

FOSSE, A FILMMUSICAL FELLINIJE

Jelige: AVK 810

A dolgozat lezárásának dátuma: 2015.01.05.

Tartalomjegyzék

Bevezetés	1
1. A <i>Nyolc és fél</i> és a <i>Mindhalál</i> ig zene.....	2
2. Fosse filmmusicaljei a műfaji konvenciók tükrében	7
3. A szórakoztatás mítosza és antimusicalszerűség Fosse filmmusicaljeiben.....	17
4. Konklúzió	25
5. Bibliográfia.....	26
6. Filmográfia	27

Bevezetés

Dolgozatomban elsősorban a filmmusical-műfaj egyik kiemelkedő alkotójának, Bob Fosse-nak a műfaj konvencióit áthágó filmjével, a *Mindhalálíg zenével* (All That Jazz. Bob Fosse, 1979) foglalkozom, mozgásba hozva a műfaj történetének, illetve Fosse filmes életművének a kontextusait is. Bár az aprólékos elemzések vonatkozásában Fosse önéletrajzi ihletésű musicalje a magyar és a külföldi filmtudományi szakmai diskurzusban egyaránt fölöttébb elhanyagoltnak mondható, mégis kimagasló teljesítménynek számít az 1970-80-as évek filmmusical termésének kontextusában. Egyedülálló alkotás egy olyan korban, amikor a filmmusical aranykora már letűnt, válságban van a műfaj, vérfrissítésre volna szüksége, hogy újra erőre kaphasson. A műfaj megmentésére többek között Bob Fosse alkotásai – az *Édes Charity* (Sweet Charity. Bob Fosse, 1969), a *Kabaré* (Cabaret. Bob Fosse, 1972) és a *Mindhalálíg zene* – tesznek kísérletet, sikerrel alkalmazva egyféle antimusicales formát.

Dolgozatom azt vizsgálja, hogy milyen változásokat, újító tendenciákat hoz a filmmusical műfajába Bob Fosse 1979-es alkotása, illetve, hogy mennyiben követi és mennyiben hágja át a műfaj meghatározó szabályait. Célom körülhatárolni a Fosse-filmek sajátlagos szerzői jegyeit, kidomborítani alkotásainak egyediségét a filmmusical zsánerén belül – bár mindhárom általa rendezett filmmusicallel foglalkozni fogok, de tüzetesen a *Mindhalálíg zenét* elemzem. Gondolatmenetem három felvetés mentén szerveződik: először a *Nyolc és fél* (8 ½. Federico Fellini, 1963) és a *Mindhalálíg zene* című filmeket hasonlítom össze. Mint az közismert, a *Mindhalálíg zene* elkészülését Federico Fellini, az európai modernizmus kiemelkedő alakja, és kulcsfilmje, a *Nyolc és fél* határozta meg; a *Mindhalálíg zene* bizonyos értelemben *Nyolc és fél*-átiratnak is tekinthető¹. Másodjára Fosse filmmusicaljeit a műfaji konvenciók tükrében vizsgálom, amelyhez Rick Altman szemantikai és szintaktikai felosztását használom fel. A műfaji konvenciók vizsgálata ki fogja mutatni, hogy Fosse mennyiben írja felül ezeket a szabályokat azért, hogy egyedi jegyekkel helyettesítse őket, melyek szerzői státuszát erősítik. Harmadjára a három filmmusical antimusicalszerűségével foglalkozom. Ebben a vizsgálatban Jane Feuer tanulmányára építünk, melyben az önreflexív musicalek vizsgálatakor a musicalek három mítoszát állítja fel.

¹Lásd: Pápai Zsolt: Fellini az álomgyárban. *Filmvilág*, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9466, (2014.11.06.)

1. A *Nyolc és fél* és a *Mindhalál*ig zene

A *Nyolc és fél* filmtörténeti jelentőségét mi sem jelzi jobban, mint hogy nyomában számos filmes átirat készült, és allúziók formájában is rendkívül gyakran megidézik.² A *Nyolc és fél* ihlette európai és amerikai filmek közti markáns különbség az, hogy míg az európai rendezők csupán a szerzői önreflexió modernista formáját emelik át Fellini filmjéből, ezáltal saját rendezői tevékenységükre reflektálva, addig az amerikai rendezők a maguk *Nyolc és fél*eit igyekeznek elkészíteni, mégpedig úgy, hogy a személyes világ, a rendezői alteregó és a mentális utazás elemeit egyaránt felhasználják. A filmtörténeti kánonokban betöltött rangos pozíciója miatt a *Nyolc és fél* kapcsán számtalan alapos elemzés született; ezek egy részét csak érintőlegesen, és a *Mindhalál*ig zenével összefüggésbe hozva tárgyalom.

Kovács András Bálint 1962 kulcsfilmje, a *Nyolc és fél*³ című tanulmányában a film három jellegzetességére – a szubjektivitásra, a kritikai reflexióra és az absztrakcióra – hívja fel a figyelmet, valamint arra, hogy a *Nyolc és fél* a modern melodráma, a mentális utazás és a szerzői önreprezentáció⁴ keveredéséből jött létre. Ezek a Kovács által szóba hozott tényezők fognak vezérelni a *Nyolc és fél* és a *Mindhalál*ig zene összevetésében.

Kovács András Bálint szerint⁵ a *Nyolc és fél* az európai modernizmus korszakában elsőként fogja fel a filmkészítést öntudatos szerzői diszkurzusként; a film a modern szerzői attitűdöt jeleníti meg. A *Nyolc és fél* önéletrajzi film, Guido, a főhős, egyértelműen Federico önarcképe⁶ – és ezt a külsőségek is hangsúlyozzák: Marcello Mastroianni (Guido) a filmben Fellini kalapját, sálját és szemüvegét hordta, emellett meg is öregítették a színészt. A film számot ad Fellini frivol viszonyáról a filmkészítéshez, amelynek pénzügyi és ipari háttere is szerepet kap a film történetében. Kovács szerint Fellini kételkedik abban, hogy a film elég jó médium-e művészi problémáinak kifejezésére, amint abban is kételkedik, hogy birtokol-e valamilyen összefüggő képet a világról, ha pedig nem, alapulhat-e a film a gondolati semmin.

² A teljesség igénye nélkül említhetjük például a *Mickey, az ászt* (Mickey One. Arthur Penn, 1965), az *Alex Csodaországban* (Alex in Wonderland. Paul Mazursky, 1970), az *Amerikai éjszakát* (La nuit américaine. François Truffaut, 1973). Vö.: Kezich, Tullio: Guido tudata. In *Federico avagy Fellini élete és filmjei*. Ford. Gál Judit. Európa Kiadó, Budapest, 2006. 290.

³ Kovács szerint, bár a *Nyolc és fél* 1963-ban mutatják be, de a film formanyelvi és tematikus újításai inkább az 1962-es évszámhoz kötik. Vö.: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2005. 338.

⁴ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2005. 342.

⁵ Kovács András Bálint: i. m. 338-344. Kovács megjegyzi, hogy Bergman *Börtön* (Fängelse. Ingmar Bergman, 1949) című filmje óta, amely bevezette a kritikai önreflexió formáját, a *Nyolc és fél* használja elsőként a bergmani formát.

⁶ Ahogyan az is egyértelmű, hogy a *Mindhalál*ig zene esetében Joe Gideon (Roy Scheider) Bob Fosse alteregója.

Ezek a kételyek más emberek (szeretők, filmesek, stb.) elvárásai alapján fogalmazódnak meg a rendezőben, az elkészült filmnek pedig felszabadító hatása lesz. Az önfelszabadítás az, ami elhozza Guidónak, és így Fellininek azt a derűt, ami a magányosság elfogadásával jár: „Fellini az első, aki a felszabadult modern rendező paradoxonát ábrázolja a filmben, aki, felszabadulásának eredményeképp, tökéletesen magányosan áll szemben saját vízióival, rémképeivel és teremtményeivel.”⁷

Federico Fellini művészete – Michelangelo Antonioniéhoz hasonlóan – az olasz neorealista melodramából nőtt ki.⁸ Kovács Patrik szerint az különbözteti meg filmjeit kortársa, a másik olasz mester alkotásaitól, hogy „megjelenik egy egyedi és karakterisztikus lélektani beágyazottság”⁹ a társadalmi beágyazottság mellett, így egy sajátos, az olasz neorealizmuson belüli tendenciát teremtenek meg. Ennek első képviselője az *Országúton* (La strada. Federico Fellini, 1954), ahol meghatározó a melodráma-jelleg, mivel a szereplőkkel szemben álló erők tisztán spirituális és érzelmi dimenzióban értelmezhetők.¹⁰ Gelsominát (Giulietta Masina) Zampano (Anthony Quinn) hatalmas fizikai ereje, elnyomása töri meg, Zampanót pedig Gelsomina lelki fölénye és a lány elvesztése.

Fellini és Antonioni melodramáit a műfaji forma mélyén rejlő „tehetetlen érzelmek” kapcsolják össze a harmincas évek melodramáival¹¹: a szereplők érzelmei azonban a melodráma modern változatában nem törnek a felszínre. A modern melodramában a hős az érzelmeken túllépve, az álom, az emlék és a fantázia segítségével válik újra egyénné, ezek által lehetséges ismételt individualizációja.¹², amely egy mentális vagy fizikai keresés következtében a hőst érő kihívásokra adott válaszként következik be. A hős megpróbálja megérteni környezetét, helyzetét – így válik a modern melodráma egyben intellektuális melodramává is. A *Nyolc és fél* így Guido passzív válasza arra, hogy nem tud úrrá lenni saját belső érzelmi káoszán.¹³ *Az édes élet* (La dolce vita. Federico Fellini, 1960) Marcellója (Marcello Mastroianni) elvesztette morális és intellektuális integritását¹⁴, és ennek esik áldozatul. Gelsomina, Marcello és a *Nyolc és fél* Guidója (Marcello Mastroianni) a filmek

⁷ Kovács András Bálint: i. m. 342.

⁸ Kovács András Bálint: i. m. 105.

⁹ Kovács Patrik: „Csak élet legyen benne”. Federico Fellini-portré 1. *Filmtett*, <http://www.filmtett.ro/cikk/3475/csak-elet-legyen-benne-federico-fellini-portre-1>, (2014.11.06.)

¹⁰ Kovács Patrik: i. m. Uo.

¹¹ Kovács András Bálint: Tehetetlen érzelmek. *Filmvilág*, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2484, (2014.11.06.)

¹² Kovács: i. m. Uo.

¹³ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2005. 112.

