



NEW YORK-I MUSICALEK // VARRÓ ATTILA

SZÍNES NYOMOR

NEW YORK NEM CSAK A MUSICAL BÖLCŐJE, DE A MŰFAJ ÚJJÁSZÜLETÉSÉNEK IS SZÍNHELYE VOLT A 70-ES ÉVEK DEREKÁN.

Új házak, tág szobák várnak / Új ajtók,
mit arcodra vágnak / Erkélyes lakást
szerzek / Ha az akcentust elveszted.

(*West Side Story* – *America*)

Nincs olyan műfaj Hollywood történetében, amely szorosabban kötődne egy konkrét amerikai nagyvároshoz, mint a musical New Yorkhoz. A Nagy Alma szerepe egyaránt kiemelkedő gazdasági tekintetben (a Broadway nem csupán remek alapanyagokat és kiváló művészeket kínált a műfajnak, de páratlan méretű célközönséget is) és műfaj történeti szempontból: az első felcsendülő dalok a 20-as évek végén New York-i revüsztrárok szájából szóltak (*A Jazz-énekes*, *My Man*), a backstage-musical szubzsánere a Broadway színpadain született (*The Broadway Melody*, *A 42. utca*, *A rivalda fényre*), és egészen az 50-es évek végéig, a műfaj darabjainak legalább fele (!) ebben a városban játszódott. New York, pontosabban nyüzsgő belvárosa évente 20-30 filmmusicalben játszott főszerepet, és nem csupán a csillogó Broadway-színpadok és Ziegfeld-revük helyszíneivel: elég megnézni olyan korai filmmusical nyitóképsorait, mint a *The Broadway Melody* (ahol pazar légifelvétel mutatják be Manhattant, mielőtt a sztori a színházi világba repítene), a *Just Imagine* zenés-táncos utópiája (amely a szupermodern metropolisz fölött repkedő légikocsikkal indít), vagy a *Sunnyside Up* (amelynek bravúros kameramozgású, két és fél perces nyitóbeállítás egy alsó East Side-i utca kakofón nyüzsgéséről bármelyik Altman-filmben megállná a helyét). A 20. század első felében a mozi-Manhattan egyet jelentett a felhőtlen szórakozással, lenyűgöző látványosságokkal és élménybőséggel: a nézők Poughkeepsie-től Párizsig úgy érezték magukat

filmvilágába lépve, mint az *Egy nap New York*-ban három tengerésze, akik kurta kimenőjükön tucatnyi emblemikus helyszínen szórakozhatnak és ezernyi élménnyel távozhatnak a kalandok végén.

VÉGE A SZÉP IDŐNEK

Az 50-es évek második felétől kezdve azonban New York városképe rohamos hanyatlásnak indult, ami különösen Manhattanben volt szembetűnő, ahonnan egyre több jómódú, középosztálybeli – többnyire fehér – család költözött ki a 2. világháború után felszaporodó kert- és elővárosokba. A század elején épült olcsó bérházak helyét irodaházak és autópályák vették át vagy felújítások híján az enyészet áldozatai lettek, a beáramló bevándorlók egyre gyarapították a faji feszültségeket, a belváros szociális csomópontjai (élen a Times Square neonfényes terével és a Central Park zöld oázisával) a bűnözés és erőszak tanyáivá váltak. Gene Kelly tengerésze egy évtizeddel fényes New York-i kimenője után már sötét sikátorokban menekül a gengszterek elől a *Mindig szép az időben*; Fred Astaire-t visszatérésekor a Broadway-re olcsó játékszalonnak és céllövöldék fogadják, a neonok a *Jungle Tigress*-t és *Gorilla Bride*-ot hirdetik, az új idők új szórakozónegyede szó szerint görbe tükröt állít elé a *Zenevonat*-ban. Kurta egy dekád alatt a Manhattan-filmek radikális műfaji átrétegződésen mentek keresztül, amelynek a musical kétszeresen is áldozatává vált. Egyfelől a nagystúdiók az 50-es évek folyamán rohamosan csökkenteni kezdték musical-részlegük termelését: míg az előző két évtizedben a műfaj aránya 10-15 százalék körül mozgott, a 60-as évek első felében ez a szám 5 százalék alá csökkent. Másfelől az egyre olcsóbbnak és népszerűbbnek

