulajdonságok, melyek a harmincas évektől fogva forrottak ki a musicalben. Először is, formáját tekintve narratív. A zene és a tánc szerves része a cselekménynek, és mindezeket Tevje karaktere tartja egyben: rajta keresztül áramlik a vér, ami a zenét és a táncot élteti, ő

a hajthatatlan motor, az egész mű szíve.

A következő szempont a szereplők kérdése. Sokféle karaktert vonultat fel a film, köztük megjelenik a „romantikus pár a társadalomban” formáció is. Azonban nem beszélhetünk egyetlen szerelmi szárról, ami a klasszikus filmekben oly jellemző, itt viszont rögtön három is akad a vásznon. Ennek következtében, bizonyos szemszögből nézve, ez a vonulat gyengül, szétbomlik, mert nem olyan hangsúlyos a három lány szerelme, mintha csak egyetlen szerelemi szárról lenne szó. A férfi és női princípiumok energetikája a legtisztábban a középső lány, Hódel és szerelme, Perchik viszonyában körvonalazódik: Perchik a Kijevből érkező diák, tehát a mozgást képviseli, eszméivel pedig a változást hirdeti, Hódel ezek mellett a nőiesség, a férj iránti tisztelet és elkötelezettség szószólója. A fókusz mindazonáltal Tevjén van, a szerelmi száak az ő karaktere alá rendeződnek. Különös fordulat következik be: bár Tevje a főszereplő, egyben ő az is, aki a „segítő öreg” funkcióját tölti be a folk musicalekben (a *West Side Storyban* például a Doki az). Itt is szerepet kap az udvarlás, de ez távol áll a klasszikus musicalekben láthatott túlzásoktól. Jewison rendkívüli egyszerűséggel, könnyeden és gyengéden mutatja be a kibontakozó szerelmeket.

Az előadásmódban fontos szerepe van a ritmikus mozgásnak és annak, hogyan ezt a realizmussal ötvözi - ezekhez a megoldásokhoz különösen mesterien nyúl a rendező.

A musicalt jellemző hangai sajátosságoknak megfelelően a hang a diegetikus zenéből és a dialógusokból tevődik össze (továbbá a musicalre oly jellemző részben-diegetikus zenékből).

Átérve a filmmusical szintaktikai jellegzetességekre, már sokkal több eltérésre lehetünk figyelmesek. Az első a narratív stratégia. Itt ugyanis nem beszélhetünk megosztásról. Egy klasszikus filmmusicalben felváltva szerepel a nő és a férfi, általában különböző kulturális értékeket képviselve. Ez utóbbi bár jelen van a Hegedűsben, de mivel a hangsúly Tevje karakterén és az ő belső vívódásain van (melyeket játékos könnyedséggel próbál kezelni), a szerelmi száak, s így az ott gerjedő energiák is Tevje alá rendeződnek. A narratív stratégia tehát, ha nevet kéne adni neki, hát inkább vertikális narratívának nevezhető, melyben egy fő karakter alá rendeződnek a szerelmi száak, aki döntéseivel képes befolyásolni az alárendelt viszonyokat.

Ha a pár(ok) és a cselekmény viszonyát nézzük, valóban beszélhetünk egyfajta párhuzamról a párok kialakulása és a cselekmény megoldása között. Ez azonban csak részben igaz, mert bár Tevje legnagyobb vívódásai pont ezen szerelmi száak miatt történnek, de a szerelem nem játszik közre a történet abszolút végkifejletében, amikor is elüldözik őket a drága, szeretett Anatevkából.

A mozgás, a tánc főleg akkor kap szerepet, ha olyasmit fejez ki, amit a valóságban is tánc kísérne: például örömet jelez. Az örömtánc egyébként is nagy szerepet kap a zsidó tradíciókban. A folk musicalra jellemző az is, hogy a táncok csak bizonyos

körülmények között kapnak értelmet: távol áll ettől a tendenciától Fred Astaire hirtelen táncra perdülése, itt inkább csak akkor jelenik meg a tánc, ha az nem zökkenti ki túlzottan a filmet annak realista logikájából. Tevje akkor táncol, mikor gazdagnak képzei magát, Mótél és Cejtél örömtáncot járnak, mikor a lány apja engedélyt ad az esküvőre, a kocsmában pedig több tucat orosz és zsidó ember ropja együtt, mikor Tevje boldogságát – „férjhez adom a lányom!” – ünneplik. A közösség zenében fejezi ki örömét, de ugyanígy bánatát is.

A táncok természeteseek és könnyedek: itt nem profi táncosok történetét láthatjuk, hanem egyszerű emberekét, kiknek minden fájdalma és boldogsága a mozgásukban testesül meg. Kezdve az If I were a rich man-tól egészen a Chava Sequence-ig, ahol Tevje legkisebb lányát látja lelki szemei előtt, amint önfeledten táncol testvéreivel a domboldalon, de aztán a képbe beleszól az orosz fiú, Fyedka sziluettje és „magával táncolja” a lányt, el a családjától.

Jewison nem is igyekszik annyira összeolvasztani az egyszeri ember gesztusait a stilizált fogásokkal, nem alakítja azt folklorizáló baletté. A tánc mondhatni teljesen lecsupaszodik a hagyományos zsidó és orosz táncok mozdulataira.

Ahogy a klasszikus musicalekben, itt is beszélhetünk folytonosságról, ha a valóság és a zenei ritmus kapcsolatát, vagy a dialógusok és a diegetikus zene kapcsolatát vizsgáljuk. Nyilvánvaló, hogy itt nem beszélhetünk a férfi és nő misztikus egyesüléséről, ebben a tekintetben az amerikai házasságmítosz tényleg csak mítosz. De a házassági kötelék még mindig nagy hangsúlyt kap, talán a mű legszebb nótája csendül fel, mikor a legidősebb lány és a szabó egybekelnek: ez a Sunrise, sunset. Ahogy a folk musicalekben nem ritka, fontos szerepet kap a szülők kapcsolata is: itt már házasságban élő embereket láthatunk, ahogyan mindennapjaikat élik. Azonban Tevje és Golde nem szerelemből házasodtak: a hagyományokat követve, a szüleik adták össze őket, az esküvőn látták először egymás arcát. „Azt mondták, majd meg tanuljuk szeretni egymást...” - énekel Tevje a Do you love me? című dalban, ami valójában egy szerelmi vallomás az ő és Golde részéről is „huszonöt év után”. Ez a muzsika mintegy szintézise annak a viaskodásnak is, mely közte és lányai közt zajlott az elmúlt időben. Ebben a dalban összegződik számára a szerelem kérdése, és ebben a dalban virágzik ki a szülők kapcsolata is.

A Hegedűs osztozik a klasszikus musicalekre jellemző jegyben, miszerint a kép és a hang viszonyát illető narratív hierarchia bizonyos pillanatokban megváltozik, felcserélődik: olykor a zene uralja a képeket. Valamiféle könnyed, szomorkás tánc ez: a képek és zenék gyakran összeölelkeznek, egymást segítik, egymást erősítik, egymást vezetik.