¹⁴ Kovács Patrik: i. m. Uo.

elejétől kezdve áldozatok, de míg Gelsomina egy nála nagyobb erőnek, Zampanónak esik martalécul, addig Guido és Marcello saját tehetetlenségük áldozatai. A modern melodráma tétje, hogy a hősök megértik általános válságukat, elfogadják, hogy tehetetlenek vele szemben, és hogy valójában nem mással, mint a semmivel néznek szembe.

Bob Fosse több melodramatikus motívumot átemel a *Nyolc és fél*ből: a *Mindhaláig zene* főhőse, Joe Gideon (Roy Scheider) szintúgy személyes és szakmai válságban van, végül pedig el fogja fogadni helyzetét; azt, hogy voltaképp tehetetlen az alkotói, személyes és egészségügyi krízissel szemben. Joe-nak végső soron épp a semmit (megsemmisülést), a halál gondolatát kell elfogadnia; művészi kreativitása, a személyiségének „tőkesúlyát” is adó rendező/koreográfus-mivolt miatt pedig a haldoklást/halált is látványos fináléként éli meg/képzeli el. A filmek végén Guido és Joe egyaránt felszabadulnak a másoknak való megfelelés kényszere, s bizonyos értelemben az alkotói válság terhe alól.

Morando Morandini szerint Fellini a fantázia és az emlékezet szubjektív forrásaiból merít inspirációt (ez a korai filmjeire is jellemző).¹⁵ Fellini használja a legtöbb önéletrajzi elemet¹⁶ a nagy olasz rendezők közül, „a kollektív fantázia világának tobzódó képeit jeleníti meg.”¹⁷ Kovács András Bálint szerint műveinek ereje éppen ezért álmaiból, látomásaiból, fantáziáiból fakad, amelyek Fellini egész „zavaros” világát létrehozzák.¹⁸ A fantáziavilág és a tobzódó képek hangsúlyosan először *A nyolc és fél*ben jelennek meg, *Az édes élet* még sokkal inkább a valóságból táplálkozik. Kovács szerint Fellini fantáziája olyan képek gyűjteménye, amelyek önmagukban állhattak, véletlenszerű egymásmellettségükben létezhetek.¹⁹ Az önmagukban álló képek között rendszeresen visszatérő elemek (helyszínek és figurák) bukkannak fel: cirkusz, zenés mulató, sivár országút, kihalt éjszakai terek, tengerpart, jámbor

¹⁵ Morandini, Morando: Federico Fellini. In *Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Nowell-Smith, Geoffrey. Ford. Bodnár Dániel. Glória Kiadó, Budapest, 1998. 613. Hasonlóan vélekedik Kovács Patrik, aki *A bikaborjak* (I vitelloni. Federico Fellini, 1953) egyik figurájában, Moraldóban (Franco Interlenghi) a rendező egy korai önarcképét fedezi fel. Vö.: Kovács Patrik: i. m. Uo.

¹⁶ *A Nyolc és fél* szereplői valóságos megfelelőikkel bírnak. Például a producer Mezzabotta (Mario Pisu) és barátnője Carlo Pontit és Sophia Lorent személyesítik meg, a szerető, Carla (Sandra Milo) pedig Anna Giovannit idézi meg. Vö.: Kezich, Tullio: i. m. 282. Nyilvánvaló, hogy Claudia (Claudia Cardinale) anyagi alakja a *Mindhaláig zene* Angelique-jével (Jessica Lang) áll párhuzamban.

¹⁷ Morandini, Morando: i. m. 613.

¹⁸ Kovács András Bálint: Fellini zürzavar. *Filmvilág*, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=191, (2014.11.06.)

¹⁹ Kovács András Bálint: i. m. Uo.

bolond, narcisztikus férfi, gondoskodó anya, érzéki szajha.²⁰ Ezek az elemek is hozzájárulnak ahhoz, hogy Fellini egyéni hangvételű filmjei összefüggő életművé álljanak össze.

A *Mindhalálig zene* szintűgy Fosse személyes világára épül. Az önéletrajzi vonatkozások közül elsőként a show-bizniszben boldogulni kívánó főszereplőt, Joe-t kell megemlítenem, aki Fosse alteregója, de a film több fontosabb szereplője is valós személyeken alapul²¹. Továbbá, *Lenny* (Lenny. Bob Fosse, 1974) című filmjét idézi meg a filmen belüli *The Stand-Up* című film; az *All That Jazz* (*Mindhalálig zene*) címet pedig az 1975-ben színpadra állított Broadway-musicaljéből, a *Chicagoból* kölcsönözte²². A Broadway-közeg (színpad, próbatermek, producerek, stb.) és a vágószoba a saját alkotói környezetét jeleníti meg, ahogyan a koreográfiák is a a Fosse-stílus tipikus elemeit (például a kalapok és kesztyűk használata; áterotizált koreográfia) viszik színre.

Mint a fentiekben említettem, Kovács András Bálint szerint a *Nyolc és fél* a modernista filmek három fontos elvét vegyíti egyetlen filmbe: a szubjektivitás, a kritikai reflexió és az absztrakció különleges esszenciáját hozza létre.²³ A *Nyolc és fél* szubjektivitása abban áll, hogy egy rendkívül személyes világot, egy nyíltan önéletrajzi történetet mutat be; kritikai reflexiója abban, ahogyan a filmkészítés hasznáról, hatalmáról és hatásáról gondolkodik; absztrakciója pedig abban, hogy olyan történetet látunk, amely teljes mértékben értelmezhető mentális síkon, és abban, hogy a jelenetek közötti kronológia és az ok-okozati kapcsolat rendkívül laza. Nem kétséges, hogy a *Mindhalálig zene* szubjektivitása, személyes jellege ugyanolyan hangsúlyos, mint a *Nyolc és fél* esetében, hiszen Fosse Fellinihez hasonlóan saját tapasztalataira építette a filmet. A színház és a film világára vonatkozó kritikai reflexiója viszont erőteljesebb, mint Fellinié, ami valószínűleg az amerikai elődnek, Arthur Penn *Mickey, az ász* című filmjének is köszönhető²⁴, és annak is, hogy Hollywood és a Broadway erőteljesebben profit- és sikerorientált, mint az olasz közeg. Az absztrakció elsősorban a mentális utazások mentén érvényesül: egyrészt, Joe bejárja élete fontosabb helyszíneit, felidézi meghatározó magánéleti kapcsolatait, „utazásán” pedig Angelique, a halál

²⁰ Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Palatinus Kiadó, Budapest, 2007. 452.

²¹ Például, Audrey Paris (Leland Palmer) figuráját feleségéről és alkotótársáról, Gwen Verdonról, Michelle Gideon (Földi Erzsébet) alakját lányukról, Nicole-ról mintázta, a barátnőt, Kate Jaggert játszó Ann Reinking pedig a film forgatásakor Fosse állandó barátnője volt.

²² A musical *All That Jazz* című dala nemcsak a musicalre, hanem Fosse táncstílusára is utal, mely a jazztánc egy speciális formája.

²³ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2005. 344.

²⁴ A *Mickey, az ász* az első Hollywoodban készült *Nyolc és fél* ihletésű film. Ez már erőteljesebben kidomborította a show-biznisz pénzközpontúságát.

angyala kíséri el; másrészt a kórházi hallucinációiban, az erősen stilizált, teátrális jellegű epizódokban vet számot önmagával.

A *Nyolc és fél* teatralitása a színházi vonatkozásban, az erősen stilizált színészi játékban, a vizuális expresszionizmusban, az éles fény-árnyék kontrasztokban nyilvánul meg – Fellininél ez a film az első lépés az ornamentális korszak felé, amely majd a *Júlia és a szellemek*ben (Giulietta degli spiriti. Federico Fellini, 1965) indul útjára²⁵. Fosse is gazdag képi eszközökkel, erős fény-árnyékhatással és monumentális díszletekkel dolgozik, így a *Mindhalálíg zene* is magán viseli a teatralitás jellegzetességeit (ez részben a film backstage musical-jellegéhez illeszkedően „leleplezett” Broadway-közegeből is adódik). A hallucinációk során, melyek Joe haláltusájától kezdve játszanak egyre jelentősebb szerepet, felerősödik a stilizáció és a színpadiasság. Például a műtét idején vizionált kabaré során a díszlet, a kosztümök, a smink és a színészi játék egyaránt eltúlzottá és teátrálissá válik, a záró fináléban pedig végképp az extravagáns jelmezeket is szerepeltető látványosság válik meghatározóvá.

Röviden szót kell még ejtenem a társadalomkritikáról, amelyet Fellini a művészi érzékenység és az emberi értékek nevében fejt ki.²⁶ Ennek köszönhető, hogy filmjeiben hűen jeleníti meg a huszadik századi Olaszországot, akár *Az édes életre*, akár az *Amarcordra* (Amarcord. Federico Fellini, 1973) gondolunk. Kovács András Bálint szerint ezt is fantáziavilágának segítségével éri el, ugyanis a modernitás és a tradicionális értékvilág köztes területét kívánja megjeleníteni.²⁷ Ebből a szempontból filmjei egy köztes, rendetlen, kvázi-karneváli világról szólnak, amelybe szereplői elmenekülhetnek – és a karneváli jelleg egyik megvalósulási módja a show-biznisz. A *Nyolc és fél* és a *Mindhalálíg zene* főhősei, Guido és Joe egyaránt pénzközpontú világban élnek, amelyben a producereké (a Broadway esetében az ún. Angyaloké) a hatalom, a rendezőt az örökös megfelelés hajtja, miközben saját elképzeléseit szeretné megvalósítani. Mindkét esetben hangsúlyt kap az alkotó felelőssége is, az, hogy a filmen dolgozó munkatársak mennyire függnak a rendezőtől, akiket nem hagyhat cserben. A filmek így a produceri és a rendezői státuszt egyaránt kritikai górcső alá helyezik. Fellini és Fosse is kritikusan, demisztifikáló viszonyulnak a show-biznisz világához, lerombolják a köré épített álmvilágot.

²⁵ Kovács Patrik: i. m. Uo.

²⁶ Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Palatinus Kiadó, Budapest, 2007. 453.

²⁷ Kovács András Bálint: Fellini zürzavar. *Filmvilág*, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=191, (2014.11.06.)

2. Fosse filmmusicaljei a műfaji konvenciók tükrében

Bob Fosse három filmmusicaljét a Rick Altman által meghatározott a műfajra vonatkozó öt-öt szemantikai és szintaktikai tulajdonság alapján vázolom, a tíz szemponton végig menve azt szemléltetem, hogy hol jelennek meg a rendező kézjegyei, és melyek visszatérőek ezek közül, mindezekkel pedig szerzőiségét kívánom hangsúlyozni.²⁸

Rick Altman alapvető műfaj-definíciójának – miszerint a filmmusical kifejezés szűk értelemben azokat a filmeket gyűjti össze, melyekben „nemcsak jelen van a zene, hanem szerves része is a cselekménynek, a szereplőtípusoknak és a zenével összekapcsolható társadalmi struktúráknak”²⁹ – az *Édes Charity*, a *Kabaré* és a *Mindhalálig zene* egyaránt megfelel. Az altman-féle szemantikai tulajdonságok és szintaktikai kapcsolatok³⁰ vizsgálatakor Fosse filmmusicaljeiben viszont több eltérés is található.

