Milián Orsolya

Hangos testek. Ambi-diegézis, popzene és a történeti múlt az *Across the Universe*-ben

Absztrakt

Tanulmányomban a filmmusical, valamint film és zene általánosabb kérdéseiből kiindulva vezetem fel Morris B. Holbrook javaslatát az ambi-diegetikus zenéről. Javaslatát szem előtt tartva, a széles körben alkalmazott altmani interpretációs stratégiától, a kétfókuszú narratíva-koncepciótól indulva elemzem Julie Taymor *Across the Universe* (2007) című filmjének bizonyos aspektusait, acélból, hogy a módszer hatékonyságára és vakfoltjaira, valamint a filmmusical és a (pop)zene kapcsolatának vizsgálatában egy szélesebb, kultúratudományos megközelítésmód érvényesítésének szükségességére rámutassak.

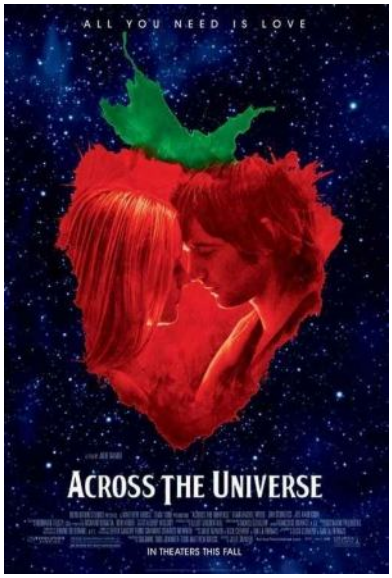
Szerző

Milián Orsolya (1977) a Film és Irodalomelmélet Tanszéki Csoport tudományos segédmunkatársa. Doktori disszertációját *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban* címmel írja. Főbb kutatási területei emellett a vizuális kultúra, az intermedialitás és a kortárs magyar irodalom. E-mailcím: milianro@yahoo.com.

Milián Orsolya

Hangos testek. Ambi-diegézis, popzene és a történeti múlt az *Across the Universe*-ben

„A domináns narratív filmben a hang a film elejétől a végéig tart – a hang sohasem hiányzik (a csend legfeljebb térhang)" – jegyzi meg Mary Ann Doane *A film hangja: test és tér artikulációja* című írásában [1], megállapítását pedig a teatralitás, a látványosság műfajaként számon tartott filmmusicalre nézve különösen találónak tarthatjuk. Hiszen ebben a műfajban nemcsak a „látványosság kerül előtérbe a történettel szemben", [2] attrakciójának és attraktivitásának hangsúlyos részét képezi a filmzene és az énekhang, ez utóbbiakat pedig a műfaj elemzői diegetikus, a cselekményt előregördítő, vagy pedig extradiegetikus, a cselekményt megakasztó funkciójúként különítik el. Rick Altman máig érvényes műfaj-meghatározása így leszögezi, hogy a zenés filmek alkategóriájaként számon tartott musicalben „a zene szerves része […] a cselekménynek, a szereplőtípusoknak, és a zenével összekapcsolható társadalmi struktúráknak". [3] Steven Cohan pedig arra világít rá, hogy a musicalekben gyakran fordulnak elő olyan zenés-táncos inzertek, amelyek a legkevésbé sem a narratív folytonosságot segítik elő, hanem a látványszerűségre, kiemelten a hangot és a táncot produkáló feminin és/vagy maszkulin (sztár)test „megnéznivalóságára" (Laura Mulvey) helyezik a hangsúlyt. [4]



A film plakátja

A filmmusical és a zene kapcsolatának ilyen narratológiai tárgyalása voltaképp egybeesik a filmzene jóval tágabb kérdéskörének domináns megközelítéseivel, amennyiben a zene filmes

funkcióját többnyire szintén a diegetikus és a nem diegetikus kategóriáival határozzák meg. [5] Ez a bináris oppozíció a következő jellegzetesség-párokban bontható ki: a zene a cselekmény szerves része – a zene a cselekményen kívül esik; a zene produkálása megjelenik a filmvásznon – a zene „forrása" a vásznon láthatatlan; a zene a mise-en-scène realisztikus hatásának megteremtésében segédkezik – a zene a mise-en-scène-t ellenpontozza (ironizálja, abszurddá teszi, stb.). Többek közt Rick Altman is felhívta a figyelmet azonban arra, hogy a filmekben alkalmazott zene szerepét nem lehet mindig ennyire világosan, csak e két kategória egyikére-másikára szűkítve kijelölni, Morris B. Holbrook pedig a *The Ambi-Diegesis of* My Funny Valentine című tanulmányában a zene *ambi-diegetikus* funkciójának elkülönítésére tett javaslatot. [6] Holbrook az ambi-diegetikus filmzenét a következőképpen határozza meg: „olyan jelenetet értek ez alatt, ahol a szereplő (a képkivágaton belül) lejátszik egy dallamot vagy énekel, és ez árnyalja karakterét a személyiségére vonatkozó asszociációk keltése által, vagy a cselekmény tematikus aspektusait bővíti ki, vagy pedig lényeges szimbolikus jelentésekkel gazdagítja a jelenetet". [7] Holbrooknak a diegetikus ambivalenciával, a két- vagy többértelműséggel kapcsolatos nézete első látásra pusztán a filmzene-funkciók osztályozási rendszerének tágítása miatt érdekes. Ám az utóbbi évek olyan filmmusicaljeit szemlélve, amelyek nem a hetvenes évek végére halottnak elkönyvelt műfaj legkitartóbb túlélője, a zenei életrajzi film hibrid formájában (például *A nyughatatlan*, *Ray*, *Kontroll*), hanem az MTV videóklip-esztétika, a popzene és a klasszikus integrált musical ötvözésében éltetik tovább a filmmusical műfaját (például *Moulin Rouge!*, *Across the Universe*), Holbrook elgondolása ugyancsak megfontolandónak bizonyulhat. Elsősorban azért, mert a váratlan dalra fakadásoknak és táncra perdüléseknek a narratívába nem integrált jeleneteit, a cselekmény sodrásától elkülönülő szcénákat már nem elsősorban az elbeszélt történet ok-okozati és kronologikus kibontakozásának vagy a hasonlóságok és eltérések kettős fókuszú narrációjának, hanem a hang és kép „varrat" egymást artikulálásának, a diegetikus világgal nem metonimikus, jóval inkább metaforikus kapcsolódásainak összefüggésrendszerében tartja elemzendőnek.