bizonyuló helyszíni forgatások jóval alkalmasabb zsánerekontextusra találtak a horrorokban és bűnügyi filmekben egy olyan nagyváros utcáin, ahol az egész Egyesült Államokban legsúlyosabbá váltak az *urban decay* tünetei. Egyetlen körzetben sem volt ez a változás olyan szembetűnő, mint épp a Broadway vigalmi negyedében, ahol az előző évtizedek pompás színházai, mulatói és filmpalotái a vidékre költözött tehetőz törzsközönség híján jórészt átadták helyüket a masszázs-szalonnáknak, sztriptízbárokknak és szexmoxiknak – a 30-as években még musical-címként elhíresült 42. utcát a 60-as évek elején a *The New York Times* már „a város legrosszabb pontjának” nevezte. Ráadásul a nagyvárosi mozipublikum átalakulása is súlyos csapást mért a musicalre, amely egyszerre veszítette el hagyományos célközönségét a kertvárosba költöző középosztállyal és a fiatal nézők hatalomátvitelével, akiket az évtized során kibontakozó ellenkultúra-mozgalom idején a lehető legkevésbé érdekelt a hagyományos zenés-táncos szórakoztatás.

Mindennek eredményeként a 60-as évek első felében már csak alig féltucat musical készült a zsánert diadalútjára indító metropoliszban – százalékuk 1965-ben egyenesen zéróra zuhant. Ám a szakítás leglátványosabb bizonyítéka csak ezután következett: miközben a stúdiók méregdrága supermusical bevetésével az évtized második felére helyreállították a műfaj presztízsét, ezek a pompázatos *roadshow*-filmek immár teljesen elfordultak a szomorú valóság kortárs urbánus világától. A filmgyárak szinte kizárólag egzotikus európai helyszíneket választottak befektetéseikhez (*A muzsika hangja*, *Mary Poppins*, *My Fair Lady*), ha pedig netán New Yorkra esett a választás, gondosan ügyeltek rá, hogy a hajdanvolt fénykorba helyezték a történetet: minél lejjebb csúszott a város a fertőbe, musicaljei annál messzebbre repítették a nézőket a boldog múltba, az *Ízig-vérig modern Millie* (1967) jazz korszakától a *Funny Girl* (1968) 1910-es évekbeli Broadway-én át a *Hello Dolly!* (1969) napfényes *fin du siècle* New Yorkjáig. Noha a 60-as évek közepétől a 70-es évek végéig több mint ötszáz filmet forgattak Manhattanben (miután a városvezetés imázsjavító intézkedései megkönnyítették és még olcsóbbá tették a filmstábok munkáját), köztük olyan klasszikusokkal, mint a *Francia*





kapcsolat, a Hálózat, a *Taxi-fő*, alig tucatnyi musical akad a felhozatalban, azok is szinte kizárólag a korszak vége felé. Miután a *Mame* 1974-es

csúfos bukásával világossá vált, hogy a roadshow-forma nosztalgia-darabjai csupán átmeneti menedéket kínáltak, le kellett vonni a könyörtelen konkurenciát: adaptáció híján a nagyvárosi musical menthetetlenül kikerül a piksziszből. A szubzsáner előtt álló kihívásról látványos képet nyújt az 1970-es *Egy tiszta napon ellátsz az örökkévalóságig* fantasy-musicalje, amelynek Streisand által alakított hősnője ESP-adottságának köszönhetően rendre visszajár 19. századi énjébe a modern metropoliszból, mígnem belebolonduló pszichiáttere kigyógyítja a kóros múltidézésből. A szerelmi vallomás klasszikus musical-megnyilvánulása, a *Come Back to Me* című dalbetét, egyenesen az *urban renewal* szimbólumát jelentő Pan Am Building tejéről hangzik el, a film korábbi giccses városdíszleteit a kortárs New York megújuló tereinek eleven képsoraira cserélve – a szinte örökkévalóságig nyúló panorámába daloló Yves Montand mintha csak magát a műfajt csábítaná vissza az átalakuló nagyvárosba.