Az első szemantikai tulajdonság a narratív forma³¹. Altman szerint a filmmusicalokban elhagyhatatlan, hogy a zenés betétek egy narratívába legyenek beágyazva, egy történetre legyenek felfűzve, ha ez nem történik meg, akkor egyszerűen zenés előadások füzérét láthatjuk – ahogy a szerző írja, egy rock koncertet vagy egy revüt³². Az *Édes Charity*-ben a dalok a narratívába beíródnak, egy narratív kereten belül hallhatóak. Elsősorban a Charity (Shirley MacLaine) munkahelyén, a lokálban elhangzó dalok azok, amelyek szorosan a cselekmény részei, ebbe a sorba tartozik a *Big Spender*, a *Rich Man's Frug*, az *I Love to Cry at Weddings* és a *The Rhythm of Life*. A filmben gyakoriak a Charity fantáziájában játszódó dalok is, amelyek bár a főhősnő érzelmeit fejezik ki, mégis a narratíva részei, mivel a cselekményt narrálják Charity szemszögéből, ilyen például a *My Personal Property* vagy az *I'm a Brass Band*. A *Kabaré*-ban a narratív forma, a dalok narratívába való beírása még hangsúlyosabb, hiszen akár Sally (Liza Minnelli), akár a ceremóniamester (Joel Grey) előadásában hallunk egy-egy dalt, az általában tovább árnyalja a történéseket, gyakran előre is mozdítja azokat. Akár a *Money, Money*-ra, akár *Two Ladies*-re, akár a *Maybe This Time*-ra gondolunk, azt tapasztaljuk, hogy a dalok elmélyítik az előadás szintjén azt, ami a történetben expliciten nem jelenik meg, például, hogy Maximiliannak (Helmut Griem) Sally-vel és Briannel (Michael York) egyaránt van viszonya. A *Mindhalálig zene* esetében is narratív a

²⁸ Dolgozatomban Rick Altman a *The American Film Musical*-ben megjelent felosztására hivatkozom, mivel az *Oxford Filmenciklopédiában* található fordításban csak négy szemantikai tulajdonság található az öt helyett.

²⁹ Altman, Rick: *A musical*. In *Oxford Filmenciklopédia*. Ford. Bodnár Dániel. Glória Kiadó, Budapest, 1998. 304. o.

³⁰ Az Altman által lejegyzett tulajdonságok a filmmusicalekre nagy általánosságban helytállóak.

³¹ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 102. o.

³² Uo.

forma, még Gideon hallucinációi sem billentik ki a narratívát, mivel ezeknél a daloknál is tudjuk milyen körülmények között (szívműtét) képzelet az előadásokat a koreográfus. Minden előadott dal a narratívába ágyazott, a zenei aláfestések³³ pedig ellenpontosítják az eseményeket, mivel a Broadway és a show-biznisz örömteli világát hirdetik. A narratív forma a műfaj feltétele, Altman definíciójában is helyet kap, így nem meglepő, hogy ennek az elemnek megfelelnek Fosse filmjei is, ráadásul a *Kabaré* esetében egy sokkal mélyebb beágyazottságról beszélhetünk, mint általánosságban. A következő tulajdonságnak ismét megfelel a három film. Ez a filmek hosszúsága,³⁴ amelynek kikötése, hogy játékfilmes filmidőt kell kitöltenie. Egyik Fosse-filmmusical esetében sem kérdéses, hogy a filmek kellően hosszúak³⁵, a cselekménynek van ideje kibomlani.

A harmadik szemantikai tulajdonság a karakterekre vonatkozik.³⁶ A történet középpontjában egy romantikus pár áll, akiknek párrá válása egy társadalmon belül történik. „Nincs pár, nincs musical”³⁷ – mondja Altman. Bár vannak kivételek, amikor a felnőtté válásról szól a film, de olyankor is jelen van az udvarlás rituáléja és egy valós vagy szimbolikus házasság.³⁸ Itt fontos kitérni arra, hogy a *Kabaré* és a *Mindhalálíg zene* az altmani alműfajok mentén show-musicalnek tekinthető, míg az *Édes Charity* tündérmese-musicalnek. A show-musicalnek általában egy olyan párt mutatnak be, akik boldogulni akarnak a show-biznisz világában, de erre csak együtt képesek, mivel az előadás sikerének feltétele a pár egymásra találása és fordítva.³⁹ A tündérmese-musicalnek leggyakrabban arisztokratikus környezetben, sokszor egy utazáson vagy távoli helyeken⁴⁰ játszódnak, ahol a pár különböző félreértések leküzdése után egymásra talál, hogy helyre álljon az arisztokratikus közösségben a rend. A Fosse-filmek esetében itt található az első, de jelentős eltérés, hiszen egyik film sem a boldog pár egyesülésével végződik. Az *Édes Charity* bár a reménytelen Charity kalandjait tárja elénk, aki az igaz szerelmet keresi, hogy ott hagyassa a lokált és feleség lehessen, mivel szerinte szerelem nélkül nem élet az élet.⁴¹ Bár többször is romantikus helyzetben találja magát – először Charlie-val (Dante DiPaolo), majd Vittorióval (Ricardo Montalban), végül

³³ Az *On Broadway*, az *A Perfect Day*, az *Everything Old Is New Again* és a *There's No Business Like Show Business*.

³⁴ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 103. o.

³⁵ Az *Édes Charity* 149 perces, a *Kabaré* 124, a *Mindhalálíg zene* pedig 123.

³⁶ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 103. o.

³⁷ Saját fordítás. Uo.

³⁸ Ilyenkor lehetséges, hogy a fiatal vagy gyermek főhős helyett a felnőtt közösség két hozzá közelálló szereplője kerül romantikus kapcsolatba.

³⁹ A pár és a cselekmény kapcsolatát később szintaktikai kapcsolatként is tárgyalom, de most a karakterek miatt fontos említést tenni róla.

⁴⁰ Legtöbbször európai környezetben játszódnak.

⁴¹ A film elején elhangzik: „Egy lány kalandjai, aki azt szeretné, ha szeretnék.”

Oscarral (John McMartin), aki a kezét is megkéri –, a történet végén mégis egyedül marad, még mindig reményekkel telve, várva az eljövendő szerelmeket. Charity története több szempontból is felülírja az alműfaj sémáit: nem arisztokratikus környezetben játszódik, a helyszín New York, egy bárban hostessként dolgozó lány a főhős, aki a történet végére nem illeszkedik be egy rendbe, nem találja meg sem a párját, sem a helyét a társadalomban. A *Kabaré*-ban bár kiemelhetünk egy főszereplő párost, Sally-t és Briant, ennek ellenére az ő történetük sem ér boldog véget, és Maximilian is közéjük ékelődik. Ha a show-musical alapján gondoljuk végig a filmet, azt mondhatjuk, a film főhőse Sally és a ceremóniamester, akik a színpadot és az előadásokat uralják, az ő kapcsolatuk viszont nem fejlődik a film folyamán, és az előadás sikere sem függvénye párosuk sikerének. A *Kabaré*-ban már sokkal erőteljesebben körvonalazódik Fosse filmmusicaljeinek egyik sajátossága, mely már az *Édes Charity*-ben is lappangott, a *Mindhalálíg zenében* pedig már egyértelmű: az individuális főhős, aki a történet végén egyedül áll szemben a társadalommal. Sally önállóan hozza meg döntéseit karrierje érdekében, szerelmi életét háttérbe szorítja⁴², a film végén pedig a *Cabaret* című dalban megjósolja saját sorsát, a halált. A *Mindhalálíg zene* egy abszolút főhőssel dolgozik, Fosse alteregójával, Joe Gideonnal, teljesen elhagyva a boldog párkapcsolat lehetőségét. A filmben több nő is feltűnik a férfi potenciális társaként, a boldog magánélet lehetősége ott lebeg Joe szeme előtt, de ő inkább a munkában való sikerességet választja, végül pedig a halálba hajszolja magát. A show-musical klasszikus sémáit követve elképzelhető lenne, hogy a nőcsábász koreográfus az ideális nő miatt megjavul, beilleszkedik a társadalomba, és mind a magán-, mind a közéletben sikeres és boldog lesz. A filmben mindennek az ellenkezője történik. A film végére Gideon tökéletesen magányos marad, extravagáns stílusát hallucinációjában elfogadják és ünneplik, végül meghal és csak egy hatalmas show-t hagy maga után. Ahogy látható a karakterekre vonatkozó elvárást Fosse filmmusicaljei áthágják, és a romantikus pár helyett egy individuális főhőst állítanak a középpontba, aki egyre inkább a halálba hajszolja magát.⁴³

A negyedik tulajdonság a színjátszás módja. Akkor beszélhetünk filmmusicalról, amikor a film kombinálja a ritmikus mozgást egyfajta realizmussal.⁴⁴ A filmmusical egyesíti a valóságot és a fantáziát, hogy a nézőt ne zökkentsék ki a zenés előadások spontán jellege, és az előadást valóságosként fogadja el.⁴⁵ Ez a musical egyik alapvető feltétele, ha nem teljesül,

⁴² A *Maybe This Time*-ban arról énekel, hogy eddig mindig elhagyták és talán most (Briannel) boldog lesz.

⁴³ Az *Édes Charity* kapcsán is felmerül mi lesz a lány sorsa miután egyedül és munka nélkül maradt.

⁴⁴ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 106. o.

⁴⁵ Ezért van szükség a narratív formára.

akkor a néző többé nem filmmusicalt néz, csupán zenés előadások sorozatát. Mivel mind az, *Édes Charity*-ről, mind a *Kabaréről*, mind a *Mindhalálíg zenéről* filmmusicalként beszélünk, így elvárás, hogy mindhárom megfeleljen ennek a kitételnek. Mindegyikről elmondható, hogy a valóvilágban és a fantáziavilágban⁴⁶ játszódó dalok egyaránt végig a narratívába ágyazottak, így realiztikusak maradnak filmben. A valóságtól a leginkább elrugaszkodó ebből a szempontból az *Édes Charity*, mivel itt kevésbé indokoltak a narratíva és a képi világ tekintetében Charity egyes szólói.

