



MŰVÉSZFILMES MUSICALEK // ALFÖLDI NÓRA

„EVVEL A DALBAN MONDOM EL”

AZ ELMŰLT TÍZ ÉV KÍSÉRLETEZŐ KEDVŰ MUSICAL-RENDEZŐI A REALIZMUSSAL, DOKUMENTARIZMUSSAL, MŰFAJ-KEVERÉSSSEL FRISSÍTETTÉK A ZENÉS FILMET.

Kevés olyan filmműfaj van, amely büszkén állíthatja magáról, hogy amióta csak megszületett, a maximális szórakoztatást jelenti az audiovizuális ingerre éhes közönség számára. A filmmusical a korlátlan művészeti lehetőségek tárháza, elvégre tulajdonképpen az összes társművészetet képes legálisan elegyíteni. Ezekben a cselekmény kulcsfontosságú részeit dalokban prezentáló mozgóképekben organikusan és hatásosan tud beilleszkedni a zene, tánc, képzőművészet, irodalom, film és színház, anélkül, hogy megsértené a nézői befogadás érzékeny folyamatát. Aki egyszer musical-nézésre adta a fejét, annak ugyanis nem számít egy kis kizökkentés a valóság menetéből; tulajdonképpen elvárja, hogy a cselekmény klasszikus ritmusa és menete némiképp háttérbe szoruljon és adott esetben egyetlen gondolatot – a történet megszakításával – egy több perces dalban fejezzen ki. A valóságban viszonylag ritkán fordul elő, hogy valaki hirtelen dalra fakad, amikor közlendője van. A musical-néző azonban jegyet vált erre a közties dimenzióra és elfogadja annak játékszabályait, ugyanúgy, ahogy egy mezei akciófilm-néző belenyugszik abba, hogy ebben az univerzumban egy forgalmi koccanás is hidakat szaggató robbanásokat idéz elő. A musical befogadásának és előállításának tehát csak a fantázia szab határt. Épp ezért tud hálás műfajnak bizonyulni az alkotók számára; kevés dolgot kér számon ugyanis a befogadó, a realizmust és gördülékeny cselekménymenetet, izgalmakat és feszültségeket a legkevésbé. Épp ezért érdekes, hogy az elmúlt tíz év legeredetibb, kísérletező kedvű musical-rendezői pont ezekkel az alkotói döntésekkel játszanak: a realizmussal,

dokumentarizmussal, műfaj-keveredésekkel. Így aztán különleges színfoltot jelent, hogy napjaink legformabontóbb *auteur*-je pedig első blikkre egy majdhogynem klasszikus musicalt prezentált 2021-ben.

Akad példa arra, hogy komoly szerzők üdítő kiruccanásokat tesznek a musical világába (Milos Forman: *Hair*, Woody Allen: *Varázsige: I love you*, Lars Von Trier: *Táncos a sötétben*) a Coen-testvérek is rendre előállnak egy műfaj-variánssal (*Ó testvér, merre visz utad?*, *Llewyn Davis világa*), ám meglehetősen izgalmas tény az, hogy remek lehetőségeihez képest a műfaj menyinyire hidegen hagyja akár a legkomolyabb vizuális *auteur*öket is. Könnyen meglehet, hogy épp túlzottan markáns elemei miatt tartják távol magukat a szerzők ettől a formától. Ugyanakkor vannak olyan kortárs rendezők, akik számára megkerülhetetlen a műfaj. Ilyen Baz Luhrmann, aki számára a *Kötelező táncok* és a *Rómeó + Júlia* után a következő logikus lépés a műfaj kissé megkopott renoméját pazarul kicsinósító 2001-es *Moulin Rouge* volt, amely alapjaiban határozta meg az ezredforduló első tíz évének kommersz filmgyártását. 2001 és 2010 között – a Disney-filmeket nem számítva – évente minimum három a közönségkedvencek közül musical volt, ráadásul majdnem mindegyik izgalmasan csavargatta a klasszikus hagyományokat, legyen szó tündérmese-musicalról (*Egy szer, Búbáj*), folk-musicalról (*I'm Not There – Bob Dylan életei*), vagy éppen showbiz musicalról. Utóbbi számít az évtized igazi nyertesének: a vásznakat elárasztották az ismert slágerek miatt különösen élvezetes zenész-életrajz filmek (*Ray*, *A nyughatatlan*, *8 mérföld*).