SZOMBAT ESTI MÁZ

A modernista New York-musical hullámát indító Bob Fosse-opusz, az 1969-es *Édes Charity* és a következő mérföldkövet jelentő 1977-es *Szombat esti láz* összetételével világosan nyomon követhető, miként próbált egy klasszikus eszképpista műfaj egyszerre igazodni Új-Hollywood revizionista elképzeléseihez a tömegfilmről és egy hanyatló város mind sötétebb képéhez a köztudatban. Míg az *Édes Charity* színpadi belsőknben koreografált

„Immár nem imádtok lány, hanem pusztító hurrikán”

(Ariana DeBose)

betéteiben Fosse csupán csúcsra járta az 50-es évek látványos műfaji fogásait, a két eredeti városi helyszínen felvett musical-jelenet-

ben már egyfajta kritikát fogalmaz meg a klasszikus formával szemben. A *My Personal Property* című nyitójelenet elején Charity még úgy vonul végig a valódi New York utcáin, ahogy neves elődei, színes személyiségeivel színpadot teremtve a valós közterekből – ez a boldog New York azomban immár csak egy illúzió része, amelyből a hősnő a Central Park hideg vizében kénytelen felriadni (miután „völegénye” belelökte és meglépett az összes pénzével). Még elidegenítőbb módon jelenik meg a hagyományos „egy nap New Yorkban” városkép hamis mivolta a *Somebody Loves Me* nagyjelenetében, ahol Charity ismét egy meghíúsuló házasság küszöbén áltatja magát a rég várt happy enddel, ám ezúttal a város már konkrét álomszínpaddá alakul, az önáltató hősnő agyszüleményeként szolgálva: a teljesen kihalt, díszletszerű Wall Streeten egyenruhás rezesbanda élén masírozó és harsogó Charity immár a klasszikus musicalhősnők – és az urbanus élményvilág – kegyetlen paródiájaként jelenik meg.

A 70-es évek első felének szórványos Manhattan-musicaljei ezt a műfajkritikus elidegenítő technikát viszik végletekig: hol immár az egész szigetet üres Patyomkin-faluként megjelenítve a *Godspell* emblemikus helyszíneket bejáró cselekményekben (a Bethesda-szökőkútból a Times Square-en át az épülő World Trade Center tetejéig), hol papírmásé díszletvilágot építve az *urban decay* markáns helyszíneiből (lásd a *The Wiz* metróállomását és szeméttelpeit), hol elmosva a határt a színpadi jelenetek

és a városi helyszínek között, egyformán mesterséges világnak ábrázolva mindkettőt (mint a *Paradicsom fantomja* rendhagyó backstage-musicaljében vagy a Scorsese-féle *New York, New York*-ban). Ezek az Új-Hollywoodi *auteur*-ök a musicalben látták tökéletes jelképét mindannak, amit az Ó-Hollywoodban el- és megvetendőnek tartottak: az álmok olcsó giccsé silányítását és a valóság tetszetős, ám hazug klisékre egyszerűsítését – nem csoda hát, ha Manhattant is harsány színekre, egyszerű formákra, élettelen terekre redukálva jelenítették meg, jócskán ráerősítve a kontrasztra a sivár valósággal. Az évtized második felében azonban egyre több vállalkozó akadt arra, hogy megtalálja New Yorknak azt az oldalát, amely hazugságok és szépítések nélkül is összeegyeztethető a műfaj eredendő boldogságesezményével és élménycentrikusságával – így aztán a műfaj újjászületését jelentő „realista musical” paradicsoma is a Nagy Alma lett. A *Szombat esti láz* Bee Gees „táncdrámája” már nyitójelenetében egyfajta választ jelent az *Édes Charity* műfaj-kritikus nyitányára: a lepattant, brooklyni 86. utca magasvasút-sínpárja alatt vonuló John Travolta körül egy éppen olyan izgalmas ingerekkel, csábító fogyasztási cikkekkel és kínálkozó élményekkel teli örömsétányként jelenik meg a gettó, akárcsak műfajelődeiében (*Blow Your Horn, Ízig-vérig Modern Mille*) a belvárosi Ötödik sugárút. A metropolisz utcái éppen lakói kulturális sokszínűségének, a korábban fenyegetésként, a leépülés tüneteként tekintett növekvő etnikai diverzitásnak köszönhetően újra élettellel telnek meg a műfaj filmjeiben: a *Szombat esti láz* modern diszkó-színpadán földj jár az olasz-amerikai főhőstől a Puerto Ricó-i táncosoknak, a *Hair* napfényes Central Parkjának hippidéjében mámorosan zengik feketék, fehérek, rózsaszínek dicséretét, a *Hírnév* címadó számában az olasz, fekete, latino, zsidó és WASP diákok együtt, lelkes tömegben özönlik el a forgalmas 46. utcát, színpaddá változtatva úttestet, járdát, járművek tetejét.