Az utolsó szemantikai tulajdonság a hangzóság szintje, ahol a dialógusoknak és a zenének, éneknek keverednie kell egymással.⁴⁷ Ez a diegetikus zene feltételével jár, és azzal, hogy a zene és a dialógus ne legyen élesen elválasztva egymástól⁴⁸, hanem a kettő között legyen kapcsolat. A *Kabaré* valósítja meg legerőteljesebben ezt a feltételt, mivel a dalok szorosan a narratíva részei, a *Maybe This Time* során például felváltva látjuk Sally-t a színpadon és Briannel és hálósobában. Az *Édes Charity* is megfelel a feltételnek, hiszen a zene diegetikus, Charity azon dalai, amelyek kevésbé beágyazottak is diegetikusnak tekinthetők, mivel a főhősnő érzelmeit kommentálják. A *Mindhalálíg zenében* ismét beszélhetünk diegetikus zenéről, erre legszemléletesebb példa a szívműtét alatt látható előadások⁴⁹, melyek közben Gideon önmagával beszélget.

Ahogy látható volt a szemantikai tulajdonságok egymásra épülnek, és a karakterekre vonatkozótól eltekintve a filmmusicalek formai követelményeinek is tekinthetők, így nem meglepő, hogy Fosse *Édes Charity*-je, *Kabaréja* és *Mindhalálíg zenéje* az ötből négy feltételnek is eleget tesz, csak a karakterek szempontjából mutat eltérést, az viszont jelentős, hiszen a romantikus pár helyett individuális egyéneket⁵⁰ állít a történetek középpontjába.

A szintaktikai jellemzők tárgyalásához elhagyhatatlan volt a szemantikai tulajdonságok sorba vétele, mivel ezek⁵¹ alapként szolgálnak a szintaktikai kapcsolatok felállításánál.

Az első szintaktikai jellemző a narratív stratégia⁵², amit kettős fókusszal valósítanak meg a filmek. A filmmusical párhuzamba állítja a női főhőst a férfivel (esetleg csoportokat),

⁴⁶ Az *Édes Charity* és a *Mindhalálíg zene* esetében.

⁴⁷ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 106. o.

⁴⁸ Azaz, ne legyen kizárólagosan a színpadé a zene, a nézőtéré pedig a beszéd.

⁴⁹ Az *After You've Gone*, a *There'll Be Some Changes Made*, a *Who's Sorry Now?* és a *Some of These Days*.

⁵⁰ Két esetben pedig nőt.

⁵¹ A narratív forma, a játékidő, a karakterek, a színjátszás módja és a hang.

⁵² Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 107. o.

különböző értékekkel ruházza fel őket, ezek mentén ütközteti őket egymással, hogy egyesüljenek. A kétfókuszúság mentén a filmmusicales egymásnak megfeleltethető cselekvések közben jelenítik meg a nőt és a férfit.⁵³ A musical a narratíva megosztásával éri el, hogy bemutassa, a pár mennyire felel meg egymásnak. Az *Édes Charity*-ben egyetlen rövid jelenet kapcsán beszélhetünk kétfókuszúságról, mivel alapvetően Charity a főhős, a történet során több férfivel is kapcsolatba kerül, de végig őt követi a történet. Az Oscarral való találkozáskor felvetődhet a párhuzam lehetősége, elsősorban, amikor Oscar elénekli a *Sweet Charity* című dalt. Ez az egyetlen pont a filmben, ahol a páros férfi tagja is hangot kap a zene szintjén, és szerelmet vall. Ennek ellenére az *Édes Charity* megmarad egyfókuszú narrációként, melyben elsősorban Charity és barátnői jutnak szóhoz. A *Kabaré* ennél bonyolultabban narratívával dolgozik, mivel itt erőteljesebben jelenik meg kétfókuszúság, de eltolódva. Azt mondhatjuk, hogy a *Kabaré* esetében az egyik fókusz Sally, a másikat a ceremóniamester kapja. A film Sally történetén és a Kit Kat Klub előadásain keresztül vonja kritika alá a náci Németországot. A kritika szócsöve a ceremóniamester, aki görbe tükröt tart a történelmi korszak, a filmbeli nézők és Sally elé. Bár Sally és Brian szerelmének alakulása közben felfedezhetőek megfeleltetések⁵⁴, mégis Sally és a ceremóniamester kettőséről kell beszélünk, amikor a kétfókuszúságot akarjuk megállapítani. Ők tekinthetők fókuszpontnak, férfi és női rálátásnak a történetre, a korszakra, közös előadásuk, a *Money, Money* pedig vizuálisan is összeköti őket. Végül is viszont mégis csak egyfókuszú narratíváról beszélhetünk a *Kabaré*-ban, ami a ceremóniamesterhez kapcsolódik, mivel vele kezdődik és záródik a film, ő teremt kapcsolatot nemcsak a filmbeli nézőkkel, hanem a film nézőivel is, és végig dalokkal kommentálja a történéseket. A *Mindhalálíg zenében* már fel sem merülhet a kétfókuszúság, mivel nincs két olyan domináns karakter, akik között a narráció elosztódna, akiket párhuzamba lehetne állítani. Gideon nőekkel való szerteágazó kapcsolata nem biztosít kiemelten egy olyan karaktert, akinek cselekvései megfeleltethetők Gideonénak. Négy nő is felmerülhetne női fókuszként: Angelique, Audrey, Kate és Michelle, de egyikük sem annyira meghatározó, hogy megkapják ezt a pozíciót, inkább csak támaszpontokként szolgálnak Gideon számára. A három filmben tehát egy fokozatosságról beszélhetünk a narratív stratégia kapcsán, ami a kétfókuszú narratíva fokozatos elhagyásával jár. Míg az *Édes Charity*-ben még megtalálható egy gyenge próbálkozás a kétfókuszúságra, a *Kabaré*-ban eltolódik ez a narratív stratégia Sally és a ceremóniamester kettősére, addig a *Mindhalálíg zenében* eltűnik a

⁵³ Ezt Altman részletesen is kifejti. Lásd: Altman, Rick: *The American Film Musical as Dual-Focus Narrative*. In *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 16-27. o.

⁵⁴ Mindkettőjüket látjuk munka közben és szerelmesen, és Maximilian is közös pontnak tekinthető, valamint a közös gyermekvállalás és az abortusz után a teher alól való felszabadulás.

nemek közti kiegyenlítődés, és teljes mértékben a rendező-koreográfus köré szerveződik a történet – még a női szölók is Joe-nak szólnak.

A következó a pár és a cselekmény kapcsolata.⁵⁵ A pár alakulása vagy oksági kapcsolatban vagy párhuzamban áll a cselekmény alakulásával, boldogulásuk nagyban függ a cselekményt alakító kihívások megoldásától. A kihívások és az áthidalandó problémák az eltéró alműfajokban más-más formában jelennek meg.⁵⁶ Altman szerint a pár problémáinak megoldása mindig együtt jár a cselekmény megoldásával. Az *Édes Charity*-ben Oscar kell ahhoz, hogy Charity otthagyja a lokált egy új élet reményében. Oscar viszont a történet végén elhagyja Charity-t, aki ennek ellenére nem tér vissza a hostessnek, hanem útnak indul új kalandokat, új munkahelyet keresni. A lány félig elérte a célját: otthagyta régi állását egy férfinak köszönhetően, útját viszont egyedül kell folytatnia. Altman az *Édes Charity* kapcsán írja, hogy „Bob Fosse 1968-as útmutatását követve az *Édes Charity*-ben, számos fontosabb produkció kísérletezett a boldogtalan szerelemmel mint a művészi inspiráció lehetséges forrásával (a *Kabaré*, a *Nashville* [Robert Altman, 1975], az *A Perfect Couple* [Robert Altman, 1979], *A rózsza* [The Rose. Mark Rydell, 1979], és még a *Jézus Krisztus szupersztár* [Jesus Christ Superstar. Norman Jewison, 1973] is.”⁵⁷ Sally és Brian kapcsolatának a show-musical szabályainak megfelelően a kabaré műsorszámainak sikerével kellene párhuzamban állnia, de a kettő között nincs összefüggés, a kabaré sikeres, Sally és Brian románca pedig véget ér, útjaik különválnak. Altman szerint a „*Kabaré* sokkal inkább a férfi rögeszméit és rémálmait fedi fel, mint annak álmait”⁵⁸ – így nem meglepő, hogy Brian hazautazik. Sally végül is a biztos halál felé halad, miközben élvezzi az életet. A *Mindhalálíg zenében* a pár és a cselekmény kapcsolata eltűnik, helyette Gideon alakítja a cselekményt, amelyben a főhős haláltusája egy látványos finálét eredményez. Gideon szembenézése a halállal, a vég elfogadása a *Mindhalálíg zene* vezérszála. A második szintaktikai jellemzőnél is egyfajta fokozatosság megy végbe a három filmen, a pár helyett az individuum sorsa kerül kapcsolatba a cselekménnyel.

A harmadik a zene és a cselekmény kapcsolata, amelyben a zene, a tánc a pár és az udvarlás értékét hivatott kifejezni.⁵⁹ Altman továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy általában jelen van egy ellentét vagy két zenei stílus vagy két csoport (a zenét becsülók és

⁵⁵ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 108. o.

⁵⁶ Erről korábban már tettem említést, amikor a show-musical és a tündérmese-musical sémáiról beszéltem a karakterek kapcsán.

⁵⁷ Saját ford. Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 268. o.

⁵⁸ Saját ford. Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 265. o.

⁵⁹ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 109. o.

lenézők) között, amely a film végére feloldódik, egybeolvad. A legerőteljesebben a show-musicalesket jellemzik az ellentétes zenei stílusok összezapása, Fosse filmmusicaljei közül pedig a *Mindhalálíg zene* az, ami ezt a szintaktikai jellemzőt a cselekmény részévé teszi. A *Mindhalálíg zene* a szexualitást a koreográfiáinak központi látványává teszi, amit a közönségnek el kell fogadnia. Az erotikus táncelemek, mozdulatok és a meztelenség szembekerülnek a konzervatív elvárásokkal. A *Mindhalálíg zenében* a cselekmény megoldása, a rendező felszabadulása akkor következik be, amikor környezete elfogadja stílusát. A *Kabaréban* ilyen markáns ellentét nincsen. Mivel a Kit Kat Klubban elhangzó dalok egytől egyig szarkasztikusak, kifigurázóak vagy érzékiek, így ezek nem ütköznek egymással. Az egyetlen dal, ami szemben áll a klubban elhangzó összes dallal, az a *Tomorrow Belongs To Me*, egyrészt azért, mert nem a klubban és nem Sally vagy a ceremóniamester előadásban látjuk, másrészt, mert olyan áhítattal éneklő fiatal fiú (Oliver Collignon), hogy közönségét is magával ragadja, a filmen belüli közönség számára pedig a dal nem tartalmaz iróniát.⁶⁰ A *Tomorrow Belongs To Me* és a Kit Kat Klub előadásai a társadalom kétfajta hozzáállását képviselik a *Kabaréban*, az elvakult követést és a kritikait. Az *Édes Charity*-ben a zene örömet kifejező ereje dominál Charity szólóiban⁶¹, amelyek előadasmódja önfeledt, bohém, élettel teli és gyakran csapongó. A film többi zenés előadása csoportok által előadott dalok⁶², melyek egy-egy stílust, életvitelt képviselnek, így sokkal kötöttebbek, mint a főszereplő dalai, de ezek sem kerülnek szembe egymással.