A zenék viszonylag egyszerű, de annál gazdagabb hangzásúak, melyekre bárki szívesen táncolna, és ez is nagy erénye a folk musicaleknek. Jerry Bock dallamai spirituálé jellegűek, keserédes, fülbemászó melódiák, melyek első hallásra beleivódnak az ember fülébe és szívébe. Ahogy a táncban is az egyszerűség és

emberközelség a cél, így ez igaz a dalokra is: az énekesek nem rendelkeznek operaénekesi kvalitásokkal (ahogyan Sinatra és Garland sem). Hol fájdalmas, rekedt hangú, hol pedig örömtől lángoló orgánumú embereket hallunk. Ezek a zenék és Tevje karaktere együttvéve azok, melyek a mű ízes, gyönyörű és sodró auráját képezik.

A folklór jelleg fontos eleme az együttes éneklés, aminek itt is szerepe van, hisz a zsidóság eszménye - és a közösség ereje - áthatja a filmet. Ugyanakkor mégis sokkal több az egyéni muzsika, melyek a karakterek érzelmeit mutatják be, s így az együttes éneklés is a háttérben marad. (A filmből kimaradt két zenei rész, ebből az egyik egy olyan dal, melyet a zsidó kisközösség énekel az utcán, ahogy egymással pletykálnak.) Nem annyira a természet iránti szeretet, inkább Isten tisztelete az, ami kitűnik a zenékből. Míg más musicalekben, például a *Muzsika hangjában* vagy az *Oklahomában* a nyitómuzsika a természet felé irányul, addig a Hegedűsben rögtön a hagyományok tiszteletéről és betartásáról szól a nyitány, és láthatjuk az egyén közösséggel való összhangját is.

A dalok és táncok csoportosításánál nem beszélhetünk arról a hármas egységről, ami egyébként jellemző a folk musicalekre (napi rutin, éves ciklus, életút), bár meg kell említeni a Tradition című dalt, ami a közösség életét hivatott bemutatni, és az Anatevkát, ami a közösség búcsúját örökíti meg falujától. Különös mód ez a két dal keretbe is foglalja a filmet.

Az otthon szimbolikus értékű a folk musicalben, többnyire mentsvárat jelent. De nem a Hegedűsben. Bár Anatevka lakói szeretik a falut, ahol élnek, nem tudnak elmenekülni a világ elől, nem tudnak ide visszahúzódní, hiába lenne ez az otthon jelképe. Anatevka nem tudja megvédeni őket a pogromoktól, végül pedig el kell hagyniuk szülőföldjüket. A hogyan a *West Side Story*ban is láthattuk, a közösség tagjai valamilyen módon összefognak a közös ellenséggel szemben, egy csoport ellen, ami fenyegetést jelent a számukra. Konkrét összefogásról nem beszélhetünk a Hegedűs esetében, inkább csak egyfajta passzivitást figyelhetünk meg, de ez sem konkretizálható, csupán sejtésként van jelen a műben: „Isten óvja a cárt... jó messze tölünk!”.

Fontos momentum még az, amikor Tevje azt éneklei a Sabbath prayer végén: Ámen. Ekkor láthatjuk az arcát és a lenyugvó falu képét egyszerre, s ebben az egyetlen snittben benne van, mit is jelent a közösség iránti szeretete. Tevje azért imádkozik, hogy a családjában erő, egészség és rend legyen, de végül az ámennel ezt a kívánságot rávetíti az egész közösségre.

Végezetül: hogyan van jelen a legfőbb szintaktikai jellegzetesség Jewison munkájában? A „házasság célja a közösség megerősítése” elgondolás, melyről Rick Altman írt, itt is megjelenik. Az *Oklahoma* esetében nem kevesebbet, mint az állam megszilárdulását szimbolizálta a romantikus pár összeházasodása. Ha a párok egymáséi lesznek, az erősíti a kohéziót a közösség tagjai között. Elviekben a házasság meg kell, hogy erősítsen minden közösséget. De nem ilyen könnyű ez, ha a

zsidóságról beszélünk. A hogy Tevje három lányának szerelme sorra teljesül be, sorra gyengül a közösség összetartó ereje.

Az első esetben, bár apja korábbi akarata ellen cselekedett, Cejtel egybekelhetett szerelmével a nincstelen szabóval, Mótellel. Zsidó nő zsidó férfival házasodott össze, felcsendül a Sunrise, sunset, az emberek ünnepelnek, boldogok, de közben együtt sírnak azon, hogy elszaladt az idő. Kettejük házastársi fogadalmával egy új család alakult Anatevkában, ami valóban erősíti a közösséget. (Kiemelendő, hogy mikor Tevje áldását adja a fiatal párra, azzal a kellemetlenséggel találja szemben magát, hogy a felesége úgy tudja, a lánya a mészároshoz megy hozzá. Megoldásképp, hogy miért döntött hirtelen másképp, Tevje előrukkol egy kitalált álommal, amit előad feleségének. Az álom lényege, hogy Cejtelnek a szabóhoz kell feleségül mennie, máskülönben balszerencse sújtja majd a házukat. Az ehhez hasonló álmjelenetek szinte elmaradhatatlanok a folk musicalből.)

Aztán jön Hódel esete. Hódel a modernizáció képviselőjét, a marxista forradalmárt, Perchiket szereti, aki bár zsidó, nézeteivel kilóg a sorból. Nyilván így nem is erősítheti a közösséget, sőt azzal, hogy forradalmi tevékenységeiért Szentpétervárott elítélik és Szibériában bebörtönzik, kifejezetten gyengíti azt. Hódel kénytelen követni szerelmét Szibériába (ekkor hangzik fel búcsúdala, a Far from the home I love), s így a családi közösségen tatóngó rés nyílik. Tevje családjá csonkul.

A harmadik eset talán a legtragikusabb, már ami a közösség kohézióját illeti. Chava egy orosz keresztény fiatalembert szeret, Fyedkát. Egybekelnek, s ezzel kihívják maguk ellen a békeszerető Tevje haragját: a tradíciók nem engedik meg, hogy zsidó ember egy nem zsidóval „keveredjen”, Tevje ezért kiátkozza gyermekét. S ezzel a friggyel az abszolút ellentéte valósult meg annak, amit egyébként a házasság hivatott jelenteni: a közösség megbomlik, erejét veszti; Tevje családja többé nem a régi. Ezután pedig szinte már törvényszerű, hogy megtörténik a végső tragédia, amikor is ahelyett, hogy a közösség együtt örülne, elüldözik őket.

Most 2012-t írunk. Több mint száz éve történt a mese. Lassan ötven éve, hogy bemutatták a Broadway darabot és a filmet. Inkább reflektív, mintsem resztoratív nosztalgia az, ami áthatja a művet. Nem tudjuk úgy nézni a filmet, hogy nem lebegne a szemünk előtt, mi vár a zsidókra a film utolsó képkockái után.

„Hegedűs a háztetőn. Örülten hangzik, ugye? Pedig Anatevkában, ebben a mi kis eldugott falunkban mindnyájan hegedűsök vagyunk a háztetőn.”