Ennek mentén igazán gyümölcsöző szub-zsánernek bizonyult az úgynevezett *jukebox*-musical is, amely a betétdal készletét már meglévő – a filmnek köszönhetően újraértelmezett és újra slágeresített – pop-dalokból rakja össze (*Rocksuli*, *Accross the Universe – Csak szerelem kell*, *Mamma Mia*, *Glee-Sztárok leszünk*-sorozat). Pazar és mind a film, mind a zeneipar számára busás hasznot hozó kakofónia kerekedett mindebből az évtized végére. 2010 után azonban mintha csökkent volna a sláger-(újra)termelés iránti lelkesedés, jött a szürke és komor *Llewyn Davis világa*, a rap/hip-hop kanonizációját követelő *Straight Outta Compton*, a felemás *Bohém rapszódia* és *Csillag születik* sokadik feldolgozása. Látványos mosolyt és tapsikolós-csápolós bólogatást csak a *Kaliforniai álomnak*, a *Legnagyobb showman*-nek és a *Rocketman*-nek sikerült a közönségből kicsalni. A 2010-es évek elcsendesülésében azonban a felszín alatt, low-budget berkekben és fesztiválnyalánkságok között komoly erők munkálkodtak.

„DE HIDD EL TITOK MÉG, A TITOK MÉG”

2015-ben két olyan filmet is bemutatnak, amely a musical-műfaj luhrmani újrafényelése után némiképp továbbgondolta a műfaj lehetőségeit. A musicaltől, legfőképp a show-musicaltől sosem állt távol az önreflexivitás, amelyre természetesen módja van, hiszen ezek a történetek a kulisszák mögé kalauzolják a nézőt, alkotói folyamatokról, műhelytitkokról mesélnek.

A lengyel gyártású *Córki dancingu* (*Csalétek*) vitathatatlanul az elmúlt tíz év kiemelkedő show-musical-fantasyhorror hibridje, egy igazi komp-



lex csoda. A történet két kamasz sel-
lő-lányról mesél, akiket egy háromfős
zenész-család partra segít és befogad,
hogy aztán egy kétes hírű mulatóban
szíren énekükkel kábítsák a közönséget
és ártatlan bájaikat mutogassák jó pénz-
ért, amelyből természetesen a család
bőségesen profitál. Arany és Ezüst –
testvérpár, de ellentétes vérmérséklet-
tel vannak megáldva, a barna hajú ve-
szélyes csábító és vérszomjas lázadó,
míg szőkésbarna húga ártatlan álmo-
dozó, aki ráadásul naívan beleszeret a
befogadó család fiába. A szőke herceg
Mietek azonban nem viszonozza sze-
relmét, ő csak a „halat” látja Ezüstben,
még akkor is, amikor a lány igazi em-
berré operáltatja magát annak árán,
hogy nem tud többé énekelni. Arany
védeni akarja húgát, de csak magate-
hetetlenül vergődik dühében, feszült-
ségét véres éjszakai portyákban éli ki.
A csalódások és nehézségek végül ott
kulminálódnak, amikor Mietek bele-
szeret egy másik lányba, akit feleségül
is vesz. A sellő lányokat figyelmeztetik,
hogy a legenda úgy szól, hogy az ősz-
sietört szívet csak egy másik szívvvel
lehet meggyógyítani, Ezüstnek tehát
az a feladata, hogy a menyegzőt kö-
vető napfelkeltéig rituálisan megölje
Mieteket, jelen esetben megegye a

szívet, máskülönben a lány habbá vál-
tozik. Ezüst azonban képtelen erre és
a sorsa be is teljesül, Arany bosszúból
elvégzi a piszkos munkát és visszatér
a mélységbe. Agnieszka Smoczynska
rendezőnő pazarul variálta újra Ander-
sen meséjét, ráadásul olyan szaftos
kelet-európai szocreál közegbe bur-
kolta, hogy szinte szagolni lehet az ol-
csó konyak és cigifüst füledt illatát. A
Csalétek gyönyörűen véres, jó ritmusú,
kidolgozott mese a pubertáskorról, a
kamaszkor testkép zavarairól, amely-
nek feldolgozását kiéhezett férfitel-
kintetek nehezítik. Ezek a lányok nem
csillámló tünemények, hanem bizarr
szíren-hibridek, haltestük és alkalmi
szórakozásaik inkább egy ragadozó
hüllőre emlékeztetnek, ráadásul épp
a 80-as évek végi, két korszak hatá-
rán tengődő Lengyelországban érnek
partot. Smoczynska a lányok kevercs
mivoltát filmjén is tükrözteti, amely
egyszerre feszült horror és slágeres-
érzelmes musical, ráadásul
rendezőnő személyes
„így jöttem” története is
egyben.