Az alábbiakban Holbrook javaslatát szem előtt tartva, a széles körben alkalmazott altmani interpretációs stratégiától, a „kétfókuszú narratíva"-koncepciótól [8] indulva elemzem Julie Taymor *Across the Universe* (2007) című filmjének bizonyos aspektusait, arra törekedve, hogy a módszer hatékonyságára és vakfoltjaira, valamint a filmmusical és a (pop)zene kapcsolatának vizsgálatában egy szélesebb, kultúratudományos megközelítésmód érvényesítésének szükségességére rámutassak. [9]



Jude (Jim Sturgess)

Az *Across the Universe* a magyarországi mozikban nem vetített, csak DVD-n piacra dobott (*Csak szerelem kell*

, 2007) [10], 33 – a stáblista alatt futó dallal együtt 34 – Beatles-slágerből összeállított dalcsomagra írt eredeti musical, amely a hatvanas évek második felében játszódó szerelmi történetet beszél el. A fiatal liverpooli dokkmunkás, Jude az amerikai Princetonba érkezik, hogy apjával megismerkedjen, s itt találkozik és barátkozik össze az egyetemi tanulmányait folytató Max-szel. Jude beleszeret Max húgába, Lucy-ba, akinek aktuális szerelme Vietnámban harcol. Max otthagyja az egyetemet, Jude-dal együtt New Yorkba, a Greenwich Village-be költözik, ahol albérletük lassacskán hippi-kommunává alakul: csatlakozik hozzájuk a popénekesnő Sadie, Detroitból ide érkezik a gitáros Jo-Jo, Ohióból a kiugrott pompomlány, Prudence, majd szerelme halálát követően Lucy is. A fiatalok csoportja a hatvanas évek ellenkultúrájára jellemző világot éli, amelyet Sadie és Jo-Jo szerelmi viszonya és koncertjeik, Jude grafikusi karrierje, béketüntetések, pszichedelikus-drogos utazások színesítenek. Amikor Maxet besorozzák a hadseregbe, majd Vietnámba küldik, Lucy békepárti aktivista lesz. A Columbia egyetemi háborúellenes tüntetés alkalmával a rendőrök letartóztatják, majd hazatoloncolják az illegálisan az országban tartózkodó Jude-ot. Max megsebesül Vietnámban, hazatérve poszttraumatikus szindrómáival küzd, Jo-Jo és Sadie pedig ez utóbbi szóló-karrierje miatt szakít, ám nemigen boldogulnak egymás nélkül. A film zárlatában tetőtéri koncertjük alkalmából újra összegyűl a társaság; Jude legális bevándorlóként érkezik vissza New Yorkba, s a film Lucyval való újra egymásra találásukkal fejeződik be.



A Brigitte Bardot-ért rajongó Max (Joe Anderson)



Lucy (Evan Rachel Wood)



Sadie (Dana Fuchs)



Jo-Jo (Martin Luther McCoy)



Az *Across the Universe* első látásra kielégíti az integrált, klasszikus hollywoodi filmmusicallel kapcsolatos elvárásokat: a filmben az éneklés és a zene dominál a prózai dialógusok fölött, a dalbetéteket a szereplők/a színészek adják elő, a dalok sokszor a narratív folytonosságért szavatolnak, a fő cselekménnyszál egy heteroszexuális szerelmespár kapcsolatának fejleményeit követi, s a szerelmesek egymásra találásával végződik a film. Szinte kezdettől fogva az Altman által megfigyelt, a musical műfajának elbeszélésmódjában meghatározónak tartott narráció-típus, a kétfókuszú elbeszélés-technika szervezi a filmet. A második jelenetben például felváltva, párhuzamos montázzsal, társadalmi-kulturális helyzetüknek megfelelő terekben látjuk a két főhőst, az amerikai, felső középosztálybeli Lucy-t (Evan Rachel Wood) és a brit, munkásosztálybeli Jude-ot (Jim Sturgess). Az amerikai térben jól megvilágított, a láthatóság és áttekinthetőség elve szerint szervezett táncparkettet látunk, ahol a hatvanas évek divatja szerint öltözött fiatalok előbb párban, ezután szabályos koreográfiájú, egységes mozgású csoporttáncban, majd újra párban táncolnak. A brit tér ezzel szemben egy jóval sötétebb, homályosabb pincehelyiséget mutat, amelyben – az amerikai fiatalok világos színű zakóival és ruháival, a fiúk csokornyakkendőivel és jól fésültségével ellentétben – fekete ruhás, jellemzően bőrdzsekit-garbót viselő, borzosabb-hosszabb frizurájú fiúkból és sötét színű ruhákat hordó lányokból álló párok imbolyognak. Az amerikai tér viszonylag tág, a pároknak nagyobb mozgásteret adó, ám a zenekar pódiuma mellett álló sötét ruhás, idősebb/felnőtt pár által ellenőrzött. A brit klubhelyiség ezzel szemben túlzsúfolt, a párok egymáshoz és más párokhoz súrlódnak: előbbi rendezettségével és szabályozottságával, utóbbi kaotikusságával és – a táncstílust, illetve az idősebb korosztály „felügyelő" tekintetének hiányát illetően – szabad(os)ságával jellemezhető. A két jelenetsor alatt ugyanazt a dalt, a Beatles újrahangszerelt *Hold Me Tight* című szerelmes dalát halljuk a szereplők előadásában, az amerikai oldalon popos, szalonzenésebb, a brit oldalon rockos, fémesebb hangzással; a kétféle hangszerelés szintén a két, a konform, elitista és a nonkonform, szubkulturális tér közti eltérést emeli ki.