Reflektál, de nem egy adott évtizedre, vagy az épp uralkodó rezsimre, hanem valami sokkal átfogóbbra és ijesztőbbre. A *Hegedűs a háztetőn* különös vízió; akármilyen bohókás is helyenként a történet, s lángoló szívvel emlékezünk vissza a tájakra, a képekre, Tevje karakterére, ugyanakkor megmarad valami csendes borzongás a tarkónkban, a gerincünkben. A film véget ér, ahogy a kép utoljára kimerevedik, miközben Tevje fáradtan cipeli terhét a pusztában, mögötte pedig a Hegedűs tipeg, s mi tudjuk, a történet valójában folytatódik. Jewison musicalje így egyben egy

rémisztő, néma segélykiáltás is, egy borzalmas anticipáció. Olyan, mint egy ijesztő hajnal, mert bár a Nap felkel, csak szenvedést és vért hoz: ez a huszadik század hajnala.

BAJA SÁNDOR

A *Smash* és a klasszikus hollywoodi musical

Amikor az ötvenes-hatvanas években a western a mozikban leszálló ágba, vagy legalábbis kifejezetten dekonstruktív fázisba került, a műfaj, hacsak rövid időre is, de bizonyos fokú reneszánszát élte a televízióban.¹ A musical azonban nem került fel a tévécsatornák műsorára (legalábbis sorozat vagy antológiaformában), egyrészt, mert helyettesítették őket a különféle variety show-k és koncertfelvételek, másrészt mivel a különösen színes és látványra épülő műfaj nem működött volna jól a kicsi, fekete-fehér képernyőkön. Később az ilyesfajta zenés tévéprogram szerepét a videoklipek töltötték be. Tényleges, a klasszikus musical műfajra emlékeztető kezdemények az ezredfordulón jelentek meg a tévében, konkrétan a musicalhez különösen vonzódó Joss Whedon kultikus sorozatában, a *Buffy, a vámpírok rémében*, amikor is a kimondottan posztmodern jellegű sorozat egyik epizódja teljes mértékben a musicalformát követte, a vámpíros tinisorozattól teljesen idegen romantikus dalokkal és tánckoreográfiákkal. Ez a különösen népszerű epizód nyitotta meg a sort, melybe később megannyi (többnyire jónak, de legalábbis népszerűnek számító) tévéssorozat becsatlakozott, szinte hagyományt teremtve. Manapság a legtöbb, viszonylag hosszabban futó sorozat tudhat maga mögött legalább egy musicalepizódot, még a J. J. Abrams-féle *A rejtély (Fringe)* is.

2009-ben azután jött az első, teljesen musicalformátumú sorozat, a *Glee - Sztárok leszünk!*, 2012-ben pedig a klasszikus showmusicalek szemantikáját és szintaktikáját a modern televíziózásba átültető *Smash - Kasszasiker*. Dolgozatomban e klasszikus jegyeknek a jelentétere igyekszem majd rámutatni, megvizsgálva, hogy vajon mennyire tiszteli, vagy esetleg szegi meg a klasszikus "szabályokat" Theresa Rebeck (egyelőre) 15 részes sorozata.

A *Smash* első évadának története dióhéjban viszonylag egyszerű: két lány, Karen, a szende barna, és Ivy, a céltudatos szőke vetélkednek egymással egy új, Marilyn Monroe életéről szóló musical főszerepéért, miközben bepillantást nyerünk nemcsak a két lány, de a stáb többi tagjának magánéletébe is. Ez a rövid szinopszis talán első hallásra nem túl meggyőző, mégis sikerült igen jó nevű gárdát a produkció köré gyűjteni, ami első látásra a klasszikus kor utáni musical-szuperprodukciók (*My Fair Lady; Hello, Dolly!*) stáblistájára emlékeztet: színészek közül Anjelica Huston, Uma Thurman, Jack Davenport, Debra Messing, valamint az *American Idol*-győztes Katharine McPhee a kiemelendő, a zeneszerzők listáján ott találjuk a *Hajlakkot* jegyző Marc Shaimant és Scott Wittmant, valamint az executive producerek között magát Steven Spielberget is. Spielberg egyébként mindig is vonzódott a kihalás szélén álló, klasszikus műfajokhoz [ld. *Indiana Jones*], és ez a vonzalom ebben a történetben is megjelenik, a *Smash* ugyanis mintha direkt párbeszédben lenne a klasszikus kor showmusicaljeivel.

Ez a párbeszéd a szemantika-szintaktika minden szintjén megfigyelhető. Először is

ott a főszereplő, Karen, aki megtestesít mindent, amit megtanultunk a negyvenes-ötvenes évek musicalhősnőiről: természetes, kissé naiv szépség, mesterkéetlen énekhanggal. Már rögtön a pilotban kiderül róla, hogy nem nagyvárosi, hanem az erkölcsösen konzervatív Iowából származik, van egy szimpatikus, kedves barátja/vőlegénye (akiről persze a szappanopera saját műfaji jegyei miatt később kiderül, hogy mégsem olyan tökéletes), és egész jó viszonyt ápol a szüleivel. Hogyha mindez nem győzött volna meg minket arról, hogy Karen a tökéletesen természetes hősnő, ott van még a sorozat egyik leghíresebb jelenete is, Karen meghallgatása a Marilyn szerepre: miközben az összes többi lány szőke dívának öltözve, Monroe híres dalait énekelve jelenik meg, addig Karen egyszerű, hétköznapi ruhában jön el a meghallgatásra, és egy kedves, szerelmes dalt ad elő, miközben mi látjuk, hogy végig a barátjára, Devre gondol. Ha egyes, a klasszikus kor musicaljeit esetleg nem ismerő nézők erre nem jönnének rá, még ki is mondják, hogy ez a természetesség teremt igazán jó musicalt: „Experience is precisely what we're not looking for. That innocence, that freshness is very Marilyn.” És természetesen rögtön szembeállítanak vele egy tapasztalt, törtető lányt, Ivy-t, aki még attól sem riad vissza, hogy lefeküdjön a rendezővel a szerepért (mint láttuk a pilotban, Karen ezt megtagadta, ám még ezzel is nagyobb hatást gyakorolt a rendezőre, mint Ivy). Kettejük viszálykodása, szinte párharca (főleg Ivy részéről; az angyal Karennek, mint ahogy többször elmondja, nem kenyerre az ilyesfajta ármánykodás) olyannyira a klasszikus musicaleket idézi, hogy óhatatlanul összehasonlítjuk a *Húsvéti parádé*-típusú Judy Garland-filmekkel. Főleg, hogy a *Húsvéti parádé*-ban (Charles Walters, 1948) is megjelenik a teremtő, a Pygmalion történetet felidéző férfi szereplő.

Ilyen karakter a *Smash*-ben is akad, és bár egyértelműen nem rajta van a sorozata fókusza, a Jack Davenport által játszott rendező, Derek a sorozat egyik legizgalmasabb figurája. Ő szinte az egyetlen szereplő, akinek valami sötétséget sejtetnek a múltjában, bár nem dolgozzák ki különösebben. Ő a sorozat rosszfiúja, talán az egyetlen karakter, aki első látásra nem illik bele ebbe az idealizált mesevilágba. Azonban, ahogy a sorozat halad előre, egyre több mindent tudunk meg róla: például hiába adja oda először a főszerepet Ivy-nak, kiderül róla, hogy sokkal tehetségesebbnek látja Karent, és a sorozat kb. felénél befejeződő műhelymunkák után elkezd a lánnyal foglalkozni. Előbb őt kéri meg arra, hogy mutassa be a OneRepublic által írt felújított zenét a zeneszerző párosnak, majd, miután hallucinációiban a lányt látja megjelenni maga előtt Marilynként, őt kéri meg arra, hogy legyen a produkcióba újonnan érkező „sztár” beugrója. Természetesen, a musicalnormáknak megfelelően, nemcsak mint teremtő, a „zöldfülű” lányból sztárt kovácsoló művész jelenik meg, hanem mint Karen lehetséges romantikus párja is, bár ezt még csak sejtetik nekünk az első évadban.