A negyedik a narratíva és a zene kapcsolata. A filmmusical folytonosságot biztosít a realizmus és a ritmikus mozdulatok, és a dialógus és a diegetikus zenés előadások között azért, hogy egy modellt adjon a házasság mítoszának.⁶³ A folytonosságot a zenés előadások narratívába ágyazottsága alapozza meg, így ha egy dal nem illeszkedik szorosan a cselekménybe, az kibillentheti a nézőt és megszakíthatja a kontinuitást. Ennek kiváló példája az *Édes Charity*-ben a *Rich Man's Frug* című dal, mely teljes mértékben kilóg a film világából annak köszönhetően, hogy teljes mértékben a koreográfus Bob Fosse mozdulatvilágát képviseli. A dal részekből tevődik össze, melyek különböző tematikáknak megfelelően szervezik a koreográfiákat a kirívó klubban, mégis indokolatlan marad a táncbetét hosszúsága és a narratívában való helye. Az egyetlen magyarázat, hogy Fosse saját

⁶⁰ De a film nézői számára kritikával és iróniával töltött.

⁶¹ A zene mint az egyén és a közösség örömeinek kifejezője Altmannál is fontos szempont. Lásd: Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 109. o.

⁶² A *Big Spender*, a *Rich Man's Frug*, a *There's Gotta Be Something Better Than This*, a *The Rhythm of Life* és az *I Love to Cry at Weddings*.

⁶³ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 109. o.

stílusát kívánta bevinni a történetbe, és a gazdagok környezete megfelelőnek tűnt ennek becsempészéséhez. A filmben tehát a dalt csakis a rendező koreográfusi munkássága felől lehet értelmezni, e nélkül kizökkenti a narratív kontinuitást. Az *Édes Charity*-ben a *Big Spender* koreográfiája is Fosse táncstílusát⁶⁴ hirdeti a hosszú női tánckarral, akiknek különböző személyiségüket egyedi mozdulataik, pózaik ábrázolják. A *Kabaré*ban végig fennáll a kontinuitás a realizmus és a ritmus között, a koreográfiák a korszak és a kabaré világának stílusát Fosse mozdulataival kombinálják, így egyszerre korhű és modern⁶⁵. A *Kabaré* tökéletesen teljesíti a kontinuitás minden feltételét, emiatt talán ez Fosse legkonvencionálisabb filmmusicalje. A *Mindhalálíg zene* általában az erotikus elemeket tartalmazó koreográfiákkal próbálja meg kizökkenteni a nézőt, de a film végére ez a szexuális jelleg beleivódik az előadásmódba és elfogadja a közönség, hogy hozzátartozik Gideon kifejezőmódjához. A kontinuitást a filmben elsősorban Angelique alakja biztosítja, aki Gideonnal történő beszélgetései során felvezet vagy kommentál egy-egy jelenetsort. Az a kitétel, miszerint a musical a narratíva és a zenés előadás közti folytonossággal a házasság mítoszt tovább örökíti, nem teljesül, mivel egyik filmmusical sem egy a házasság⁶⁶ kötelékében egyesülő boldog pár képével zárul. A rendezőnél nem szükséges nyomós indok egy-egy dal előadására. Altman szerint „a Bob Fosse-stílusú show-musicalben még Roy Schieder nyitott szívműtétje is alkalmat biztosíthat egy zenés előadásra.”⁶⁷ Az idézet is rávilágít arra, hogy Fosse-nál megbillen a kontinuitás, és nincs szükség arra, hogy egy boldog pár egyesülése érdekében hangozzon el a dal, már egy operáció is lehetőséget ad az olyan előadásra, amely pusztán a rendező koreográfusi stílusát ünnepli.

Az utolsó szintaktikai kapcsolat a kép és a hang kettősére vonatkozik. A klasszikus narratív hierarchia, miszerint a kép a hang fölött áll, a filmmusical kritikus pillanataiban megfordul. A hangbeli váltás nem csak megalapozza a folytonosságot az eltérő jelenségek között, hanem gyakran bemutatja a film azon részeit, amelyek a leginkább előnyben részesítik a hangot a képpel szemben.⁶⁸ Az *Édes Charity*-ben ezt példázza az előbb említett *Rich Man's Frug* és a *Big Spender*, valamint Charity szólói közül az *If My Friends Could See Me Now* és az *I'm a Brass Band*. A *Kabaré*ban leginkább a *Tomorrow Belongs To Me* című dal előadása

⁶⁴ Fosse egyedi táncstílust hozott létre a jazztáncban, mely mára hagyománnyá vált. Kellékei közé tartozik a kalap, a bot, a sétatálcá, tipikus táncelemei pedig az egyedi kéztartás, a szexuálisan túlfűtött pózok és a látványos rúgások.

⁶⁵ Nem meglepő a kabaré jelenléte helyszíneként, hiszen a *Mindhalálíg zenében* is helyet kap a vaudeville. Ezek Fosse pályájának kezdetét képviselik.

⁶⁶ Akár szimbolikus, akár valós házasság.

⁶⁷ Saját ford. Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 296. o.

⁶⁸ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 110. o.

szemlélteti ezt az esetet, és egy dal erejét. A *Mindhalálig zenében* pedig a *Take Off With Us* tánckari előadása, mely tovább burjánzik az erotika felé ahelyett, hogy véget érne a dal.

Az altmani szemantikai és szintaktikai jellemzőkön végig érve jól látható, hogy a szemantikai tulajdonságok a filmmusical műfajának alapvető kikötéseire vonatkoznak. A narratív forma, a játékidő, a színjátszás módja és a hang feltételének mindhárom film megfelel. Jelentős eltérést a karakterek kapcsán mutatnak, hiszen ahelyett, hogy egy szerelmes párt állítanának a történet középpontjába, ez által pedig a cselekmény alakítóivá tennék őket, individuális szereplőket neveznek ki főszereplőkké, akik individuumokként boldogulnak a filmekben. Ez a szemantikai eltérés kiemelkedő fontosságú, mivel a szintaktika terén több különbséget eredményez az altmani modell és Fosse filmmusicaljei között. A narratív stratégia tekintetében a kétfókuszúság felbontását eredményezte, Fosse ehelyett az egyéni főhőst tette a fókuszba, illetve a *Kabaré* esetében a ceremóniamestert, akit a mindent látás képességével ruházott fel. A pár és a cselekmény szintaktikai kapcsolatát is felbontja, hogy egyéni történeteket, sorsokat ábrázoljanak az alkotások, így elveszik a filmmusicales azon jellegzetessége, melyben a pár alakulása párhuzamban áll a cselekmény kihívásainak megoldásával. Az *Édes Charity*-ben még felfedezhetőek apró morzsái a pár és a cselekmény közti párhuzamnak, de ezek is elvesznek, amikor Oscar elhagyja Charity-t. A *Kabaré*-ban bár van a középpontban egy romantikus pár, de szerelmük alakulása nem függ a cselekmény kimenetelétől, csupán a Kit Kat Klub előadásainak témáját határozzák meg a történet egyes eseményei. A *Mindhalálig zenében* pedig már teljesen elveszik ez a szintaktikai kapcsolat, mivel a film Gideon haláltusáját örökíti meg, melyben a főhős folyamatosan halad a végzet felé. Egyre erőteljesebb szerepet kap a végzet, amin nem változtathatnak a főhősök, el kell fogadniuk sorsukat. Charity-től egy szerencsétlen helyzetben mond búcsút a film, és csak remélhetjük, hogy élete jobbra fordul, Sally egyértelműen a boldog halál felé sodródik, Joe pedig meghal a történet végére. A cselekmény és a zene kapcsolatából teljesen eltűnik, hogy a zene és a tánc a pár és környezetük boldogságát és az udvarlás rítusát szimbolizálja. Ami valamilyen formában mindhárom filmben megmarad, az a különböző zenei és tánc stílusok megjelenése, de ezek összecsapásáról és egymásba való feloldódásáról nem, csupán egymás melletti létezésükről beszélhetünk, a *Mindhalálig zene* esetében pedig Gideon stílusának felemelkedéséről. A narratíva és a zeneszámok közötti folytonosság Fosse filmmusicaljeiben is megmarad, bár egy-egy kisebb próbálkozás a néző kizökkentésére megfigyelhető az *Édes Charity*-ben és a *Mindhalálig zenében* is a Fosse-stílus elburjánzásával a koreográfiában. Az utolsó szintaktikai kapcsolatot, a kép és a hang hierarchiájának felborulását éppen azok az

előadások emelik ki a filmekben, melyekben valamiképpen megszakad az előbb említett kontinuitás. Ilyen a már bemutatott *Rich Man's Frug*, a *Take Off With Us* és a *Tomorrow Belongs To Me*.

Bob Fosse filmmusicaljei, az *Édes Charity*, a *Kabaré* és a *Mindhalálíg zene* mint látható megfelelnek az alapvető szemantikai tulajdonságoknak, melyek nélkül nem beszélhetnénk róluk filmmusicalként. Fosse egyedisége azokban a szintaktikai eltérésekben ütközik ki, melyek a karakterekre vonatkozó szemantikai tulajdonságra épülnek, azaz arra, hogy a filmmusicalek mindig egy párt egymásra találását a társadalomban ábrázolják. Ezzel szemben a rendező mindhárom filmje individuális főhőssel dolgozik, aki nem irányíthatja sorsát, csupán elfogadhatja azt, így pedig melankolikus hangvételű musicaleket hoz létre. Az is fontos a három alkotás kapcsán, hogy mindegyik a koreográfus Fosse egyedi kézjegyét tartalmazza az ismert táncmozdulatok és koreográfiáelemelek használatával, ezáltal még hangsúlyosabbá téve a rendező-koreográfus egyedi stílusát. Fosse filmmusicaljei közül formájában és megvalósításban a *Kabaré*, a történetet és a központi témát tekintve pedig az *Édes Charity* a legkonvencionálisabb. Minden szempontból a legradikálisabb a *Mindhalálíg zene*, amely mind témájában, mind koreográfiáiban és zenei betéteiben túlszárnyalja a két korábbi alkotást. Fosse szerzőisége elsősorban a fent bemutatott műfaji konvenciók tükrében válik láthatóvá.