Az amerikai táncparkett



A brit klub



Sadie és Jo-Jo egyik koncertje

Az *Across the Universe* alapvető kettősségeinek, domináns párhuzamainak és szembeállításainak jó része már itt felvillan: a „nő – férfi", „gazdag – szegény", „tradicionális társadalmi értékeket képviselő – ellenkultúrához tartozó" oppozíciók határozottan kijelölődnek, de a film ilyen strukturáltságát a fő cselekményszálhoz csatlakozó alcselekmények is erősítik, amelyek további faji, politikai, társadalmi és gazdasági antinómiákat jelenítenek meg. Lucy és Jude kettősét így a fehér énekesnő Sadie (Dana Fuchs) és az afro-amerikai gitáros Jo-Jo (Martin Luther McCoy) szintén bonyodalmas, szintén happy end-be futó kapcsolata kettőzi meg, akiknek epizodikus jelleggel bemutatott, felfelé ívelő zenei karrierje a filmmusical alműfajainak keveredését teszi lehetővé: míg Lucy és Jude története a folk musical, addig Sadie és Jo-Jo viszonya a show-musical kliséi szerint szerveződik. Sadie és Jo-Jo párosa révén a férfiasság és a nőiesség elsődleges ellentétéhez a faji megosztottság dichotómiája csatlakozik, beteljesülő szerelmük pedig ez utóbbi feloldását, vagy legalábbis kiegyenlítődését biztosítja.



Híradó Martin Luther King meggyilkolásáról

A rasszizmus ideológiájának, a faji alapú diszkriminációnak a megjelenítése (és szerelem/szeretet általi megszelídítése) a legkevésbé sem idegen az *Across the Universe*-ben megképzett diegetikus világtól, hiszen a hatvanas évek Amerikájának faji zavargásait és polgárjogi mozgalmait többször megidézi a film. A kollektív traumákat az individuális halál archív dokumentum-felvételekre alapozott, illetve imaginárius képei jelenítik meg: a vietnami háború televíziós képeire és az áldozatok számát soroló tévébemondó-hangra [11] a Martin Luther King meggyilkolásáról tudósító híradó [12] beékelése rímel, Lucy első, Vietnamban elesett szerelmének temetését pedig a faji zavargások során elpusztuló afro-amerikai kisfiú, Jo-Jo öccsének temetése kettőzi meg. Ez utóbbi

szekvencia egységességét a gyászszertartás közös motívuma mellett az egymás után és egymáshoz fűzött szöges ellentétek sorozata (gyalogos afro-amerikaiak vs. autókban ülő fehérek; sivár, sáros, betondzsungelbeli vs. gondozott, pázsitos, külvárosi temető), s főként a *Let It Be* gospel-feldolgozása teremti meg. Mivel az *Across the Universe* – a felületes nézői tekintet számára eléggé esetlegesen egymásra következő – epizódjainak koherenciája, az egyes szekvenciák (a videoklip-esztétikától sem távol álló) tagolása a Beatles-daloknak köszönhető [13], érdemes e részletet tüzetesebben, a kétfókuszú szerveződés mellett az énekhang és a dalszöveg kérdéseire is kitérve vizsgálnunk.



A fehérek temetője



Az afro-amerikaiak temetője

A szekvencia – egyelőre azonosít(hat)atlan külvárosi térben – menekülő afro-amerikaiak képével indul, majd harcok nyomát őrző utcát látunk, ahol katonák és rendőrök üldöznek, vernek és lőnek le afro-amerikaiakat. A kamera középső gépállásból egy pillanatra egy rendőrautót mutat, amelyen a „Detroit Police" felirat olvasható. Ennek a minimális, majdhogynem láthatatlan információnak a birtokában lesz képes a néző azonosítani a helyszínt, az időt és az eseményeket: itt 1967 júliusa, a rasszista szegregációt követő detroiti zavargások idéződnek fel. E képsor alatt egy képen kívüli hang énekli a Beatles-dalt, amelynek nyitó, „When I find myself in times of trouble" (kb. „amikor nehéz időket élek") sora e kontextusban egyféle sajátos hangalámondásként, *voice over* narrációként interpretálható, amennyiben az ének/dalszöveg pontosan kommentálja, mintegy lefordítja vagy tükrözi a látványt. A szekvencián belül ezt a gesztust pontosan megismétli a gospel-énekesnő először képen kívüli hangja, hiszen a „broken hearted people" (kb. „megtört szívű emberek") soránál a temetőbe kanyarodó, fehér gyászolókat szállító kocsisort, a „for though they may be parted" (kb. „mert megosztottak lehetnek") soránál pedig ennek ellenpontját, a gyalogos, esernyőket tartó afro-amerikaiak templomba kígyózását, vagyis szó (és kép) szerint magát a társadalmi-faji-gazdasági megosztottságot látjuk.