Mivel a történet alapvetően Karen fejlődéséről szól (ahogy a sorozat szlogenje is mondja, „Stars aren't born, they're made.”), ezért persze nem Derek az egyetlen mentorfigura a sorozatban: elsősorban ő teszi a lányt igazi „Marilynné”, de segít

neki benne az Uma Thurman által játszott sztár is, Rebecca Duvall, aki meglátja a lányba a jövő nagy sztárját, és mindenfajta harag vagy irigység nélkül átadja neki a Bombázó (a musical) főszerepét, egy olyan jelenetben, ami engem kifejezetten a *Negyvenkettedik utca* (Lloyd Bacon, 1933) hasonló jelenetére emlékeztetett. Aztán kismértékben ugyan, de segít Karennek a kórus többi tagja is, akik a magának való, visszahúzódó lányból felszabadultabb, lazább (ismét a klasszikus ellentét), vagyis a táncos normáknak jobban megfelelő színésznőt faragnak belőle. Ez a történetyszál leginkább a *Grease* (Randal Kleiser, 1978) végére emlékeztet, de érezhetjük benne a *A Zenevonat* (Vincente Minnelli, 1953) hatását is: a sikerhez az kell, hogy a főszereplő jobban legyen a fiatalos, könnyed táncokkal. És legvégül, de nem utolsó sorban, a végső löketet a vőlegény, Dev adja a lánynak a siker felé: megcsalja őt, hazudik neki, összetöri a szívét. Tipikus blues-os tanulságot ad ez a sorozatnak: ahhoz, hogy igazán elő tud adni a fájdalmat, neked is meg kell tapasztalnod azt. Ezt a klisé is számtalan film kifejtette már, bár legtöbb nem a klasszikus kor idealizált szerelmi világában született. Azonban a *Smash* pont ezt a kései toposzt használja fel arra, hogy teljesen visszanyúljon a klasszikus Fred Astaire/Pygmalion történetekhez: az összetört szívű Karen pont szomorúsága miatt kezd közelebb kerülni mesteréhez, a mindig borongó Derekhez, akinek utolsó mondata ebben az évadban egyszerre fogalmazza meg a *Smash* fő történetyszálát és saját karakterének lényegét: „Whatever happens next, don't ever doubt, you're a star... and I do understand love.” Jó musicalhez illően, a Karen-Derek páros kezdődő barátsága (esetleg románca) adja meg a főszereplőnek az erőt és tartást a szerephez, meghozva ezzel a várt sikert a többi szereplő kétségeinek ellenére.

A többi szereplőre is rátérve: természetesen nemcsak Karen sztorijaiban jelenik meg a klasszicizálás, ugyan az ő története a leginkább showmusicales, de a többi szál is előszeretettel nyúl a klasszikus jegyekhez inspirációért. Például Julia, a forgatókönyv- és dalszövegíró története nagyrészt a klasszikus kor szent és sérthetetlen házasság eszményének körüljárása minden irányból: először látunk egy folkmusicalbe illő boldog párt, mely éppen örökbefogadásra készül, aztán megjelenik egy operettlovagra emlékeztető csábító, aki megzavarja a házasság harmonikus nyugalomát, végül teljes kört leírva, láthatunk egy kibékülést és egy újra egyesülő boldog párt. A sorozat közepén úgy tűnik, hogy ez a szál lesz a legdrámaibb eltérés a klasszikus erkölcsiségtől, ámde kiderül, hogy akárcsak a korai tündérmese musicalek (*Love Parade*, Ernst Lubitsch, 1929) vagy a kései folkmusicales vitatkozó, majd kibékülő házaspárjai (*Találkozz velem St. Louisban!*, Vincente Minnelli, 1944), ez a történet is a házasság eszményének megerősítését szolgálja. A tündérmese alműfajjal való összevetést a Julia-szál több szempontból is kiállja: viszonylag zárt világba (a Broadway-i művészek közé) beházasuló, más társadalmi osztályból származó férfi szereplő (a férj, Frank kémiantanár, míg Julia, a feleség sikeres művész), a konfliktust jelentő harmadik (Michael Swift, Juliához társadalmilag közelebb álló, de antipatikus csábító).

A Julia és férje közti konfliktusban jelenik meg leginkább a család fontosságának folkmusicalszerű kiemelése, de ez az üzenet jelen van a két főszálban, Karen és Ivy történetében is: Karen szülei nehezen tudják elfogadni, hogy lányuk színésznő lett (tipikus történetmesélési klisé), ám támogatják őt. Karen ennek megfelelően szereti a szüleit, szívesen repül haza hozzájuk az egyik részben, ráadásul itt megjelennek Karen kvázi-nővérei, a tinédzserkori barátnők, akikkel még mindig jó kapcsolatot ápol. Ezzel szemben Ivy, akit ugyan a sorozat igyekszik pozitív fényben feltüntetni — azonban tulajdonságai egyértelműen egy musicalfilm antagonistá szerepére predestinálják őt — rossz viszonyban van az anyjával, aki ugyan maga is musicalszínésznő, de nem képes elfogadni, hogy a lánya is ezt a pályát választotta. Emiatt folyton igyekszik megtörni lánya önbizalmát, hátha így letesz álmairól, amiket (legalábbis az ő véleménye szerint) nem érhet el. Ugyan, mint kiderül, mindezt szeretetből teszi, mégis a figura cselekedetei leginkább a legrégebbi musicalek és operettek ármánykodó szülői figuráihoz teszik hasonlatossá. Végül pedig nem szabad elfeledkeznünk a producernő, az Anjelica Huston által játszott Eileen magánéleti válságáról sem: mikor a sorozat elején megismerjük, épp válófélben van a férjétől, akivel az évad végéig még többször találkozunk, és minden egyes közös jelenetük egy *Denevér*-szerű házastársak közti vita újabb és újabb felvonása. A jól megírt párbeszédeknek a színészek kiváló játékának köszönhetően az egyébként a fő történet perifériáján zajló események igen izgalmasak, érezhetjük a két figura közti viszonyt, a hol utálatba, hol teljes megvetésbe átcsapó egykori szerelmet. Különösen kiemelendő ennek a szálnak a két mellékszereplője: a volt házaspár lánya, akinek különös karaktere segít még jobban belelátnunk ennek a felbomló házasságnak a problémáiba, illetve Eileen új szerelme, aki minden tündérmese musical férfikarakterének legjavát hozza be a sorozatba: egyszerre megbízható, a bajbajutott nő segítségére érkező hős lovag és munkásosztálybeli lázadó rosszfiú.

A házasság válsága — ugyan magának az intézménynek a mitikus voltját a sorozat megerősíti — központi téma a *Smash*-ben: a felsoroltakon kívül ott van még az utolsó néhány részben kibontakozó konfliktus Dev és Karen között, amiben a főszerepet a megcsalás játssza, főleg, mivel pont ekkor kéri meg barátnője kezét a férfi.