Míg a 60-as évek *Swinging Londonja* a korabeli brit filmeket műfajtól függetlenül egyfajta musicalle alakította, zeneszámokkal, burleszkgegekkel, stilizált formavilággal és a diegetikus határsértésekkel az *Egy nehéz nap éjszakája* Beatles-filmjétől a *Casino Royale* Bond-filmjéig, a *The Magic Christine* fekete szatírjától a

Privilege áldokujáig, az *Otley* thrillerétől a *Joanna* karriertörténetéig, az *urban decay* New York-ja még sajtószülött élményszánerét is sikerrel igazította hozzá komor városképéhez – anélkül, hogy megfosztotta volna a műfaji „nyüzsgés és lárma” örömeitől. Maguk a történetek komorabbak lettek (lásd a *Hair* Vietnam-fináléját, a *Szombat esti láz* öngyilkosságát a Verazzano-Narrow Bridge-en, a *Hírnév* szertefoszlott karrierálmait vagy akár a *Godspell* evangélium-történetét), a kötelező románcok megfosztatták a naiv illúzióktól (*New York, New York*, *Szombat esti láz*, *Mindhalálig zene*), még a kortárs Broadway backstage-történetek sem boldog össznépi színpadi fináléval értek véget (*A Paradicsom fantomja* show-vé-rengzésétől a *Mindhalálig zene* kórházi haláltáncáig). Ám a zsánerbe beszivárgó nagyvárosi valóság nem csak a történeteket, a zenés betétek formai megvalósítását is átalakította: a műfaj alapját jelentő diegetikus határsértéseket számos filmből kiszorította a realizmus – a zene a cselekmény világából szült és a produkciók hiteles helyet kaptak a cselekményben (a *Szombat esti láz* diszkótáncaitól a *New York, New York* színpadi számain át a *Hírnév*ben látható féltucat ének- és táncjelenetig), a szereplők már nem a kamerának produkálták magukat és a montázs sem alakított fiktív tereket a városi helyszínekből. Elég összevetni a brit Alan Parker pályaindító paródiáját, a még Londonban készült *Bugsy Malone* hamisítatlan swing-filmjét New Yorkról (kölyökgengszterekkel, tartsatákkal, díszletsíkatorokkal és cuki táncbetétekkel) és az öt évvel később Manhattanben forgatott *Hírnév* revízióját az élet iskolájává váló művészeti gimiről, hogy lássuk, miként vált felnőtté a musical alig egy évtized alatt a mélypontján járó amerikai nagyvárosban – hogy azután az *urban renewal* mind látványosabb eredményeivel összhangban a 80-as évek folyamán visszakapja hagyományos örömvézérelt sikertörténeteit és klasszikus formáját (*Zenebolondok*, *Annie*, *Rémségek kicsiny boltja*, *Rikkancsok*).

HÁROM WEST SIDE

Az 1961-ben bemutatott *West Side Story* mérföldkövet jelentett ebben az átalakulásban, egyben olyan első fecskét, amelynek bő egy évtized kellett hozzá, hogy nyarat csináljon: ha van musical, amelyről joggal mondható el, hogy megelőzte saját korát, az a Jeremy Robbins

– Robert Wise páros legendás alkotása. Szinte jelképesnek is nevezhető, hogy Manhattan San Juan Hill negyedét, amely a film színhelyeként szolgált, éppen a forgatás idején bontatta le a városvezetés, hogy aztán megépüljön helyén a magaskultúra fellegvárát jelentő Lincoln Center – a stábnak a sziget három különböző szegletéből kellett összeillesztenie a filmet indító két szám gettóvilágát. A *West Side Story* eredeti helyszínén felvett nyitánya (amelyet azután kétórnyi hollywoodi stúdióban forgatott anyag követ) merész szakítást jelentett a klasszikus musical-normákkal: fiatalkorú utcai bűnözőket helyezett főhős-szerepbe, etnikai konfliktust állított a sztori középpontjába, pusztuló nyomorregyedben találta lenyűgöző táncbetéteit, a bravúros koreográfiákba beleillesztette a hétköznapi mozdulatokat (kosárlabdázás, bunyó, ugratások) – ráadásul a film tündérmese románca, példátlan szabálytörésként, gyilkossággal és haragos gyűlölettel ér véget. A lehangoló nagyvárosi valóságról nyíltan és hamis illúziók nélkül, *ugyanakkor* élménydús musicalszámokkal mesélő *West Side Story* nem csak a maga korában számított példátlan bravúrnak, azóta is kevés musical akad – talán a *Kabaré*, esetleg a *Moulin Rouge!* –, amely képes hatékonyan ötvözni a legédesebb álomgyári románcot (*Maria*) a keserű satírával (*America*), a tűzforró erotikát (*Dance at the Gym*) a jéghideg erőszakkal (*Cool*), a kabarébohóckodást (*Gee, Office Krupke*) a könnyes melodrámmal (*Somewhere*) – akár egyetlen számon belül (*Tonight*).