A *London Road* című film
ugyanabban az évben, de
a brit-realizmus derék
hagyományait megtartva,

mondhatni a *Csalétek* ellenpólusa-
ként futott be a mozikba. Rufus Norris
azonos című színpadi adaptációja egy
bűneset közösségre gyakorolt hatá-
sait dolgozza fel. A *London Road* egy
hírhedt utca az angliai Ipswich-ben,
amelynek hétköznapjait 2006-ban
rejtélyes sorozatgyilkosságok kavarták
fel. Az elkövető – akit végül a London
Road-i otthonában fogtak el –, az utca
végén dolgozó prostituáltakat gyilkol-
ta le pár hónap leforgása alatt. A bűn-
eset, a média és hatóságok hirtelen és
nyomasztó jelenléte az utca egyéb-
ként takaros kis angol sorházakban
lakó derék polgárait nagyon felkavarta,
az eseménysorozat nyomasztóan be-
gyűrűzött intim szférájukba, bizonyta-
lanságot és szorongást szülve bennük.
A bírósági tárgyalás előrehaladtával és
az eset rendőrségi feltárásával párhuz-
amosan, a megrendült környékbeliek
közösséggé szerveződtek, közös mun-
kával szó szerint felvirágoztatták la-
kóövezetüket. A *London Road* a
hagyományos brit-kisrealizmus
tematikáját hozza, mi szerint
a problémák a sokféle embert
elegítő közösség által oldód-
nak meg. A film különlegessége
azonban az, hogy egy valós tör-
ténetet hiteles musicalesítése,

**„Mese a
pubertáskorról”**

(Agnieszka
Smoczynska:
Csalétek –
Michalina Olszanska
és Marta Mazurek)



ugyanis minden dalbetét, megénekelte párbeszéd vagy monológ, eredeti, a London Road lakóitól származó riportokból van összerakva, megzenésítve. Az írók olyannyira ragaszkodtak a szövegek érintetlenségéhez, hogy még a gondolatmegakasztó, szókereső kötőszavakat is megzenésítették. Ugyanakkor a *London Road* teljesen a hagyományos (folk) musical formát követi, bájosan szolidan koreográfiált jelenetekkel, ritmusosan lobogó rendőrségi szalagokkal, fanyar happy enddel.

Bizonyos szinten igen pezsdítő a zsáner számára a 2017-es *Jeanette: Jeanne d'Arc gyermekkor*a című opusz is, amely a musical újabb aspektusát pedzegetve a befogadó türelmével és korlátaival játszik. A középkori heavy-metal musical Jeanne d'Arc immáron sokadik filmes feldolgozást megélt története, ám ezúttal az orléans-i szűz gyermekkorából prezentál fejezeteket, headbengelő, improvizatív táncokat lejtő, alkalmanként hamisan éneklő kislányok által előadva. Ez a Szent Johanna interpretáció leginkább azért nehéz darab, mert nagyjából eldönthetetlen, hogy a rendező ironikus viccnek szánja-e filmjét, vagy teljesen komolyak a művészi szándékai. Bruno Dumont a cselekményt végig észak-franciaország kietlen tájain tartja, a kopár természet egyetlen színpadképet alkot, kevés tehát a vizuális inger azon kívül, hogy szereplői magányosan énekelnek és különösebb koreográfiai koncepció nélkül táncolnak. Ez a zavartalan közlés kissé kényelmetlen a befogadó számára, főleg, hogy az IGORRR által szerzett metál-dalok kevéssé tapadnak meg a nézőben. Dumont műfaji dekonstrukciója mintha szándékolta idegenítené el, a befogadói folyamatot nem azzal zavarja meg, hogy a szereplők egyszer csak tánkra perdülnek és dalra fakadnak, hanem azzal, hogy mind formailag, mind stílárisan távol tartja a nézőt a képsoroktól. Sokat elárul a film ambivalens mivoltáról, hogy 2017-ben a Cahiers du Cinéma az év második legjobb filmjének választotta, John Waters pedig egy évvel később feltette az éves top 10-es kedvenc-összesítőjébe.