Természetesen egy, a huszonegyedik században, a Broadway-n játszódó történet nem szólhat kizárólag a heteroszexuális szerelem problémáiról, konfliktusairól vagy éppen örömeiről, így a homoszexualitás is kiemelt szerepet kap a sorozatban. Azonban, szembemelve a mai napig legáltalánosabb melegábrázolással, a *Smash*-ben csak nyomokban fedezhetőek fel camp jegyek. A sorozat melegei talán a legkonszolidáltabb, legkevésbé nyughatatlan figurák, és egy sem jelenik meg a sorozat 15 epizódja alatt csillivilli színes ruhában. Sőt, emlékeim szerint az egyetlen karakter, aki efféle ruhákat viselt, pont egy nőcsábász rocker volt, aki pénzzel támogatta a készülő musicalt. A sorozat legsztereotipikusabb meleg figurája Tom, a

zeneszerző (érdekes módon öt pont egy heteroszexuális musicalszínész, Christian Borle játssza), és ő is csupán egy-két „tipikusan meleg” tulajdonságot jelenít meg: nem szereti a sportot, sör helyett bort iszik, néha kicsit anyáskodó (főleg Ivy-val), nagyon odafigyel a stílusára (és kineveti a giccses és sznob dolgokat), illetve természetesen hatalmas musicalrajongó. A másik két fontosabb meleg karakter olyan távol áll a camp értékrendtől, amennyire csak lehet: az egyik Tom futó romantikus kapcsolata, John, aki egy konzervatív republikánus ügyvéd, a másik pedig Sam, a táncos (Tom új szerelme), aki egy szintén konzervatív, fekete családból származik, és rajong mindenfajta sportért. Sam heteroszexuális érdeklődési köre a figura fontos tulajdonsága, Tom emiatt sokáig heterónak, sőt homofóbnak tartja. Ezek a karakterek mintha direkt úgy lennének megírva, hogy görbe tükröt mutassanak a meleg sztereotípiáknak, ezért alighanem a *Smash* legbátrabb húzásának tekinthetjük Tom és romantikus párjainak ábrázolását. Nem elég ugyanis, hogy Rebeck egy országos sorozatba három visszatérő/állandó meleg karaktert hozott be (ami a mai napig ritka, az általam ismert mostani amerikai sorozatok közül egyedül a *Modern Family*-ben kap ekkora hangsúlyt a homoszexualitás),³ de Tom romantikus szálát nevezhetjük a legegyszerűbben előre haladónak, sőt, kis túlzással a Samhez való kapcsolatát a klasszikus showmusicalek romantikus párkapcsolatához is hasonlíthatjuk: a lazább, természetesebb figura segít a merev görcsösnek feloldani a gátlásait (Sam hatására Tom elkezd érdeklődni a sportok és a vallás iránt, míg Sam elfogadja a benne is meglévő meleg sztereotípiákat), s a kezdeti konfliktus után, miután beteljesedik szerelmük, a musical is sikeres lesz (ez leginkább a tizennegyedik rész templomi jelenetében nyilvánvaló).

Az ilyen klasszikus történetmesélési fogások mellett kiemelendő, hogy a *Smash* egy valamiben semmi újat nem tudott hozzátenni a klasszikus showmusicalekhez, ez pedig a zeneszámok beillesztésének szintaktikai módja: ugyanúgy látjuk a próbafolyamatokat (sőt, ahogy *A Zenevonatban* is, a próbákba álomszerűen bevágva a kész darabot), ahol megszólalnak a dalok, de emellett akárcsak az olyan klasszikusokban, mint az *Ének az esőben* (S. Donen—G. Kelly, 1952) a szereplők gyakran énekelnek otthon maguknak, vagy, mint a *Húsvéti parádében*, fellépnek különféle szórakozóhelyeken (a huszonegyedik századra adaptálva, a lokálok helyett itt karaoke-bárok szerepelnek). Még az elhangzó dalok származása is hasonlít a klasszikus musicalekéhez: egyfelől viszonylag ismert pop számokat hallhatunk, másfelől a sorozat igazi sikerét hozó eredeti dalokat.

Ha már a megjelenítésről esett szó, meg kell említenünk a *Smash* (legtöbbször) vizuális „poénjait”, utalásait a klasszikus musicalkorszakra. Először is, természetesen ott a „show a show-ban”, ami nem véletlenül egy klasszikus, félig-meddig musicalszínésznő, Marilyn Monroe életéről szól. Aztán a sorozat nyitójelenete, amiben Karen az *Over the Rainbow*-t énekli egy elképzelt mesevilágban, csakhogy egy telefoncsörgés visszarántja őt a „valóságba”, már

amennyire valóságosnak lehet nevezni a *Smash* idealista Broadway-át. Aztán, tisztelegve a nem-amerikai musicalek előtt, az egyik epizódban Karen álma bollywoodi muscalként jelenik meg. A többi utalás ennél sokkal finomabb, kevésbé észrevehető: például a title-card lassan felvillanó fényei eszünkbe juttathatják a *Mindhalálíg zene* (Bob Fosse, 1979) főcímét, a jelenet, amikor a két főszereplő a Time Square-en énekel pedig az *Egy nap New Yorkban*-t (S. Donen—G. Kelly, 1949) idézheti fel a musical-ínyenc nézőnek.

Még nem lehet tudni, hogy a *Smash* és közeli rokona, a *Glee* vajon valami új trendnek a kezdete-e (bár a 2012/2013-as sorozatidényre is rendeltek egy új, a country zenéről szóló sorozatot), de annyi világos, hogy ez a sorozat, a maga szappanopera beütésének ellenére, egyenes ági leszármazottja a klasszikus korszakbeli showmusicaleseknek. Ugyan a sorozat nem tökéletes, de nem kell szégyenkeznie, egyelőre megállja a helyét az amerikai televíziózás húsdarálójának számító hétfő esti műsorsávbán, ráadásul még a nagy elődök mellett sem kell szégyenkeznie, a produkció minősége kiváló remek tánckarral és koreográfiával, és két meglepően tehetséges énekesnővel.

Esszém elején röviden elgondolkoztam azon, hogy vajon mi vonzotta ezt a sok tehetséges embert ehhez a produkcióhoz. Szerintem a válasz a showmusical műfajának amerikai kulturális örökség státuszában rejlik: a legtöbb rendező, producer és színész vágyik arra, hogy részt vegyen egy musical születésében (gondoljunk csak bármelyik kortárs musical All-Star stábjára), ráadásul a showmusical arra is lehetőséget ad, hogy belássunk a kulisszák mögé. A *Smash* ráadásul semmi formabontót, semmi örültséget nem kíván tenni, csak visszanyúl egy kihalt műfajhoz, és feltámasztja azt. Bár személy szerint neki, mint executive producernek nincs sok köze a történet alakításához, ez a húzás mégis kifejezetten Spielberges, aki a sorozathoz készült promóciós interjúban elmondja, hogy mindig is szerette ezt a műfajt, mert ő soha nem értette a musicalek működését, és ez a típus betekintést nyújt ebbe. Nos, Mr. Spielberg, köszönjük, hogy támogatta ezt a sorozatot, de ne az ebben elárult kulisszatitkok alapján fektessen be a Broadway-n, mert az valószínűleg nem lesz elég. De mi nézők legalább nagyon jól szórakoztunk.

