

Király Hajnal

A popzene mint a nosztalgia és a melankólia alakzata:

Csinibaba és Liza, a rókatündér

Absztrakt

A tanulmány két, 17 évnyi különbséggel rendezett magyar zenés filmet, a *Csinibabát* (Tímár Péter, 1997) és a *Liza, a rókatündért* (Ujj-Mészáros Károly, 2014) hasonlítja össze a kollektív érzékenység, hovatarozás és egyéni boldogulás filmzene által is jelölt különbségeinek azonosítása érdekében. Míg a *Csinibaba* egy jól meghatározott kommunista múltban játszódik, közösségi emlékeket ébresztő retró kosztümökkel és magyar zenével, a *Lizát* egy friss, minden kommunista referenciától mentes 'buborékeffektus' jellemzi. A *Csinibabában* a zenés felvételek egyszerre tematizálnak és ébresztenek fel egy három generációt érintő nosztalgiát és ekként a közösségi kohézió eszközévé válnak. Ezzel szemben *Liza* főszereplőinek paradox zenés nosztalgiája (elvágyódása) az egyéni izoláció tünete egyben, ami ezt a filmet más kortárs, a politikai és gazdasági rezsimek közé szorult nemzedék melankolikus tehetetlenségét tematizáló kortárs magyar filmekkel rokonítja.

Szerző

Király Hajnal jelenleg az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének tudományos munkatársa, *A másság terei. Kulturális tér-képek, kontakt zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* nemzetközi kutatócsoport tagja. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen szerzett magyar- finn szakos tanári diplomát 1997-ben, majd 2007-ben doktori fokozatot az ELTE BTK Filmelmélet és Filmtörténet szakán. 2012 és 2014 között a Lisszaboni Egyetem Összehasonlító Kultúratudományi Központjában végzett posztdoktori kutatást adaptációelmélet témában. Újabb kutatásai Manoel de Oliveira filmművészetére, a kelet-európai filmek intermedialitására, valamint a kortárs magyar és román film komparatív kulturális értelmezésére vonatkoznak.

E-mail: hajnal.kiraly@gmail.com

10.31176/apertura.2018.4.6

Király Hajnal

A popzene mint a nosztalgia és a melankólia alakzata:

Csinibaba és Liza, a rókatündér

2017 februárjában Tímár Péter *Csinibabája* 1997-es bemutatójának huszadik évfordulóját ünnepelte. Az ebből az alkalomból készített interjúban a rendező elismerte, hogy ezzel a filmmel tulajdonképpen a magyar közönség megrendelését teljesítette: „Ez a film annyira nem jó, hogy ennyien megnézzék. Aztán egy közönségtalálkozón egy ötven körüli nő felállt, és azt mondta, hogy köszönjük rendező úr, hogy megcsinálta nekünk ezt a filmet. Akkor esett le a tantusz, hogy én egyszerűen leszállítottam egy megrendelést. Ezt a társadalom rendelte meg, és iszonyú szerencsém volt, hogy a film engem választott.” (Matalin 2017) A film a posztkommunista nosztalgiát tematizálta, az államszocializmus korabeli, főként magyar popzene közvetítésével, olyan ünnepelt színészek és zenészek előadásában, mint Reviczky Gábor, Gálvölgyi János, Pogány Judit, Lovasi András, a film zenéjét jegyző *Kispál és a borz* egyik alapítója, valamint Cseh Tamás, aki a '90-es években nagyon sikeres szólókarriert futott be. Az 1962-ben játszódó történet egy bérház lakóinak mindennapjait mutatja be, amelyeket gyakran a retró, diegetikus és nem diegetikus filmzene szövegei koreografálnak, és amelyeket a Helsinkibe történő utazást ígérő tehetségkutató verseny „ráz fel” a hétköznapi rutinból. Az 1956-os traumát követő viszonylagos nyugodt időszakot bemutató filmben a popzene egyszerre válik a közösségi összetartás, a generációs feszültségek, a felnőtté válás és a Nyugat utáni nosztalgikus vágyódás jelölőjévé. A film a Nyugat specifikus, az államszocializmus alatti „képzeletbeli másholként” megtapasztalt konfigurációját gyászolta, ami nosztalgikus befogadását is meghatározta, ugyanakkor egy egyedi posztszocialista valóságra is reflektált.