„FÁJÓ EMLÉK, ÖRÖKRE FOGD A KÉT KEZEM”

A jelenleg némiképp stagnáló musical-műfaj feltámasztása időszerű lenne, hiszen a mozi ismét súlyos krízisét éli, és ilyenkor mindig segítségére sietnek a látványosabb és klasszikusabb műfajok. A kezdeményezés jelei láthatóak, az idei év Oscar-szezonnal tupírozott ünnepi kollekciójába a legklasszicizálóbb rendező, Steven Spielberg épp az egyik legnagyobb zsánerklasszikus, a *West Side Story* remake-jét dobja be aduásként. Az is nagyon árulkodó, hogy 2020/21 korona-karanténját kulturális értelemben hivatalosan is feloldó első komoly filmes rendezvény, a cannes-i filmfesztivál, Léos Carax *Annette* című musicaljével nyitott. Az *Annette* pont olyan zenés darab lett, amelyet Caraxtól elvárunk, eredeti, konfliktusokkal és ellentmondásokkal teli, végtelen kreativitással, allegóriákkal, ön- és műfaji reflektivitással hímezve. Carax azon trükkös rendezők közé tartozik, akik nyilatkozataikban alkalmanként mint-ha szándékolta félrevezetnének, de az is megesik vele, hogy egy komolyabb kérdésre mély meggyőződéssel a legbanálisabb válaszokat adja, vagy éppen a tényeknek homlok-egyenesen ellentmond. Carax

állításai szerint egyáltalán nem néz filmeket, az *Annette* mégis hemzseg a utalásoktól, kikacsintásoktól, kortárs reflexióktól. Ugyanilyen komoly meggyőződéssel állítja, hogy filmje majd-hogynem szervíz-munka: egyszerűen megkereste a Sparks nevű legendás formáció egy kész anyaggal, amelyből közösen filmet készítettek. Carax magánéletét bölcsen elrejt a publikum elől, ám amennyi tudható róla, az bizony jócskán párhuzamba állítható az *Annette* bizonyos elemeivel, ráadásul a film nyitányánál nyíltabban (ön)reflexív bevezetőt csak a *Rocky Horror Picture Show* kezdése produkált a film-történelem során. Carax az *Annette* elején sötétben tartott képben csupán hanggal, személyesen intéz pár mondatot a néző felé, teljes figyelmet kér és azt, hogy a néző legyen szíves ne énekeljen, ne nevéssen, ne tapsoljon, ne sírjon, ne ásitson, ne szellentessen és egyáltalán levegőt se vegyen a film fogyasztása során. Miután a rendező még a néző utolsó levegővételét is vezényli, az első képen egy hangstúdióban láthatjuk a keverőpult mögött lányával – akit anyja rejtélyes halála óta egyedül nevel – és dirigálja a felvételt, amelyet a Sparks és a háttérzenészek készítenek éppen. A beállítás vi-

„Távol tartja a nézőt”

(Bruno Dumont: *Jeanette* – Lise Leplat Prudhom)



zuális megfogalmazása a ferde és zajos képekkel, kaotikus vágásokkal, villódzó fényekkel és áttűnésekkel a 90-es évek videóklipes hőskorát idézi. A képek rendeződnek, elkezdődik a nyitódal, a *So May We Start*, amelynek a szövege tökéletesen összefoglalja egy forgatás első napjának, óráinak érzéseit, a kétségeket, felkészületlenséget, büdzséggondalmakat, alkotói-előadói aggályokat. A Sparks kísétál az utcára, szépen maga elé engedi az összeverődő éneklő szereplőgárdát. A főhősök, hétköznapi viseleteikben jelennek meg, mintha csak épp most érkeztek volna a felvételre, a dal végén mindenki megkapja jellegzetes jelmez-kellékét, majd mindenki beül / felül járművére és távozik ebből az átmeneti világból, hogy egy szimpla vágással a film diegetikus világában létezzen tovább.