¹ Például: *Maverick* (1957-62, Roy Huggins, főszerepben: Jack Kelly, James Garner és Roger Moore), *The Westerner* (1960, Sam Peckinpah).

² *Smash* 1. évad, 2. epizód, *The Callback*

³ [Bár továbbra sem gyakori, azért ma már a kifejezetten a meleg tematikát tárgyaló sorozatokon kívül is találunk olyan népszerű szériákat, amelyekben fontos, állandó meleg szereplők vannak, akiknek a privát élete is árnyalt bemutatást kap, pl: *Brothers and Sisters*, ABC, 2006-2011. – A szerk.]

KÉRI ZOLTÁN**The influence of musical in today's pop culture****Presented through concert tours and stage spectacles**

For musicians, singers, and bands, live performance has always been an important part of their artistry. Many of them call performing their favourite attribute of their profession. Touring and performing live is not only needed for marketing reasons, for instance promoting a record, but to present one's music in front of a live audience, taking it to another level, with the help of a stage and a live band. Live music has a type of energy that cannot be compared to anything. It unites the audience, and provides the crowd an opportunity to forget all of their daily troubles, and escape to a place where all you have to do is enjoy the music. There are many ways to wow the listeners at a live performance. While some musicians rely solely on a band and a stage, others like to create a performance piece, with the help of dancers, visuals, and other technical devices. With the use of these tools, the performers do not only make a bigger impression on the people that came to see them playing live, but they create a beautiful, magical, often theatrical piece that makes the performance even bigger, stronger, and more influential.

When creating a live concert show, the people that work on one's creative team (such as Lady Gaga's Haus of Gaga) frequently look back to classical and iconic eras – not only in music, but in theatre, fashion, and culture – to gain some inspiration. These inspirations may include music, films, theatre plays, paintings, sculptures, architecture, dance, or musicals, just to name a few. Creators often cite musicals as a major influence when creating a spectacle: iconic performances or films, the undeniable worth of those is strengthened by the constant use of them. These are works of art that are still so influential and unforgettable to our culture, that many musicians use them as inspiration for the live presentation of their music.

In my essay, I would like to present the influence of musicals and prove how relevant they still are in today's pop culture, through concert tours and spectacles of three of today's most influential performing artists: Madonna, Beyoncé and Kylie Minogue.

Not just in today's music, but even back in the 1980's and 1990's, performance artists relied on musicals quite frequently. One of the defining pop artists of this era was Madonna. She made performance art known and extremely popular with her tour extravaganzas. Probably her third tour, the Blond Ambition World Tour was the one that established her as a touring artist. The tour, that was named the Greatest Concert of the 1990's by Rolling Stone, took place between April and August 1990, and gave us some iconic fashion pieces: for instance the ponytail hair extensions (popularized by her) that Madonna wore during the Japan and North American legs of the tour, or the infamous cone bras designed by Jean-Paul Gaultier. However, the show was already a tribute to many iconic works and eras, such as

Fritz Lang's *Metropolis*, Warren Beatty's *Dick Tracy*, Tamara de Lempicka's Art Deco designs, Bob Fosse's *Cabaret*, and other 1930's Hollywood films.



Blond Ambition is divided into four segments and an encore. In the grand finale, Madonna performs her song *Keep It Together* from her 1989 *Like a Prayer* album, with *A Family Affair* intro, taking a stylish twist, wearing a black bustier and a bowler hat, highly inspired by Liza Minnelli's performance in *Cabaret*. The outfit, though, was modernized and recreated by fashion designer, Jean-Paul Gaultier: for instance making the simple black bras into conical ones. The choreography with all dancers uses black chairs as centrepiece, and is mainly inspired by Bob Fosse's work. Not just the outfit that Madonna wears during the song, but the choreography is an obvious homage to Liza Minnelli in *Cabaret*.

Cabaret provided further inspiration for Madonna on her sophomore world tours, such as the 1992 *The Girlie Show*. She opens the third section with a new interpretation of her 1984 hit, *Like a Virgin*, paying homage to not only Marlène Dietrich in the film *Morocco* but to the Master of Ceremonies from *Cabaret*, wearing a tuxedo, a cane and a top hat.



She adopts a thick German accent, singing the word 'virgin' as '(w)irgin.' The overplayed accent and three-quarter time signature gave the performance a sense of parody. The tribute is even more obvious in the next song, *Bye Bye Baby*, where Madonna plays the Master of Ceremonies of her own show, a sideshow barker, introducing the song and presenting the show to the audience, and telling them what they can expect from it. She is dressed as a man, as well as her two background vocalists, performing a dance routine with her buzzed-head, corseted dancers. The gender bending continues when Madonna sings the next song, *La Isla Bonita*. She takes off her black and white outfit, the hat and the tuxedo, revealing a stripe navy shirt, and a bandana, which reminds us Gene Kelly in *Anchors Aweigh*. Not just his outfit, but his moves also inspired the choreography of the Latino themed song. The *Girlie Show* is also notable for re-enacting a scene from 1952 *Singin' in the Rain*. The song's choreography and setting provided the main inspiration for the dancers' interlude after the concert's fourth track, *Rain*, ending the first section with a beautiful dance intermission, inspired by Gene Kelly's timeless musical piece.



Madonna returned to the touring scene in 2001 with her Drowned World Tour, which was followed by 2004's Re-Invention Tour. Both of these shows were evidently darker, full of violence, a notable change from Madonna's previous shows. The much missed fun factor returned to the scene on 2006's Confessions Tour. The full-on two hour show was an unstoppable dance party, returning Madonna to her dance routes. The show consisted of four sections, the last one being Disco. She opens the section with her classic Music, mixing it with 1976 hit Disco Inferno, performed by The Trammps. The song was recorded for the 1977 Saturday Night Fever soundtrack, which is the second best-selling soundtrack of all time (behind The Bodyguard). The song was the perfect choice for the opening of a segment, of which main inspiration is the era disco. During the performance of Music, Madonna channels her inner Tony Manero from 1975's Saturday Night Fever musical, penned by Bee Gees. While on the background screens a video is on — starring Madonna dancing in a red Tina Turner dress, paying tribute to the acid queen — but live on stage she actually wears a classy white suit with a purple shirt on. The whole segment pays homage to several disco stars: Music includes many references to Saturday Night Fever, especially the look and the choreography. As the performance goes on, Madonna continues to the sensational disco extravaganza, but leaving musicals aside, channels stars rather like ABBA.



Another prominent figure in live performing and touring is Beyoncé. She might only be 30 years old, but a part of the music industry for more than fifteen years, she established herself as a major touring artist, first as a member of Destiny's Child, then as a solo artist. She embarked her first solo tour in 2003, *Dangerously in Love* Tour, named after her first studio album. Beyoncé took several eras, stars, movies, and musicals as inspirations for the show. One of these was *Sweet Charity* released in 1969 and directed by Bob Fosse. There is a scene in the film when a new customer comes into the club and every dancer wants to tempt him. Afterwards, the dance hostess girls stand behind a bar looking at the man straight and fierce, singing *Big Spender*. Each girl tells him what he could get from them, trying to get money from him. The song, set to the beat of a striptease, has also an ironical tone as the girls taunt the customer as well. Beyoncé took inspiration from this scene during her performance of *Yes*, as the fifth cut in her show.