A fehérek gyászmenete



Az afro-amerikaiak gyászmenete

A hang/dalszöveg és kép reprezentációs hálózata baljóslatúvá alakítja az aszinkronitást a hallható hang és a képkivágatban láthatatlan forrása, a hangért felelős test között. Az énekes – egy kiégett autó előtt kuporgó fekete fiú – megpillantásával ugyanis olyan testet kapunk, amelynek megjelenését a korábbiakban semmi sem vetítette előre (véleményem szerint az énekhang sem), s ez a váratlan összeadódás annál is szorongást keltőbb, mivel védtelen, magányos gyermeket látunk-hallunk az agresszió, a halál helyszínén. A hang és kép közti nyitó elcsúszás kísértetiességét [14] még inkább felerősítik a „my hour of darkness" (kb. „a sötétség órája") és a „She [Mother Mary] is standing right in front of me" (kb. „[Szűz Mária] áll előttem") szövegrészei, hiszen, bár a látvány-dal nexus alapján segélykérő fohászkodásként is értelmezhetnénk a gyerek szólamát, a környezet veszélyessége, illetve „Mária" repetitív, bizonyos mértékig szenvtelen mondókája, „válasza" („let it be" – kb. „úgy legyen") a könyörgést inkább a túlvilági találkozás jelenetezésébe forgatja át. A *Let It Be*, pontosabban az *Across the Universe* dal-kép kompozíciójának ilyen jelentéslehetőségét a filmkép igazolja majd vissza: a fiút egy templomban felravatalozva látjuk viszont, a képen kívüli hang hatásának és alkalmazásának lehetőségeit pedig itt újabb töréssel vagy szétdarabolással gazdagítja a film. A hang/kép kapcsolat konvencionális használatának megfelelő módon a templomban ugyan képkivágaton belüli testtől származó hangot hallunk, ám ez által újra az Unheimlich dimenziójához érkezünk. A fiú itt felhangzó szólója ugyanis egy halott test képéhez társul, síron túli, „élő" hangjának és mozdulatlan, élettelen testének audio-vizuális egysége pedig nemhogy feledtetné, éppenséggel kiemeli szétválasztottságukat, rávilágítva arra, hogy a hangok közegeként nem, pontosabban: nem mindig a színre vitt korporealitást, hanem magát a filmes médiumot kell (f)elismernünk. [15] Mondhatni, a reprezentált test helyére ennek mediális széttöredezésével maga a reprezentációs processzus kerül.



A Let It Be (Michael Lindsay-Hogg, 1970) egyik szólóénekese (Timmy Mitchum)



A halott fiú

Az *Across the Universe* ilyen fragmentáris logikáját jól jelzi az a tendenciózusság, amellyel az egyes dalokat (kis kivétellel) megsokszorozza, felosztja több szereplő vagy egy-egy szereplő és a kórushangok között [16], de hang, test és médium egybe illesztését és szétszóródását remekül példázhatjuk az egyik neves popzenész itteni „alkalmazásával" is. A *Let It Be*-t követően néhány pillanatig Jo-Jo-t látjuk a pályaudvaron, ahol a hangosbemondó-hang a New York-i buszjárat indulását mondja be, majd éjszakai megérkezésének és metróba szállásának vagyunk tanúi. Az autóbusz motorjának és ablaktörlőinek surrogó hangjaiból, ritmusukat megőrizve bontakozik ki a *Come Together* dallama, s a mozgólépcsőn haladó Jo-Jo néma, előbb életlen, majd kiélesedő képéhez újra egy *voice off* éneklő hang csatlakozik. A hang forrását egy erősen kopaszodó, borostás, öreg koldus/hajléktalan szűk szekondjában azonosíthatjuk, ahol a popzene ikonográfiájában járatos néző Joe Cockerre ismerhet (ez az identifikáció természetesen az egyedi, rekedtes hang alapján már néhány pillanattal korábban bekövetkezhet). A szekvenciában a prostituáltak kórusa, illetve az itt először „megszólaló" Jo-Jo záró sora kivételével végig Cocker énekel, akinek fizikai megjelenése háromszoros metamorfózison megy át: hol az említett koldus-alakban, hol jómódú, öltönyös, ápolt kecskeszakállú striciként, hol pedig szegényes ruházatú, ápolatlan szakállú, hosszú hajú koros hippiként tűnik fel. A szerepcserék ellenére a figurák karmozdulatai és fejrázásai a popsztár koncerteken is megfigyelhető, éneklését kísérő jellegzetes, egyéni módon darabos testmozgását őrzik, vagyis a filmbeli figurák a különféle szerepekbe bújtatott popsztár valós jellemzőit is megöröklik/megörökítik, dokumentarizmus és illuzionizmus, faktum és fikció az *Across the Universe*-re nézve jellegzetes keveredését alkotva meg. [17] Hang és látható test között a szekvencia jó részében szinkronitás áll fenn, azonban ezt, ahogyan a sztártest szétosztottságát is, csak a popikon identitásának és identikusságának figyelembe vételével állapíthatjuk meg, akinek organikus azonosságáért orgánuma és mozgása mindvégig szavatol. Cocker megtöbbszörözésével nem pusztán az imitációs, remixelő és reproduktív jelleg (ti. a Beatles-dalok „klónozása") fitogtatódik, szerepeinek alulstilizáltsága, a társadalom alsó(bb) rétegeibe csúsztatottsága révén filmre vitt testének és értékes, számottevő piaci értéket képviselő hangjának kontrapunktja sztárságát is ironikusan kiforgatja. (Hasonló, a sztártest duplikálhatóságára és reprodukálhatóságára utaló jellegre tesz szert a szexi ápolónő szerepében feltűnő, előbb magányosan felbukkanó, majd megötszöröződő Salma Hayek, akinek egy beállításba montírozott klónjait éppen testmozdulataik és mimikáik „egyediesítik", s aki egyfelől drogtündérré, másfelől szexuális fantázia-képpé alakul.)