Ellenállhatatlan prólógus ez, dinamikus, sokatmondó, és bár a cselekmény még korántsem kezdődött el, a dal már is berántja a nézőt a mű világába. A film szerelmes főhőse, Henry McHenry egy sikeres stand-up komikus, szerelme, Ann Defrasnoux egy szintén sikeres operaénekesnő, akiknek jobb sorsra érdemes románcát saját kételyeik és bizonytalanságaik mérgezik meg és rántják a mélybe. Bár szerelmük a film elejétől fogva bizonytalan alapokon áll: Henry, az intenzív jelenlétű, kissé állatias komédiás, csupa kisebbrendűségi komplexussal küzd, míg a körülrajongott, finom és törékeny művész-barátnője valami megmagyarázhatatlan rettegést érez a férfitel szemben. A kettejük közti feszültség egyre csak nő, amelyet saját, nem teljesen megalapozott negatív érzéseik is táplálnak, és az sem csillapítja ezt a vihart, hogy közös gyermekük, Annette megszületik. Henry performerként lassan megcsömörlök, míg Ann óriási tapsviharak közepette minden este drámai halált hal a színpadon. A féltékenységgel és a rettegéssel odáig kulminálódik, hogy Henry részegen, egy hajókirándulás során hagyja Annt a viharos tengerbe fulladni. Ann halála pontosan a film felezőpontja, inentől fogva tulajdonképpen egy másik felvonás kezdődik el, a történet Annette és Henry kapcsolatára terelődik, pontosabban arra, hogy Henry hogyan használja ki Annette tehetségét. Ez utóbbi egy a film második felére felszaporodó spirituális elemek közül: Annette már két-három évesen angyali hangon ké-



pes énekelni, ám ez az áldás valójában – az alkalmanként ruzsalka formájában kísértő – édesanyja sajtóságos bosszúja a lelkiismeretlen férjén.

Carax truvája az, hogy miközben látványos ellentmondásokra építi művét, allegóriáival, kikacsintásaival és idézeteivel képes egységben tartani a filmet. Az *Annette* történetében klasszikus show-musical, ám némi csavarral: a főhős foglalkozását tekintve nem zenés-táncos performer, hanem egy stand-up humorista, aki szöveges performanszaival a komédiás alapvető művészi problémáiról mesél. A stand-up a szórakoztatóipar egyik legnehezebb ágazata, ám eközben egyetlen célja a legszigoribb és legalapvetőbb emberi érzélem, a nevetés kicsikarása. A stand-up komikus mindig két világ között lebeg, az igazat mondja, de az igazságot hazugságba és iróniába csomagolja. Henry nevetett, míg Ann operaénekesként a magas-művészetet képviseli, aki minden este tragikus halált hal a színpadon, megváltva ezzel közönségét. Henrynek hosszú a haja, Ann-nek rövid, Henry uralkodó és birtokló, Ann alávetett és szerény – szerelmüket a szenvedély és félelem kovácsolja össze. A film első felében ezek az ellentétek és az erőteljesen szimbolikus színkontrasztok dominálnak, míg a nézőt a konfliktusok igazán Annette születésénél érik utol. A kislány ugyanis egy bábfigura, nem valóságos gyerek – ám kidolgozottsága, magatehetetlen-

„Két világ között lebeg”

(Leos Carax: Annette – Marion Cotillard)

sége, leegyszerűsített és ezért félreértelmezhetetlen érzelmi reakciói miatt mégis képes azonosulásra csábítani a befogadót. Annette figurája az, ami igazán megosztja a házaspárt, míg Ann melegszívű anyja a kislánynak, addig Henry számára egy igazi játékbaba, amelyet birtokol és játszik vele (egy jelenet erejéig láthatjuk, hogy ittasan még rá is ül) és később kihasznál. Amikor Henry a film zárlatában már semmilyen módon nem tud beleavatkozni Annette életébe, a kislány akkor válik valóságossá és életre kel.

Carax filmje felületesen szemlélteti egy hagyományos musical rock-opera, amelyet a valójában nem-énekes színészek derekasan végigdololnak. Akárcsak a Sparks által szerzett dalok, a film is kecséget némi furcsasággal, szívfájdalommal és mély érzelmekkel, frivol dekorativitással. A francia művészfilmes azonban a felület alatt a musical alapvetéseivel, a műfaj virgonc dekorativitásával, hagyományával és ellentmondásos mivoltával játszik, pont olyan formabontó módon, ahogy egy kortárs musicalhez illik.

ANNETTE (Annette) – francia, 2021. Rendezte: **Leos Carax**. Írta: **Ron** és **Russell Mael**, **Leos Carax**. Kép: **Caroline Champetier**. Zene: **The Sparks**. Szereplők: **Adam Driver** (Henry), **Marion Cotillard** (Ann), **Simon Helberg** (Zongorista). Gyártó: **CG Cinema / Detailfilm / Scope Pictures / Wrong Man**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 140 perc.