3. A szórakoztatás mítosza és antimusicalszerűség Fosse filmmusicaljeiben

Rick Altman írja, hogy „az utóbbi harminc év egyetlen elismert musicaljei gyakran a reflexivitás és az antimusical végső szakaszába vannak csoportosítva a *Csillag születiktől* (A Star Is Born. Frank Pierson, 1976) és a *Vidéki lánytól* (The Country Girl. George Seaton, 1954) a *Mindhalálíg zenéig*, hangsúlyt fektetnek a nosztalgiára, az intertextualitásra, és megkísérlik aláásni a musical hosszú hagyományától öröklött eszméket.”⁶⁹ Mindezek miatt Jane Feuer *Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza*⁷⁰ című tanulmánya elhanyagolhatatlan Fosse filmmusicaljeinek reflexivitásának és antimusical jellegének vizsgálatakor.

Feuer a szórakoztatás mítoszáét, mely a spontaneitás, az integráció és a közönség mítoszáéból épül fel, elsősorban a művészmusicalekre⁷¹, azokon belül pedig a backstage-formát használó alkotásokra használja, mivel a korai musicalek a szórakoztatás világát jelenítik meg, a filmek a show-biznisz vágyott helyszíneire vezeték a nézőket. A backstage-forma egy mélyebb reflexiót hív elő, mert a készítési folyamatot helyezi a középpontba, ezáltal mélyebbre hatolva a show-musical narratív felépítésében. Feuer szerint a művészmusical önreflexív forma⁷² – azt mutatja be reflexíven, amit a főszánere, a musical már megalapozott. Fosse három filmmusicalje közül a feueri mítoszoknak a *Mindhalálíg zene* felel meg leginkább.

Feuer szerint a művészmusicalekben megmarad az ellentétek mentén való szerkesztés (a szórakoztató és a konzervatív erők ütköztetése), és a filmbéli előadás sikerének tétje, ami a magánéletbeli sikert jelenti. A művészmusicalekben „a többretegű előadások és az ezeknek megfelelően többretegű közönség együtt teremti meg a mindennapi életet átható zenés szórakoztatás mítoszáét.”⁷³ Fosse-nál, ahogyan az előző fejezetben látható volt, eltűnik az ellentétező szerkesztés, a különböző zenés-táncos stílusok nem ütköznek egymással, sokkal inkább egymás mellett léteznek. Az *Édes Charity*-ben és a *Kabarében* a klubban elhangzó dalok célja a közönség szórakoztatása, Charity szólói pedig saját érzelmeit fejezi ki, önmaga szórakoztatását szolgálják. A *Mindhalálíg zenében* a jelen idejű történetsíkon hallható dalok

⁶⁹ Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 112. o.

⁷⁰ Feuer, Jane: *Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza*. Ford. Szabó Gabriella. *Metropolis*, 2008/03. 26-46.

⁷¹ Az alkotók és előadók világát megjelenítő filmek.

⁷² Feuer, Jane: *Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza*. Ford. Szabó Gabriella. *Metropolis*, 2008/03. 26. o.

⁷³ Feuer, Jane: *Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza*. Ford. Szabó Gabriella. *Metropolis*, 2008/03. 26. o.

célja egy musical színpadra állítása, a dalok, a koreográfiák és a szövegkönyv elfogadtatása a producerekkel, tehát a közönség megnyerése, hogy Gideon saját stílusát érvényesíthesse. A hallucinációk során látható dalokat viszont a szórakoztatás ösztönzi, pusztán Joe és képzeletbeli közönsége számára hoz örömteli pillanatokat, illetve a szív műtét alatti dalok üzenetként szolgálnak Joe-nak.

Feuer tanulmányának központi fogalma a mitizált szórakoztatás, amely Albert F. McLean mítoszdefiníciójához nyúlik vissza⁷⁴. McLean a mítoszt a kultúrában helyezi el, és az ott található szimbólumokat, jeleket jelöli meg a mítosz elemeiként, amelyeket a társadalmi rituálék során lehet feltárni. McLean a mítoszt auraként tételezi, amely aura mágikus erővel hatja át a környező társadalmat, ami rendet teremt a káoszban. Feuer McLean mítosztértelemezését Claude Lévi-Strauss elméletével egészíti ki, amelyben egy kettősségre hívja fel a figyelmet, amely a mítoszokat jellemzi, és amelyek egymástól elválaszthatatlanok. Ez a demisztifikálás⁷⁵ és a remítizálás⁷⁶. A kettő folyamatos játéka hozza létre a művész musical szórakoztató mivoltának felértékelődését, aminek egyik eszköze az önreflexió.⁷⁷

Az első mítosz a spontaneitásé, mely azért felel, hogy a filmmusical zenés-táncos betéteit örömtelinek, létrehozásukat rögtönzöttnek, a színészek előadásmódját pedig ösztönösnek érezzék a nézők. A közönség a spontán realizmus⁷⁸ hatását várja el a musicalektől, hogy azok minél valószerűbbnek és természetesebbnek tűnjenek. A spontaneitás természetesen a filmben megjelenített közönség számára létezik, amelynek tagjaival a film valódi nézői azonosulhatnak. A mítosz eszköze az ösztönösség, a barkácsolás⁷⁹, a természetesség és a könnyedség. A spontán előadások mitizálásához szükséges, hogy a film megképezze a jelenetek ellentéteit, amelyeket demisztifikálhat.

Az *Édes Charity* esetében a spontaneitás mítosza a klubokban látható előadások kapcsán merülhet fel, mivel ekkor látható az előadás közönsége is. A *Big Spender* és a *Rich Man's Frug* című dalok azok, amelyek elsősorban a filmbeli közönség szórakoztatását szolgálják. Előbbi kevésbé hat újszerűnek, mivel napi rutinként tárulnak elénk a bérelhető

⁷⁴ „Képek és szimbólumok összessége – legyenek azok objektíven valódiak vagy képzeletbeliek –, mely valamiféle fókuszpontot és bizonyos mértékű rendet teremt egy csoport vagy társadalom pszichikai (többnyire tudattalan) folyamataiban, és ennek során a résztvevő személyek környezetét mágikus erővel ruházza fel.” Lásd: Uo.

⁷⁵ Megmutatja, mi történik a háttérben, a színpad mögött, ezáltal leleplezve és lerombolva az illúziót.

⁷⁶ Újraszenteles; újra felépíti presztízsét, miután lerombolta az illúziót, így biztosítva a sikert.

⁷⁷ A demisztifikálás és a remítizálás a spontaneitás mítoszájánál kerül tárgyalásra az egyes filmek kapcsán.

⁷⁸ Az ének- és táncbetétek valószerűsége.

⁷⁹ Amikor a zenés betét közben az énekes-táncos különböző eszközöket épít be koreográfiájába.

táncosok mozdulatai, utóbbi viszont rendkívül spontánnak tűnhet azért, mert Charity-t is elvarázsolja az előadás, és mert kevésbé érzi a néző a narratívába ágyazottnak. A *Rich Man's Frug* sokkal inkább értelmezhető a film nézőinek elbűvöléseként, szórakoztatásaként, mint diegetikus betétként. A koreográfia hatása mesterséges, nem ösztönös, de ez nem negatívumként jelenik meg a dalban. Az *Édes Charity*-ben az ösztönösség egyrészt a *The Rhythm of Life* című szám előadását, másrészt Charity szólóit jellemzi, mivel spontánnak hatnak, az életörömet kívánják kifejezni. A spontaneitás mítoszának eleme a barkácsolás is, amely az *If They Could See Me Now* előadását jellemzi, melyben Charity a Vittoriótól kapott tárgyakat koreográfiája elemeivé teszi. A barkácsoláshoz kapcsolódhatna a demisztifikálás és remítizálás folyamata, de előbbi nem kap szerepet az *Édes Charity*-ben, így a kettő dinamikájáról nem beszélhetünk. A remítizálást viszont meg kell említenünk az *If They Could See Me Now* kapcsán, mivel a barkácsolás segítségével Charity fokozatosan építi fel az előadás környezetét, így létrehozva az illúziót.⁸⁰

A *Kabaré*ban kevésbé kap hangsúlyt a mítosz. A Kit Kat Klubban elhangzó dalok célja a közönség szórakoztatása. Az előadók ösztönös tehetségek, de az előadások mesterségesek, hiszen nem spontán születnek a nézők előtt. Erre Sally is felhívja a figyelmet, amikor a ceremóniamester felkonferálja a *Mein Herr* című dal előadása előtt, és Sally előre mondja a sablon szöveget – itt tetten érhetjük a demisztifikálás egy enyhe mozzanatát, mivel a kabaré világának egyfajta leleplezése történik. A remítizálást a dalok sikere hajtja végre. A barkácsolás mozzanata egyáltalán nem található meg a film előadásaiban. A *Kabaré* spontaneitása az előadók ösztönösségében, tehetségében jelenik meg, és a közönség szórakoztatásában.

A *Mindhalálíg zene* kiforgatja a show-biznisz világát, így merőben eltérően jelenik meg a spontaneitás mítosza. Vincze Teréz szerint „a *Mindhalálíg zene* [...] húsz évvel a klasszikus musical leáldozása után már kifejezetten gúnyos hangon mesél a show-business világáról, ami a műfaj eredetét jelenti.”⁸¹ Az ösztönösséget először a táncosok válogatásán láthatjuk, a tehetséges táncosok pedig kiemelkednek a válogatáson. Ennek ellenére az ösztönösségről leginkább Gideon és Audrey, valamint Kate és Michelle kapcsán beszélhetünk, ők azok, akik tehetségüknek köszönhetően, nem csak képviselik, hanem fel is ismerik azt. A táncbetétek minden esetben valószerűek maradnak – a Broadway világában

⁸⁰ A szám vége felé még reflektorfénybe is kerül.

⁸¹ Vincze Teréz: A filmmusical. In *Zsánerben*. Szerk. Böszörményi Gábor és Kárpáti György. Mozinet-könyvek, Budapest, 2009. 82. o.

játszódozó filmben nem hat idegenként a Kate és Michelle duettje Joe nappalijában, és Joe hallucinációi sem, melyekben saját magának rendez jeleneteket. A barkácsolás mozzanata két jelenethez kapcsolható, a Michelle-lel való táncoláshoz és *Take Off With Us* tánckari előadásához. Utóbbi során először demisztifikálja a film az előadást, mivel láthatóvá teszi a füstgépeket és a zseblámpákat, a dal közbeni vágás során viszont, amikor a tánc fülledten erotikussá válik, újra felépíti az illúziót: a koreográfiába szorosan beépülnek a zseblámpák és az emelvény. A mesterséges és spontán előadások az *Édes Charity*-hez hasonlóan itt is egymás mellett jelennek meg. Az ellentét eltűnik a kettő közül, mivel két eltérő munkafázist hivatottak megjeleníteni. A mesterségesség a *The Stand-Up* vágásához kapcsolódó jeleneket jellemzi. A spontaneitás elsősorban a hallucináció alatti előadásokhoz és a *Take Off With Us* tánckari előadásához kapcsolódik.