She starts off the song singing behind a bar (just like in the musical) with her background dancers standing next to her, miming the lyrics to the song, looking at the audience straight, severe and sexy. Both the dancers and Beyoncé wear shiny costumes with rhinestones, in different colours, which is similar to the ensemble the girls wear in *Sweet Charity*.



Beyoncé commented on how the scene inspired her during the creative process of the tour: „Sweet Charity is this musical that I love, and we got the song ‘Yes’, when I perform that, the concept came from that movie. The strength and the power of all these women and these outfits just standing there, I just feel like we all of us together are just so strong. And I love the beginning of that; when the lights come on, we’re just standing there, it’s just so fierce. I love it.” This was not the last time Beyoncé took inspiration from *Sweet Charity*, as in 2007 she cited that the famous dance craze, *The Frug* was the main attribute inspiring the video and the choreography; a scene in the musical where the dancers present and tell dance moves they would later do.

Beyoncé performed a classic during the same tour, *Fever*, originally for Little Willie John in 1954. Countless artists have covered the song (Tom Jones, Madonna, Céline Dion, Elvis Presley etc.), so Beyoncé could not have been an exception either. She originally recorded the song for *The Fighting Temptations* soundtrack, later she decided to include the song on her show, too. She performs the song as the third song of her set, wearing the same Tina Knowles design that she had on for *Yes*, extended with a hat and a tuxedo. This ensemble was inspired by one of Judy Garland’s performances in the 1950 MGM movie *Summer Stock*, directed by Gene Kelly. In one scene in the film she sings a song named *Get Happy*, expanded by eight male dancers, doing choreography behind a red and white setting. Beyoncé

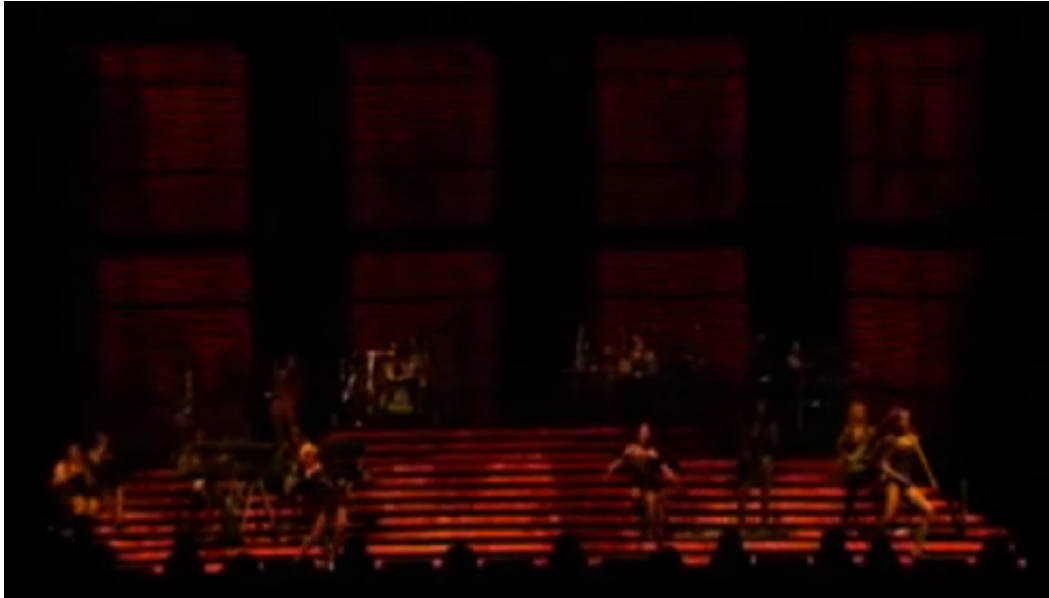
wears the same type of show outfit as Judy Garland did in the latter mentioned musical, except that Beyoncé's costume is white, and Garland's is black.



Fever's choreography was also inspired by the Garland performance, as Beyoncé did some tap dancing at certain parts of the song. With the outfit and choreography (especially with the song's intro, which is a tap dance choreography done by her male dancers behind a folding screen, while she changes costumes) Fever becomes a very Broadway alike performance.

Beyoncé headlined her second world tour in 2007, *The Beyoncé Experience*, visiting five continents and doing 97 shows. The tour was much longer than her last one, and the show just as more developed and elaborate. It included more costume and set changes, it was two hour long, and it had a much bigger stage, giving the possibility to make an even more fantastic spectacular. As Beyoncé changes her outfit seven times throughout the show, something has to fill the vacancy while she is not on stage. Sometimes the band members play their solos, while other times the dancers show their talent. Beyoncé opens the fifth segment with the aggressive *Ring the Alarm*, which is about a woman who feels threatened and is unwilling to allow another woman to profit from her efforts to improve her lover's life. Beyoncé managed to find the perfect way to introduce the section with. She used *Cell Block Tango* from 2002 *Chicago* as an inspiration for a dance interlude which is done by her female dancers before she comes on stage to perform the assaultive *Ring the Alarm*. In *Cell Block Tango* six imprisoned women share their story about how they were hurt by their man, and how they killed them afterwards. Each woman tells their story then they sing the same (sometimes a bit altered) lines together: "He had it coming, he had it coming. He only had himself to blame. If you'd have been there, if you'd have seen it; I betcha you would have done the same." They all dance

individually with a man then towards the end when they join each other we can see women in their own cells on the background screens.



Beyoncé's rendition is quite similar to this. While there are only four female dancers present on the stage, they all tell their stories, afterwards the background singers repeat these lyrics: „I'll be damned if I see, I'll be damned if I see, I'll be damned if I see another chick on his arm, I'll be damned." The screens in the background are red during the whole intermission, showing a similar image to the original version. After the interlude is ended, the shadow of a woman can be seen on the screens chased by the police for murder. Then Beyoncé is lifted to the stage, and performs her hit-song.

During the same show, Beyoncé channelled her inner Marilyn Monroe during the

encore. As she starred in 2006's hit musical film *Dreamgirls* (released months before the tour), it was almost inevitable to perform something from the film. She does two songs from the movie during the encore section: *Dreamgirls* and *Listen*. She opens the section with *Dreamgirls*, making it a medley with a talking bit that was inspired by the song *Diamonds Are a Girl's Best Friend* from the 1953 film *Gentlemen Prefer Blondes*. The track is probably most known for Marilyn Monroe's performance, and has been covered countless times since its release. In her updated version, Beyoncé talks about her dress, her fur, her fragrance, her shoes, the places which she loves, then she notes she realises that she has been away from home too long when she misses the men from home, and after the song fades into *Dreamgirls*. She is wearing a beautiful silver dress by Versace, and is surrounded by four male dancers, clothed as marines. Beyoncé later covered the whole song for a Giorgio Armani fragrance ad, Emporio Armani.



The third and last performer I would like to talk about is Kylie Minogue. She is celebrating her 25th year in show business this year and has been a major pop force since the eighties. Although, she faced many career difficulties in the nineties she gained back her pop stardom in 2000 releasing her seventh studio album *Light Years* and embarking her biggest tour to date: *On a Night Like This*. Minogue was first noticed for her power and talent as a live performer in 1998, during her *Intimate and Live Tour*, but due to low budget it was only a theatre tour. However, thanks to the success of her before mentioned comeback album, she was able to embark on a sold out arena tour and create a real spectacle.