Joe Cocker a koldus szerepében



Joe Cocker a hippi szerepében



Joe Cocker a strici szerepében



Salma Hayek öt alakja

A *Come Together*-epizód narratív szerepe a New York-i miliő atmoszférájának megteremtésében, illetve a Sadie lakásába gyűlő, hippi-kommunába csoportosuló alakoknak, azaz magának az összeverődésnek a jelzésében merül ki – e szempontból pedig Cocker színre lépéseit aligha értelmezhetjük a „történet cselekményét előrevivő férfiaktivitásként” [18]. S bár – különösen a prostituáltakkal közös beállításokban – teátrális szcénákban jelenik meg, a „női passzivitás megbámulnivaló tárgyának” [19], az erotizált testnek a szerepét sem oszthatjuk rá (Salma Hayek-kel ellentétben). Jelenlétének (hang)súlya – a Beatles-hommage mellett – jóval inkább ahhoz a kulturális kontextushoz és archívumhoz köthető, amelyből az *Across the Universe* jócskán merít, s amelynek eredményeként a sztárikonográfia-használat fent említett ismétléses retorikája túllép az egyszerű cameo-technikán [20].

Hasonlóképp, a *Let It Be* szekvenciájának a filmen belüli narratív funkciója az altmani interpretációs modellben a fehér vs. afro-amerikai ellentét elmélyítésében vagy hangsúlyozásában merülne ki, ahol a Beatles-dalra minden bizonnyal a közösségi gyászének szerepe osztódna. Az epizód, ami az elbeszélésen belül mindössze egy alcselekmény mellékes mozzanataként jelentkezik (Jo-Jo származása), azonban – Cocker elemzett fellépéséhez hasonlóan – olyankódokat és kódolási stratégiákat prezentál, amelyek a heteroszexuális, boldog szerelem sematikustörténetéhez egy mögöttes, első látásra pusztán az idő-tér koordináták jelölésében szerepet kapónarratívát rendelnek hozzá. A *Let It Be*-epizód ambi-diegetikusságát így egyfelől a hang és aszereplő képlékeny viszonya, illetve a jól ismert sláger újrahasznosítása, másfelől pedig az ariffaterre-i értelemben vett szubtextus teremti meg, amely a diegézis idejét a film idején belülelőször lokalizálja (1967), ámde úgy, hogy a néző számára szinte észrevehetetlen, a hatvanas évekamerikai történelmét és kultúráját nem vagy nem eléggé ismerő néző számára pedigelhanyagolható legyen.

A *Hold Me Tight* részletében – hang és kép gördülékeny, problémátlan összeillesztettségétől aligha függetlenül – a kétfókuszú elbeszélés szerveződésére koncentrálás közel kielégítő eredményt hozott. A *Let It Be*– és a *Come Together*-epizód interpretációjánál – a látható és a hallható, testkép, énekhang és dalszöveg fragmentáltságától, kizökken(t)éseitől aligha elválaszthatóan – folyamatosan figyelembe kellett vennünk e heterogén, komplex audio-vizuális jelrendszer ambi- vagy polivalenciáját a filmzene/ének és/vagy a popsztár függvényében.

Az *Across the Universe*-ből számtalan hasonló, a tradicionális műfaji vagy narratológiai megközelítésben nem diegetikusnak értelmezett mozzanatot vagy epizódot idézhetnénk, amelyek a filmmusical tágabb kulturális kontextusából, az általában értett kulturális archívumból, döntően a popzene világából érkeznek. Ezek tüzetesebb szemügyre vétele pedig nem pusztán a film műfaji hibriditására világíthat rá, és ismertetheti el az *Across the Universe*-t posztmodern pastiche-ként és korszakfilmként [21], hanem felszínre hozhatja a film auditív és optikai szubtextusait, amelyek e musical ideologikusságát nem a heteroszexuális szerelem vagy a társadalmi csoportba való integrálódás ünneplésében, hanem egy „kisminkelt" történelemkép továbbörökítésében [22] ismerik fel.

Az ilyen mozzanatok a mise-en-scène stilizációjához, a korhűség illúziójának megteremtéséhez járulnak hozzá, de (részleges) számbavételük [23] rámutathat, hogy – nem utolsósorban a filmvásznon láthatatlanságuk, illetve csak idézetként vagy allúzióként való láthatóságuk (és hallhatóságuk) miatt – korántsem a történelmi múltat, hanem a globális médiakultúrában a múltról keringő kollektív képeket és ismereteket re-prezentálják. Vagyis, nem egyszerűen a reprezentációk megelevenítéséről, hanem a mediális (és nézői/hallgatói) memória felelevenítéséről, egy már eleve kódolt közös kulturális emlékezet hasznosításáról, szigorúbb mércével: az ezzel való manipulációról van szó.



Jimi Hendrix (archív fotó)

A hatvanas évek reprezentációját a korhű díszletek és kellékek mellett az amerikai história közkézen forgó momentumai támogatják: a fogyasztói kultúra-ellenesség, a polgárjogi mozgalmak, a szexuális forradalom, a drog-, pop- és hippikultúra, az individuális emancipáció, a vietnámi háború és a háborúellenes tüntetések egytől egyig megidéződnek, jól illeszkedve ahhoz a mitikus tudáshoz, amely – a hollywoodi filmgyártás hathatós közreműködésének fölöttébb köszönhetően – a hatvanas évekről cirkulál. Az *Across the Universe* éppen erre a kollektív memóriára alapoz: bár a Beatles-slágereknek már önmagukban véve múltidéző, retro-jellegük van [24], a film erősen hagyatkozik a korszak ikonográfiájára, mind a divat és a sztárrendszer, mind pedig a képzőművészet és a Beatlemánia eredményeként létrejött rockumentum- és zenés filmek [25] vonatkozásában, a direkt, jelölt intertextualitást sosem, csakis allúziókat alkalmazva.