A film időtállóságát világosan jelzi, hogy Steven Spielberg idei remake-je – híven a rendező elmúlt évtizedekben tapasztalható kiüresedéséhez – a világon semmi eredetit nem adott hozzá az 1961-es recepthoz, mindössze valódi West Side-i utcákra cserélte a stúdiódíszleteket a bontogolyós nyitányt követően. Spielberg nem sokat kísérletezik azzal, hogy ebből a valós környezetből kihozza a klasszikus és posztmodern musicalre egyaránt jellemző expresszív látványvilágot (lásd a *Maria* csillogó víztükrét vagy a „szerelem első látásra” pillanatot): pusztán az alapmű zenéjére és koreográfiájára bízta, hogy a köztéri musical-betétekben színpaddá alakítsák az aljas utcákat (lásd a háztetőről népes útkeresztesződésbe helyezett *America*-t). Ám ez a modernista hozzáállás 2021-ben már nem csak a mai látvány-centrikus közönséglvárá-

sokkal nincs összhangban, de magával a városképpel sem: míg az eredeti film szoros kapcsolatban volt a korabeli West Side-dal, a 60-as években meghagyott remake és a jelenkori *downtown* között köszönőviszony sincs. A dzsentrifikált Manhattan ma már a multikulturalizmus egyetemes város-szimbóluma lett, a hajdani ellentét áthelyeződött a vidéki és a nagyvárosi Amerika földrajzi pólusaira (talán ezt próbálta Spielberg érzékeltetni a szeméthygi tahókká alakított Jet-ekkel): ha már az alkotók felerősítették a *Rómeo és Júlia*-alapszöveg jelenlétét a remake-ben (templomi esküvőtől együtt töltött éjszakáig, csalogányszó helyett szirénahanggal), érdemes lett volna a 21. századhoz illő városhelyszínt találni hozzá, miként azt Baz Luhrmann tette saját kortárs adaptációjában. Spielberg súlytalan és idejétmúlt nosztalgiamozit kínál modernista reflexiók és műfajkritika helyett, olcsó másolatot újraértelmezés címén, amely nem vállalkozik többre a dalsorrend átszerkesztésénél és az alapfilm politikailag korrekter hangolásánál. Szerencsére akadt musical-*auteur*, aki elkészítette helyette a Robbins – Wise alkotás kortárs újragondolását, szakítva a csontig rágott Shakespeare-mesével és fejből vágott Bernstein-dallamokkal: a Lin-Manuel Miranda színpadi művéből készült *In the Heights* nem csupán kreatív koreográfiákkal és pompás látványötletekkel varázsol vérbeli musicalvilágot Washington Heights spanyolajkú szegénynegyedéből (Fred Astaire-féle falon táncolással és Busby Berkeley-t idéző közuszodai vízirevüvel), de a mai latino közösséget érintő társadalmi problémák köré építi románcait (élen a belvárosi migrációval, az etnikai közösségek széthullásával és az érvényesülési nehézségekkel). Miközben a Puerto Ricó-i kisebbség számára Maria immár nem imádott lány, hanem pusztító hurrikán és America az ígéret földje helyett kényszerű kelepce lett, az *In the Heights* minden *West Side Story*-nál igazabb *West Side*-i történet.

WEST SIDE STORY (West Side Story) – amerikai, 2021. Rendezte: **Steven Spielberg**. Írta: **Tony Kushner**. Kép: **Janusz Kaminski**. Zene: **Leonard Bernstein** és **David Newman**. Szereplők: **Andel Elgort** (Tony), **Rachel Zegler** (Maria), **David Alvarez** (Bernardo), **Mike Faist** (Riff), **Ariana DeBose** (Anita), **Rita Moreno** (Valentina). Gyártó: **Amblin Entertainment**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 154 perc.