A második mítosz az integrációé, amelyet a zenés előadás integráló jellege foglalkoztat. A mítosz a korai musicaleken alapul, melyekben még ambivalens volt a viszony a főszereplők színpadi és magánélete között – ehhez fognak visszanyúlni Fosse filmmusicaljei is. Az önreflexív musicalben a szereplők sikere a színpadon és a szerelemben egymásból következik⁸². Feuer szerint az önreflexív musical a műfaj egyesítő tulajdonságát az előadás integráló hatásán keresztül éri el. „A sikeres előadások szorosan összefonódnak a szerelemben aratott sikerrel, az individuum integrálásával egy közösségbe vagy csoportba, sőt a magas és népszerű művészet összemosódásával is.”⁸³ Mivel a musical aranykorában a cselekmény fókuszában egy pár egymásra találása állt, így az individuum integrálódásakor Feuer a pár a társadalomba való együttes belépéséről beszél, mely egy közösen előadott szám során történik meg. Fontos továbbá, hogy az előadások megfelelő stílusa integrálja a párt, a helytelen pedig elidegeníti. Az integráció hatását szemléltetik az ismétlések⁸⁴ és a tükörteremhatás.⁸⁵ A filmmusical célja, hogy népművészetté váljon úgy, hogy olyan erőket mozgat meg, melyek mindenkit megérintenek, ez a legtöbb esetben a szerelem, Fosse-nál viszont a boldogtalan szerelem vagy a halál.

Fosse mindhárom filmmusicaljéről elmondható, hogy a korai musicalekhez nyúlik vissza, azaz a szerelemben boldogtalan főhőssel dolgozik, aki a történet végére sem válik sikeressé a szerelemben. Mindhárom film távolságot képez a főhős és a társadalom között, ezt

⁸² Ez már az altmani szintaktikai kapcsolatoknál is látható volt.

⁸³ Feuer, Jane: Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza. Ford. Szabó Gabriella. *Metropolis*, 2008/03. 33.o.

⁸⁴ Egy-egy zenés betét ismételt előadása más körülmények között.

⁸⁵ Egy a filmben bemutatott produkciót összekapcsol a filmmel.

a szakadékot nem tudják áthidalni, Charity, Sally és Gideon egyaránt a társadalmon kívülállók maradnak a történet végén, egyedül kell boldogulniuk.

Az *Édes Charity*-ben két esetben beszélhetünk a zenés előadás integráló jellegéről, *The Rhythm of Life* előadásakor, melyhez Charity és Oscar is csatlakozik, és a *There's Gotta Be Something Better Than This*-nél, ahol barátnőihez kapcsolódik be Charity. Ezeket leszámítva a zenés előadások még inkább elválasztják a lányt környezetétől és a társadalomról, narratíva pedig ezt tovább fokozza: amikor megpróbál jobb állást keresni, közlik vele, hogy mindenre alkalmatlan. Ahogyan nem beszélhetünk egymással ütköző előadásokról, úgy a különböző stílusok pozitív és negatív hatásáról sem. Tükörteremhatásként értelmezhetjük viszont Vittorio filmjeinek pátoszáát Charity életében, mely beteljesületlen álomként lebeg a lány életében, és a férfi filmjei az *Édes Charity* kifordítottjaiként foghatók fel. Az *Édes Charity* a boldogtalan szerelemmel és a szerelem nélküli élettel kíván a nézőkre hatni.

A *Kabaré*ban Sally magánéleti és színpadi sikere erőteljesen elkülönül, így a főhős kapcsán nem merülhet fel a zenés előadás integráló ereje. A *Tomorrow Belongs To Me* előadásakor viszont a dalba elvakultan becsatlakozó közönség remekül szemlélteti az integrációt, ráadásul annak negatív oldalát, azaz a rossz előadásba, társadalomba való belépést.⁸⁶ A közönség integrálódása továbbá megfigyelhető a kabaréban előadott dalok során is, amelyekbe a ceremóniamester bevon egy-egy nézőt. A *Kabaré* esetében se ismétlésekről, se tükörteremhatásról nincsen szó, így Fosse-nak ez a filmje a legkevésbé vizsgálható az integráció mítoszának szempontjából. Vitatható, hogy a *Kabaré* milyen nagy mítosszal akar hatni nézőire, mivel ez lehet a boldogtalan szerelem, de sokkal valószínűbb, hogy a fiatalon elérő halállal, amely a felelőtlen és bohém élet következtében utolérheti Sallyt.

A *Mindhalálig zene* a leggazdagabb a második mítosz elemeiben, ami a backstage-formának köszönhető. Fosse utolsó filmmusicaljében egyfajta fordított integrációt láthatunk, amelyben az alkotótársaknak és a közönségnek kell elfogadni Gideon markáns stílusát, és ennek a beteljesedését jelenti a *Bye Bye Life* előadása, melyben már elfogadják provokatív, a szexualitást nyíltan használó, extravagáns stílusát. A filmmusical népművészet jellege is szerepet kap, mivel a professzionális koreográfia egy közönséges témával, az erotikával keveredik a *Take Off With Us* tánckari előadásában azért, hogy rendkívül látványossá váljon. Ehhez a táncbetéthez kapcsolódik az ismétlés mozzanata is, mivel először a dalszerző

⁸⁶ Ezt egyértelműen kijelenthetjük, mivel a film hősei a náci elvekkel szemben állnak.

előadásában hallhatjuk a dalt, majd a táncpróbák során többször is figyelemmel kísérhetjük alakulását, a nyilvános próba során ismét láthatjuk a már ismert koreográfiáelemeket, Gideon narrálásakor pedig átvált az addig ismeretlen erotikus jellegbe. A többszöri ismétlés által úgy érezzük ismerjük a dalt, nem fog meglepetést okozni, majd a váltáskor ismeretlen látvány következik. A tükörteremhatás erőteljesebb, mint az *Édes Charity* esetében, mivel a *Mindhalálíg zenében* a *The Stand-Up* fogható fel kicsinyítő tükörként, mely a haldoklás öt szakaszát előlegezi meg. A film a halál gondolata és látványa⁸⁷ által próbál minden nézőt megérinteni, így a mítosz, ami körül lebegi, az elmúlásé.

Az utolsó feueri mítosz a közönségé, mely azt vizsgálja, hogyan lehet a nézőknek a lehető legaktívabb pozíciót biztosítani. Ez a színház közvetlenebb és a film közvetettebb formája közti ellentét áthidalásával lehetséges, vagyis a filmen belüli közönség szerepeltetésével. A két médium ötvözésére a legalkalmasabb backstage-forma, mivel a színház világában játszódik. A közönség szerepeltetése a filmben intenzívebb részvételt biztosíthat, és azonosulási pontot adhat a nézőnek, így azt érezheti, ő is része a produkciónak. A közönség mítoszának eszköze az intertextualitás⁸⁸ és a sztárikonográfia⁸⁹, amelyek manipulálhatják, de interaktívvá is tehetik a közönséget.

Az *Édes Charity* nézője alapvetően Charity-vel azonosulhat, aki a csoportos koreográfiáknak általában nézője, vagy spontán résztvevője⁹⁰, így ő biztosíthatja a legaktívabb pozíciót. Egyéni produkcióikor nem beszélhetünk egy fix pozícióról, amelybe belehelyezkedhet a néző, mivel ekkor a daloknak nincs a filmben kijelölt közönsége. Bár backstage-formáról nem beszélhetünk, mivel tündérmese-musical, az *Édes Charity* teret ad az intertextualitásnak. Az *Édes Charity* közismerten Broadway-musical⁹¹ filmadaptációja, amely eredetileg a *Cabiria éjszakáit* (Le notti di Cabiria. Federico Fellini, 1957) dolgozta fel. Így a nézőnek lehetősége van hasonlóságokat és különbségeket tenni a két film között, valamint a színpadi és a filmváltozat között. A sztárikonográfia is kap némi teret, hiszen az Oscart alakító John McCartinnak újra fel kellett építenie szerepét, mert ő alakította a férfit a Broadway-on is.

⁸⁷ A haláltusa, a szívműtét és a film végén a hullazsák látványával.

⁸⁸ A néző előzetes ismereteire alapoz, az intertextualitás során általában ismert történeteket, filmeket használnak fel, új kontextusba helyeznek dalokat.

⁸⁹ A sztár személyét és a filmben általa játszott karaktert akarják összemenni.

⁹⁰ A *The Rhythm of Life*-ban.

⁹¹ Az *Édes Charity* Broadway-musical változatát szintén Fosse rendezte és koreografálta.

A *Kabare* show-musical volta miatt nagyobb teret ad a nézői azonosulásnak, hiszen a Kit Kat Klubban látható közönséget többször is megmutatja a kamera, és aktív résztvevőként is ábrázolja őket, amikor a ceremóniamester bevon egy-egy nézőt az előadásba. A kabarén kívül hallható dal ambivalens helyzetben van a nézői azonosulást tekintve, mivel egyrészt aktív, becsatlakozó nézőket mutat, másrészt a tájékozott nézőt kizökkentheti, hogy náci eszmékről énekel a fiú. Az intertextualitás tekintetében a *Kabare* több forráshoz is visszanyúl. Alapvetően ez is egy Broadway-musical⁹² dolgoz fel, de Fosse a filmben inkább az eredeti regényhez nyúlt vissza.⁹³ Ennek köszönhető, hogy Liza Minnelli korábban már ismert dala, a *Maybe This Time* is bekerülhetett a filmbe, így is hozzájárulva az intertextualitáshoz. A sztárikonográfiát a *Kabare* esetében Joel Grey alakja mozgatja, aki korábban a Broadway-változatban is a ceremóniamestert alakította.