For *On a Night Like This*, Minogue was inspired by the style of Broadway shows

such as 42nd Street, and films like *Anchors Aweigh*, *South Pacific*, and the Ginger Rogers and Fred Astaire musicals of the 1930s. For the show, she described Bette Midler as her ultimate inspiration and heroine, and wanted to incorporate some of the camp and burlesque elements of Midler's live performances. Kylie opens the show with her song *Loveboat*, landing to the stage from above, standing on an anchor. In the background there is a picture of the sky and the top of a ship, the lower side of the ship is the stage. This picture gets darker as the first section goes on, letting the audience feel like the sun is going down. Male dancers are dressed as marines, and female dancers, and Kylie too, as hula dancers creating the environment of an actual boat with an island-like twist. The set and costumes of the first segment are mainly inspired by musicals such as *South Pacific* or *Anchors Aweigh* which are set at islands or include marines, ships, the sea or such things in some level. The third section stars Minogue as a 1940's big band singer sitting on a piano wearing a white tuxedo and a hat with a shirt and trousers and performing swing versions of *I Should Be So Lucky* and *Better The Devil You Know*. Later she performs *So Now Goodbye* and is already surrounded by her dancers dressed in classic elegance holding red feathers and dancing with them. This reminds us of the classic 1930-1940's musicals that starred Ginger Rogers, Fred Astaire, Gene Kelly and so on.

Throughout the 2000's Minogue established herself as a showgirl with her sell out tours like *Fever2002*, *Showgirl: The Greatest Hits Tour*, *Showgirl: The Homecoming*, or *KylieX2008*. In 2011 she embarked on her biggest and most elaborate and aesthetic concert tour to date, *Aphrodite: Les Folies*, supporting her eleventh studio album, *Aphrodite*.



Kylie and her creative director, William Baker were inspired by Greek mythology and culture, the musical Spider-Man: Turn Off The Dark for the aerial scenes, and mainly and most importantly, by the Ziegfeld Follies. When asked about it Kylie said the following: „Ziegfeld Follies – I’ve been crazy about that movie and that period in music, dance, and film. My show has a bit of that so it became ‘Aphrodite: Les Folies’.” This iconic era has been present during the whole show, including costumes, visuals, stage, and choreography, just to name a few. Conceptually, William Baker took the idea of Aphrodite and ran with it, crafting a euphoric, highly aesthetic and pointedly theatrical pop show.



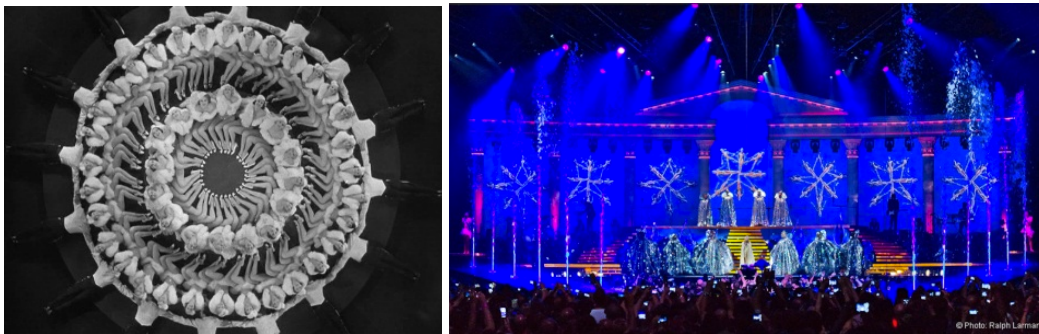
Aphrodite is usually seen as the goddess of love but over time she has also been aligned with the idea of female beauty. As the goddess of beauty, the majority of the show seems concerned with presenting beautiful images; this way reflected in the choreography, costuming and overall design of the stage (from Ancient Greece to classic examples of 20th century performance, like Ziegfeld Follies), mixing „classic” references with state of the art technology. The show is exceptionally paced with each theatrical „gimmick” (the clam shell entrance, Pegasus, the rotating disc, the angel, the water) besting the one that came before it.



Ziegfeld Follies was a plausible choice, as it is overly aesthetic, obsessed with beauty and perfection, and these attributes are evidently present in the show. One that knows Ziegfeld’s Follies Bergères can obviously notice many similarities watching the two hour concert spectacle. The Ziegfeld references can be seen throughout the whole show, as this is Minogue’s campiest show yet, filled with over the top shiny, feathery costumes.



Still, at certain parts the historical references are stronger than the Ziegfield ones. For instance, the concert starts off with a historical section, reminding us of Greek mythology as Kylie is lifted from under the stage, looking like Aphrodite emerging from the sea. Then for the second section Kylie takes us to the desert in Egypt, coming to the stage sitting on a golden Pegasus. For the third segment the show gets even campier, with over the top black feathery costumes, male dancers dancing androgynously. In the fourth segment, Minogue is wearing a wonderful long white dress full of feathers and a head ornament, just like in many of the Ziegfield movies. In this section, during the performance of *Everything is Beautiful* her female dancers are demonstrating the beautiful and most known costumes of the era, walking through the catwalk.



In the following section we get to learn about myths like the one of Andromeda, then we see a segment mainly inspired by angels, and a fake encore inspired by Brazilian carnivals. Afterwards we arrive to the encore, which really is a grand finale. *Les Folies* is unique and incredibly innovative for its use of water on stage. As the main theme is Aphrodite, it was a plausible idea to use waterworks in the show, even if it is very rare to do so. The reason that this is so innovative is that waterworks on stage can usually be seen at revue shows in Las Vegas, or water parks, or maybe *Cirque du Soleil*, but there was no other artist who had ever took waterworks on stage and toured the world with it.



The water jets were created by The Fountain People who are known for their work with the Disneyland Resort World of Color. The jets are used all through the encore. The set is mainly inspired by the work of Busby Berkeley and Esther Williams and films such as the 1952 *Million Dollar Mermaid*. A song is played from the latter movie during the introduction of the last segment while water starts to shoot from the stage jets and synchronised female swimmers can be seen on the background screens doing choreography inspired by Berkeley. Kylie is lifted to the stage performing her 2000 hit *On a Night Like This*, and as the closing track, *All the Lovers* at the top of the catwalk. She is wearing a bathing suit and a bathing cap, decorated with pearls, inspired by the one of the ladies in *Million Dollar Mermaid*.



The female dancers are wearing matching bathing suits and male dancers gold shorts. For *All the Lovers*, she stands on a platform surrounded by her dancers – a classic Berkeley image. Aerialists come up from the stage and hang in the air. Towards the end of the song, at its most euphoric part, the waterworks break out and the concert gets to its most wonderful part. The whole closing act is a recreation of certain scenes of the movie. The encore is executed beautifully and very elegantly and is a perfect closure for the euphoric show.

In this paper I have tried to present the influence of musicals in today's pop culture through concert tours and stage spectacles held by three of the biggest performers of our time. The many different interpretations prove how timeless musicals still are, and that they are still so influential that several artists use them as inspirations when creating a show. This only proves that these iconic and timeless musical pieces frame the base of today's pop culture, and they always will.

xxx