Jude eper-kollázsa, amire majd festéket fog „fröccsenteni”



Sadie több Joplin-os jelenetének egy pillanata



A Jimi Hendrix-szé öltöztetett Jo-Jo



A Beatles a Cavern Club-ban (archív fotó)



Janis Joplin (archív fotó)

A diegetikus (Cocker három szerepe) és ikonikus (Hayek ötszörös látványa) megtöbbszörözést így nem csak a kortárs pop- és színészsztárok sajátos filmbe léptetése hajtja végre, hasonló kölcsönzésről, kulturális ikon-használatról ad számot a hatvanas évek (pop)kultúrájának az *Across the Universe* színészeire való átvitele. A *Hold Me Tight* epizódjában például a pódiumon levő együttes öltözete, hajviselete, mozgása és fejrázása, illetve a tagok elhelyezkedése a Beatles korai koncertjeinek képeit idézi meg. [26] S míg a New York-ban képzőművésszé avanzsáló Jude egyik alkotásának készítésekor Jasper Johns, Robert Rauschenberg és Jackson Pollock képkészítő technikáit és gesztusait látjuk viszont (*Strawberry Fields*), addig a zenészpár figuráiban a hatvanas évek popikonjai köszönnek vissza. Jo-Jo hajviselete a filmben Jimi Hendrixéhez idomul, egyik fellépő ruhája, homlokára kötött kendője Hendrix öltözékét tükrözi; a Joplin-torkú Sadie pedig hajviseletében, alkoholizálásában Janis Joplint kopírozza. Bár első közös koncertjük színrevitele is az 1964-1975 között aktív, Frank Zappa vezette Mothers of Invention zenekar pszichedelikus látványterű koncertjeire, azaz a múltra, pontosabban a múltról alkotott/kapott képünkre utal, a hatvanas évek popbálványainak re-prezentációját a film záró epizódja, Sadie (és Jo-Jo) New York-i tetőtéri koncertje viszi a legtökéletesebben végbe. Ez a képsor gyakorlatilag újra megjeleníti a Beatles nevezetes legutolsó, 1969. január 30-i, a londoni Apple székház tetején adott koncertjét. Totáljai, városképe, kameraállásai, a tolongó közönséget és az ezt kordában tartó rendőrséget mutató utcaképről a tetőtérre vágásai meghatározóan a Michael Lindsay-Hogg rendezte *Let It Be* című, 1970-ben megjelent rockumentumfilmből származnak (az itt előadott dalt, a *Don't Let Me Down*-t pedig a Beatles maga is játszotta tetőtér-koncertjükön). Az *Across the Universe* ilyen, a pop-dokumentumra való rárétegződését, a *Let It Be* koncertjeleneteinek „újraforgatását" természetesen újra csak a (pop)kulturális archívum ismeretében vehetjük észre, hiszen a film expliciten itt sem jelöli kölcsönző aktusát, vizuális trükkjének észrevételét és élvezetét csak a zenés filmek műfaji archívumára, illetve a popikon-reprezentációkra (vagy a Beatles rajongó táborának emlékezetére) bízza. A záró dalbetét e vonatkozásban egyfelől feleleveníti a (pop)archívum kollektív képeit, másfelől a faktumot a fikcióval újra felülírva (ám nem eltörölve) továbbadja, tovább örökíti és közvetíti őket. Az altmani interpretációs modellben a záró epizód a szerelem ünneplésére, illetve a

happy end jelzésére szolgálna, a rockumentum beépítésével azonban Taymor olyan ambi-diegetikus szituációt teremt, amelyben egy, a kereten belül láthatatlan, pontosabban csak az *Across the Univer*se palimpszesztusán át látható történeti tény által nemcsak a cselekmény, hanem az elbeszélt idő zárpontját is megadja (1969). Másrészt, ahogyan a sztártestek, a sztár-ikonográfia és a Beatles sztárhangjainak nem-használatában [27] megfigyelhettük, a történeti múltat itt sem közvetlenül, a musical állítólagos utópikusság-elvét követve, mintegy áttetsző módon, pusztán a diegetikus világ és a mise-en-scène stilizáltsága által, hanem két médium – a film- és popzene-ipar, ha tetszik, a tömegmédia „dokumentumaiban" tárolt kollektív emlékezet, illetve a néző individuális memóriájának – szűrőin át „hozza elénk".



Az Across the Universe (Julie Taymor, 2007) egyik koncertjelenete



A Beatles tetőtéri koncertje (archív felvétel)



Az Across the Universe (Julie Taymor, 2007) tetőtéri koncertje



Az Across the Universe (Julie Taymor, 2007) utcaképe



A Mothers of Invention egyik koncertjelenete (arcív fotó)



A Let It Be című Beatles-rockumentumfilm utcaképe

Míg a film ilyen gesztusát akár tiszteletadásként vagy rajongói ellenjegyzésként is értelmezhetjük [28], nem feledkezhetünk meg arról, hogy az *Across the Universe* „Beatles-búcsúkoncertje", a – számunkra eleve csak közvetített, fotografált, medializált formában létező, tehát közvetlenül nem hozzáférhető – történeti valóságnak a médiumok reprezentációin keresztüli átszűrődése voltaképpen épp a közvet(ít)ettségre hívja fel a figyelmet. Tudniillik arra, hogy a „hatvanas évek" nagyrészt mitizált ikonok és hangok, a média reprezentációinak formáiban létezik, s a „hatvanas évek"-kép (vagy a „vietnámi háború"-kép) létrehozásában, létrehozott ikonográfiájának, ideológiájának és jelentéseinek továbbvitelében a filmes médium lényegi szerepet játszik.