A *Mindhalálig zene* a közönség szerepeltetése kapcsán alapvetően radikálisabb, mint az előző két film, mert a *Bye Bye Life*-től eltekintve nincsen a filmben jelentős számú néző, akik azonosulási pontként szolgálnának, amikor pedig van közönség, általában kritizálják Gideon munkáját. A *Bye Bye Life* az egyetlen olyan dal, mely a filmbeli közönség által átruházhatja a rajongás érzését a nézőkre. A film önéletrajzi jellege miatt viszont az intertextualitás és a sztárikonográfia tekintetében rendkívül gazdag. Utóbbihoz az járul hozzá, hogy a Roy Schieder Gideonja és Fosse alakja a Gideont körülvevő karaktereknek köszönhetően közel állnak egymáshoz, valamint ide tartozik az életből merített szereplők sora is. Az intertextualitás szintén kapcsolatban áll Fosse saját életével, mivel megjeleníti a vaudeville színpadát mint pályája kezdetét, beemeli a *Lenny*-t a *The Stand-Up* formájában, a címet *Chicago* című Broadway-musicalje betétdalától, az *All That Jazz*-től kölcsönzi. Emellett az élethelyzet, mely megjelenik a filmben, szintén a valóságon alapul.⁹⁴ Továbbá saját alkotói környezetében, a Broadway világában játszódik a film, valamint a *Mindhalálig zene* koreográfusi munkásságának kvintesszenciája. Ezeken túl közismert, hogy Fellini *Nyolc és fél* című filmjének átirataként értelmezhető. Végül pedig a dalok is az intertextualitásra építenek, főként az aláfestő zenék, melyek teljesen új kontextust kapnak.

Az antimusical-jelleg feltárásához szükséges volt az altnani szemantikai és szintaktikai konvenciók és a feueri mítoszok tekintetében megvizsgálni Fosse musicaljeit, mivel az ezekben felfedezhető eltérések és túlbujánzások azok a pontok, melyek

⁹² John Kander és Fred Ebb 1966-os Broadway-musicaljét adaptálja, amely Christopher Isherwood 1939-es *The Berlin Stories* című regényét dolgozza fel.

⁹³ Így csak pár dalt tartott meg, amelyek nagy része csupán aláfestő zeneként vagy zörejként hallható.

⁹⁴ A *Lenny* utómunkálatai és a *Chicago* színpadra állítása egy időben zajlott.

rávilágítanak az antimusicales forma sajátosságaira. Ahhoz, hogy antimusicalról beszélhessünk, nem csak a konvenciók áthágására van szükség, hanem egy rendkívül erős szerzőiségre, mely alapján a szerző kézjegyei eluralkodhatnak a filmen, valamint bizonyos alap konvenciók betartására, hogy musicalként értelmezhesük ezeket a filmeket⁹⁵. Fosse filmmusicaljei, közülük legerőteljesebben a *Mindhalálíg zene*, azért antimusicales, mert miközben műfajiságuk megkérdőjelezhetetlen, áthágják a karakterekre vonatkozó szemantikai tulajdonságot, egy pár helyett egyéni hőst állítanak a történet középpontjába, ennek következtében pedig a szintaktika szintjén minden kapcsolatnál változás vagy az elemek elburjánzása történik.⁹⁶ Mivel az altmani konvenciókat felülírják Fosse filmmusicaljei, így ezekre épülő szórakoztatás mítoszának sem fognak teljes mértékben eleget tenni. A spontaneitás mítosza az *Édes Charity*-ben még felfedezhető, a *Kabaré*-ban nem kap hangsúlyt, egy-egy mozzanatban tűnik fel, a *Mindhalálíg zene* pedig már teljesen újraértelmezi. Az integráció mítosza egyik esetben sem teljesül a feueri szabályoknak megfelelően, mert egyéni főhősök állnak a történetek középpontjában, mert mindegyik esetben szakadék van köztük és a társadalom között, továbbá egyik film sem a szerelem elsőpró ereje által kíván maradandó hatást tenni a nézőre. A közönség mítosza az, amely a leginkább megvalósul mindhárom filmben, de elsősorban nem a közönség azonosulása, hanem az intertextuális lehetőségek miatt. Mindhárom film megőrzi a mítoszokból apróbb elemeket, de elsősorban a túlburjánzás érdekében, másrészt a kiforgatás miatt. A filmek sajátossága – és ez is hozzájárul az antimusicalszerűséghez –, hogy Bob Fosse koreográfusi és rendezői kézjegyei kapják a legnagyobb hangsúlyt: a táncstílus, a kellékek, a koreográfiaelemek, a stilizáltság, a teatralitás, az egyéni sorsok, a társadalomkritika és a látványosság.

Az antimusical arra alapul, hogy a rendező felismeri a műfaj hiányosságait, és kiforgatja általuk a filmmusical kultúrabeli szerepét. A rendezőnek tökéletesen ismernie kell az építőelemeket és funkcióikat, hogy a megfelelő részek elé tartson görbe tükröt, mint a pár egyesülése és a zene integráló ereje. Fosse *Édes Charity*-je, *Kabaré*-ja és *Mindhalálíg zenéje* azért képes antimusicalként működni, mert a rendező behatóan ismerte a műfajt, és hagyta, hogy egyedi látásmódja, szerzői kézjegyei eluralkodjanak filmjein.

⁹⁵ Ezek a szemantikai konvenciók a filmmusical esetében.

⁹⁶ A második fejezetben ezeket részletesen tárgyaltam.

4. Konklúzió

A fejezetek során kirajzolódott, miért tekinthető Bob Fosse a filmmusical műfaján belül szerzőnek. A vizsgálatban elsőként Fellini *Nyolc és fél* című filmjével vetettem össze Fosse *Mindhalálíg zenéjét*. Másodjára Rick Altman a műfajra vonatkozó szemantikai és szintaktikai konvencióinak tekintetében vizsgáltam meg az *Édes Charity*-t, a *Kabarét* és a *Mindhalálíg zenét*. Harmadszor Jane Feuer az önreflexív musicalek kapcsán megállapított mítoszain mentem végig, hogy bemutassam, hogyan valósul meg az antimusicales forma, melyet Fosse indított el.

A *Nyolc és fél* a hatvanas években elhozta a szerzői önreflexió formáját, mellyel megváltoztatta a modern filmet, és rendezőket saját *Nyolc és félük* elkészítésére sarkall a mai napig. A *Mindhalálíg zene* a hetvenes években kiforgatta és felülírta a filmmusical addigi konvencióit, így létrehozott egy új formát, melyben a rendezők sokkal szabadabban alkothatnak a műfaj keretei között, és így a filmmusical történetének *Nyolc és fél*évé válhatott.

Fosse szerzői jegyei Altman a karakterekre vonatkozó szemantikai tulajdonságára épülő szintaktikai kapcsolatokban mutatkozott meg, melyekkel egy újabb kísérlet született a műfaj megmentésére. Fosse szerzőisége az individuális főhősben, aki csupán sodródhat a végzet felé, az egyedi és nagy hangsúlyt kapó koreográfiákban és a látvány fontosságában gyökerezik, valamint abban, hogy felismerte a műfaj hiányosságait. Altman szerint „Fosse és [Robert] Altman filmjei (*Édes Charity*, *Kabaré*, *Nashville*, *Mindhalálíg zene*) megfelelően szembenéztek a műfaj hiányosságaival – eljutottak arra a pontra, hogy bármilyen funkciót is játszott egyszer a műfaj, most azok megsemmisülnek. Az egyik úton a musical halála felé a Broadway, majd a zeneipar iránti alázat fekszik, a másikon a musical önmagának okozott sebeit. Manapság csak korlátozott számban találunk gyerek musicaleket (általában rajzfilm), fiataloknak szóló musicaleket (általában tánc hóbort vagy koncert-központú), és időseknek készült musicaleket (nosztalgia összeállítások vagy visszatekintések), csak alkalmanként kísérleteznek a Fosse-Altman vonal mentén.”⁹⁷ Ez a vonal pedig az antimusical. Az antimusical és a szerzőiség szorosan összefonódik, mivel előbbi utóbbiból építkezik, hagyja elburjánzani a szerzői jegyeket és a szerző társadalomkritikáját közvetíti. Fosse mindezekért válhat a filmmusical Fellinijévé.

⁹⁷ Saját ford. Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989. 121. o.

5. Bibliográfia:

Altman, Rick: A musical. In *Oxford Filmenciklopédia*. Ford. Bodnár Dániel. Glória Kiadó, Budapest, 1998. 303-314.

Altman, Rick: *The American Film Musical*. University Press, Bloomington, 1989.

Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Palatinus Kiadó, Budapest, 2007. 452-454.

Feuer, Jane: Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza. Ford. Szabó Gabriella. *Metropolis*, 2008/03. 26-46.

Kezich, Tullio: Guido tudata. In *Federico avagy Fellini élete és filmjei*. Ford. Gál Judit. Európa Kiadó, Budapest, 2006. 271-291.

Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2005. 104-115., 210-218., 338-344.

Kovács András Bálint: Fellini zűrzavar. *Filmvilág*,
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=191, (2014.11.06.)

Kovács András Bálint: Tehetetlen érzelmek. *Filmvilág*,
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2484, (2014.11.06.)

Kovács Patrik: „Csak élet legyen benne”. Federico Fellini-portré 1. *Filmtett*,
<http://www.filmtett.ro/cikk/3475/csak-elet-legyen-benne-federico-fellini-portre-1>, (2014.11.06.)

Morandini, Morando: Federico Fellini. In *Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Nowell-Smith, Geoffrey. Ford. Bodnár Dániel. Glória Kiadó, Budapest, 1998. 613.

Pápai Zsolt: Fellini az álmogyárban. *Filmvilág*,
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9466, (2014.11.06.)

Vincze Teréz: A filmmusical. In *Zsánerben*. Szerk. Böszörményi Gábor és Kárpáti György. Mozinet-könyvek, Budapest, 2009. 73-93.

6. Filmográfia:

A bikaborjak (I vitelloni. Federico Fellini, 1953)

A Perfect Couple (Robert Altman, 1979)

A rózsza (The Rose. Mark Rydell, 1979)

Alex Csodaországban (Alex in Wonderland. Paul Mazursky, 1970)

Amarcord (Amarcord. Federico Fellini, 1973)

Amerikai éjszaka (La nuit américaine. François Truffaut, 1973)

Az édes élet (La dolce vita. Federico Fellini, 1960)

Börtön (Fängelse. Ingmar Bergman, 1949)

Cabiria éjszakái (Le notti di Cabiria. Federico Fellini, 1957)

Csillag születik (A Star Is Born. Frank Pierson, 1976)

Édes Charity (Sweet Charity. Bob Fosse, 1969)

Jézus Krisztus szupersztár (Jesus Christ Superstar. Norman Jewison, 1973)

Júlia és a szellemek (Giulietta degli spiriti. Federico Fellini, 1965)

Kabaré (Cabaret. Bob Fosse, 1972)

Lenny (Lenny. Bob Fosse, 1974)

Mickey, az ász (Mickey One. Arthur Penn, 1965)

Mindhalálíg zene (All That Jazz. Bob Fosse, 1979)

Nashville (Robert Altman, 1975)

Nyolc és fél (8 ½. Federico Fellini, 1963)

Országúton (La strada. Federico Fellini, 1954)

Vidéki lány (The Country Girl. George Seaton, 1954)