Jegyzetek

1. Doane, Mary Ann: A film hangja: test és tér artikulációja. Ford. Fürstner Klára és Pataki Katalin. *Apertúra*, 2006. tavasz. http://apertura.hu/2006/tavasz/doane/; 2009.01.30.
2. Cohan, Steven: Az énekes-táncos főhős „feminizálása". Fred Astaire és a maszkulinitás mint látványosság a hollywoodi musicalben. Ford. Beck András. *Metropolis*, 2008/3. 40-56. 46.
3. Altman, Rick: A musical. Ford. Bodnár Dániel et al. In *Új Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Török Zsuzsa – Balázs Éva. Budapest, Glória Kiadó, 2004. 303-314. 304.
4. Cohan: i. m. 40-42.
5. Lásd például: Kalinak, Kathryn: *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 2002., és Monaco, James: *How To Read a Film. The World of Movies, Media and Multimedia.* New York and Oxford, Oxford University Press, 2000.
6. Holbrook, Morris B.: The Ambi-Diegesis of *My Funny Valentine*. In *Pop Fiction. The Song in Cinema*. Szerk. Lannin, Steve – Caley, Matthew. Bristol and Portland, Intellect, 2005. 47-63.
7. Holbrook: i. m. 48.
8. Vö.: „Ahelyett, hogy a figyelmet egyetlen központi figurára irányítaná, s az ő fejlődési útját követné, az amerikai musical narratívája kétfókuszú, vagyis két párhuzamosan felbukkanó, ám eltérő nemű és gyökeresen különböző értékeket képviselő szereplő köré épül." Altman, Rick: Az amerikai musical mint kétfókuszú narratíva. Ford. Kozma Kriszta. *Metropolis*, 2008/3. 10-20. 11.
9. Bár töredékes jelleggel korábban is érintették film(musical) és popzene összefüggésének kérdéseit, a

popzene filmes szerepére irányuló mélyreható vizsgálódások csak a kilencvenes években terjedtek el. Lásd például az alábbi munkákat: Romney, J.: *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies Since the 50s*. London, British Film Institute, 1995. Mundy, John: *Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video*. Manchester, Manchester University Press, 1999. *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Szerk. Roberts Wojcik, Pamela – Knight, Arthur. Durham, Duke University Press, 2001. *Popular Music and Film*. Szerk. Inglis, Ian. London, Wallflower Press, 2003. A filmmusical és a zene relációjának vizsgálatával kapcsolatban Ian Conrich és Estella Tincknell figyelmeztet arra a furcsaságra, hogy „a filmmusical tudományos elemzéseiben viszonylag csekély figyelmet szentelnek a zenének". (Tincknell, Estella – Conrich, Ian: Introduction. In *Film's Musical Moments*. Szerk. Tincknell, Estella – Conrich, Ian. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006. 1-15. 8.)

10. A filmcím fordítási megoldását meglehetősen félresikerültnek tartom; írásomban az angol eredetit fogom használni.

11. A vietnámi háború amerikai filmes megjelenítéseinek egyik jellegzetes fogásával élve, az *Across the Universe* kis kivétellel az amerikaiak nézőpontjából, az *amerikai* traumára és amerikai szereplőinek traumatizálódására koncentrálva inszcenírozza a háborút. Az archív híradós felvételen a Lyndon B. Johnson-éra (1963-1969) „részeredményeit" halljuk: „A Saigon parancsból kiderül, hogy még 5000 amerikai csapatot küldtek hadba a múlt héten, ezzel több mint másfél millióra emelve az amerikai sereg erejét. A vietkong rohamok a dél-vietnámi városokban a múlt héten rekordszámú áldozatot követeltek. 416 amerikait megöltek, és 15029 megsérült. Ez az amerikai áldozatok számát, az ország leghosszabb háborújában 30057-re emelte." A tudósítást a következő adat fényében kell értelmeznünk: míg a vietnámi háború (1959-1975) amerikai elesettjeinek számát 58191-re, a vietnámi áldozatokét megközelítőleg 2 millióra teszik. Vö. John Storey: The Articulation of Memory and Desire: from Vietnam to the War in the Persian Gulf. In *Memory and Popular Film*. Szerk. Grainge, Paul. Manchester and New York, Manchester University Press, 2003. 99-120. 107. A háború ilyen amerikanizált, a vietnámi (laoszi, kambodzsai) áldozatokról tudomást nem vevő ábrázolását nevezi Storey „birodalmi nárcizmusnak", ahol a vietnámi háború „amerikai tragédia, amelyben *csakis* Amerika és az amerikaiak az áldozatok" (Storey: i. m. 110.). Az *Across the Universe* túlnyomórészt ugyanezt a részrehajló, ideologikus perspektívát érvényesíti: egyetlenegy szépen komponált beállításban, a tó felszínén táncoló, majd abban elmerülő, gyakorlatilag holttestté maszkírozott ázsiai nőkkel utal a vietnámi áldozatokra.

12. Ez a mediatizált történelmi pillanat 1968. március 29-ét idézi. A filmes elbeszélés idejének ilyen identifikálásához történeti tudásunkat kell mozgósítanunk: az *Across the Universe* explicit módon (például magyarázó felirattal) sehol sem jelöli eseményeinek idejét, ahogyan helyszíneinek pontos megnevezésétől sok esetben szintén tartózkodik.

13. A társ-forgatókönyvírói szerepben is feltűnő rendezőnő, Julie Taymor egyik interjújában úgy nyilatkozott, hogy „[e]nnek a musicalnek az a koncepciója, hogy a dalszövegek mondják el a történetet. Belőlük áll össze a librettónk, ők adják az áriákat, és közvetítik a szereplők érzelmeit". *Production Notes*, http://www.sonypictures.com/movies/acrosstheuniverse/site/; 2009.02.08.

14. Vö.: „Mindig van valami kísérteties egy olyan hangban, amely a kereten kívüli forrásból ered." Doane: i. m.

15. A hang és filmzene alkalmazásának mediális önreflexivitására és önprezentációs képességeire a fiútól az énekhangot újra átvevő gospel-énekesnő hangja is figyelmeztet, hiszen a halott fiúnak az elbeszélés világán belül meglehetősen paradoxnak vagy illogikusnak ható énekét az „I wake up to the sound of music" (kb. „a zene hangjára ébredek fel") mondat követi. Ez a néző/hallgató által a korábbiakban tapasztalt, énekhanggal jelzett „felébredés" kísértetiességét nem a diegézis, nem is a szakrálisra formált popsláger, hanem a médium megelevenítő és megjelenítő erejéhez, az általa utópikussá, bizonyos

értelemben transzcendenssé tágított színtérhez köti.

16. A *Because*-t például – a Beatles-sláger eredeti előadásmódját tökéletesen követve – kilenc hang/szereplő énekli.
17. Itt jegyzem meg, hogy a *Let It Be* szekvenciája a gyermekfigura szerepeltetésében is történeti tényekre alapoz, ugyanis a detroiti zavargások halálos áldozatai között fiatalkorúak is voltak. A legfiatalabb áldozat egy négyéves kislány, Tanya Blanding volt, akit a mesterlövészek lőttek le elsötétített otthonukban, apjának cigarettára gyújtását torkolattűznek vélve. Vö.: *Detroit Riots, 1967. Victims*. http://www.67riots.rutgers.edu/d_victims.htm, 2009.02.08.
18. Cohan: i. m. 49.
19. Cohan: i. m. 49.
20. Lásd még Bono, a U2 énekesének kétszeres hozzájárulását: az egyik jelenetben Dr. Robertként, egy pszichedelikus, drogos utazás (a mindkét értelmében vett „trip") vezetőjeként, majd láthatatlanul, a stáblistát kísérő dal, a *Lucy in the Sky with Diamonds* előadójaként, azaz „csak" hangként, énekesi szerepébe visszalépve szerepel.
21. Ennek a részletes taglalására itt nem vállalkozom.
22. Vö. a 10. jegyzettel.
23. Lásd a már említett „Detroit Police"-feliratot, az elbeszélés idejének jelölésmódjait, Joe Cocker szerepeltetését, illetve az alábbiakban számba vett palimpszesztusokat.
24. A popslágerek filmes alkalmazásánál gyakran alapoznak a néző/hallgató előzetes tudására, jelesül arra, hogy a közönség (fel)ismeri az előadót, a dalt, vagy legalább a stílust. Olyan jelentésekkel számolnak a filmkészítők, amelyek már eleve forgalomban vannak, amelyeket aktivizálni és természetesen felülírni lehet. Az *Across the Universe* esetén így aligha vonhatjuk kétségbe, hogy a Beatles-dalok közismertsége jelentősen elősegíti a „múltbeliség" megteremtését. Még akkor is kiváltód(hat)nak a zenekarhoz és zenéjükhöz kapcsolódó, nem feltétlenül nosztalgikus asszociációk és érzelmek (és/vagy a kollektív és individuális emlékezet képei), ha a halhatatlan Beatles itt valójában hallhatatlan. Ezt a (belátható módon nézőről nézőre változó) potenciális réteget nevezhetnénk a film auditív szubtextusának. Kérdéses persze, hogy ezt, illetve a személyes reakciót mennyiben szabályozza, szerkeszti, vagy módosítja a film precízen megtervezett vizuális strukturáltsága, a dalok kompozíciója, illetve előadásmódja.
25. Az *Across the Universe* látványszervezésében, karaktereinek viselkedésében, térszervezésében, sőt kameraállásaiban is többször merít a Beatles-filmekből (*Egy nehéz nap éjszakája*, *Help!*, *Mágikus, misztikus utazás*, *Sárga tengeralattjáró*, *Let It Be*).
26. Ezt az allúziót a film gyártásának egyik eleme is alátámasztja: a jelenetet a liverpooli Cavern Club-ban vették fel, ahol a hatvanas évek elején az akkoriban induló Beatles rendszeresen fellépett.
27. Vö. a 24. jegyzettel.
28. Ilyenként könyvelhetjük el a szereplők neveit is: mindegyik karakter tulajdonneve Beatles-dalokból emelődött ki.

Filmográfia

- *A nyughatatlan* (Walk the Line. James Mangold, 2005)
- *Csak szerelem kell* (Across the Universe. Julie Taymor, 2007)
- *Egy nehéz nap éjszakája* (A Hard Day's Night. Richard Lester, 1964)
- *Help!* (Richard Lester, 1965)

- *Kontroll* (Antal Nimród, 2003)
- *Let It Be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970)
- *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001)
- *Sárga tengeralattjáró* (Yellow Submarine. George Dunning, 1968)

© Apertúra, 2009. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2009/tel/milian/