Majdnem két évtizeddel később, Ujj Mészáros Károly 2015-ben bemutatott, *Liza, a rókatündér* című filmjét a közönség úgy fogadta, mint egy olyan magyar filmet, amelynek zenés jelenetekkel tarkított innovatív vizuális stílusa végre egy tágabb nemzetközi közönséghez is szól. A történet hősnője Liza (Balsai Mónika) naiv, egyedülálló, akarata ellenére „végzet asszonyává” lett fiatal nőről szól, aki a régóta halott, japán popsztárhoz kötődő képzeletbeli barátsága folytán a japán rókatündér-legenda, valamint a vele kapcsolatba kerülő férfiakat sújtó átok szereplőjévé válik. A film óriási népszerűsége a *Csinibabáéhoz* volt hasonló – úgy vélem azonban, hogy a közönségsikeren túl a két film az előző generáció zenés hagyományaként ábrázolt múlt feldolgozásának két teljesen különböző modelljét nyújtja. Amint a továbbiakban kifejtem, a zenés jelenetek és felvételek mindkét filmben a politikai változásokat (az '56-os forradalmat és a '89-es rendszerváltást) követő szociális és gazdasági bizonytalansággal való megbirkózás generációs

különbségeinek alakzataivá válnak. Azaz a két film zenés jelenetei metaforikusan vagy allegorikusan az adott korszak társas interakcióit modellezzik.

Zenés jelenetek mint közösségi jelenetek

A majdnem húszévnnyi eltéréssel bemutatott két film számos olyan zenés jelenetet tartalmaz, amelyek a közösségi és privát közti kapcsolat krízisével való megküzdési stratégiákat ábrázolnak. A *Csinibabában* a felvételről szóló zene által kísért, gyakran Simon bá', a házmester (Gálvölgyi János) által felügyelt zenés-táncos jelenetek az államszocializmus társas kapcsolatait mutatják be, nosztalgiát ébresztve azokban a '90-es évekbeli nézőkben, aki még emlékeztek a filmben megjelenített időkre. Ugyanakkor a *Csinibaba* nosztalgizáló nézőközönsége nem csupán az emlékezőkből állt, hanem a tapasztalatot mintegy megöröklő új generációkból (a gyerekeikből és unokáikból) is, akiknek nem is voltak emlékeik a kommunizmusról. A popzene a bukott forradalmat követő „normalizálódás” időszakában játszott szerepének tematizálásával a film a közösségi megküzdési stratégiák modelljeként szolgált egy másik, a kommunizmus bukása utáni átmeneti időszakban.

A *Liza* ezzel szemben látszólag mindenféle, az államszocialista múltra vagy az azt követő időszakra vonatkozó direkt vagy burkolt utalást mellőz, számos műfaj keveréke, a melodramától a bűnügyi filmen át a westernig. A magyar hatvanas és hetvenes éveket idéző vizuális hatásokkal és popzenés távol-keleti és északi (finn) kulturális kapcsolatokkal tarkított film tulajdonképpen a kortárs magyar filmet jellemző illúzióvesztés és menekülésvágy narratíváinak játékos alternatíváját nyújtja. A távoli és marginális kulturális zenei tárgyakhoz való kötődés bemutatásával a film a 2000-es évekbeli magyar mozi melankóliáját is sugározza, ugyanakkor a filmben felhangzó finn és japán popzene marginalitása a magyar popzene nemzetközi popzenéhez viszonyított marginalitásának is jelölőjévé válik. Az a tény, hogy a dalszövegek nincsenek lefordítva, a közönség számára érthetetlenek (csak Liza és Márta néni érti a japán szöveget), szintén a kulturális és egyéni elszigeteltséget és „másságot” illusztrálja: nem véletlen, hogy Zoltán zászlós, a film férfi főszereplője (Bede Fazekas Szabolcs) Lizát „ufónak” nevezi. [1]

A két filmben bemutatott, zenével segített megküzdési stratégiák különbözőek: a *Csinibabában* a zenés jelenetek egy tágabb közösséghez való kapcsolódást, a *Lizában* a befordulást és az izolációt szolgálják. A *Lizában* már nyoma sincs a *Csinibaba* nemzedéki nosztalgiájának. A japán és finn popzene (pontosabban finn westernballadák) retró stílusának semmi köze sincs a kollektív emlékezethez és a közösségi kapcsolódáshoz, sokkal inkább az elvágyódáshoz egy távoli, elszigetelt helyre, amit a dalszövegek különleges nyelve is hangsúlyoz. Míg a *Csinibabában* a zene nosztalgiát generál, az otthonra emlékeztető jel (Boym 2001: 4), a *Lizában* az otthon mint olyan megszűnt létezni: Liza egyedül él egy furcsa, a magyar hatvanas és hetvenes évek relikviáival teli, örökölt lakásban. Ez a romos hely az előző generáció terhes örökségét képviseli Liza számára, aki épp a történet elején tölti be harmincadik életévét. Úgy tűnik, semmiféle emléket nem őriz a szocialista múltból, sokkal inkább munkaadója, Márta néni (Molnár Piroska), egy hajdan Japánban szolgálatot

teljesítő nagykövet özvegye Japán iránti nosztalgiájával „fertőződött” meg. Liza kitörése ebből a térből randik által valósul meg, azonban a férfiak rendre áldozatául esnek a lakás gonosz szellemének, a japán popénekes Tomy Taninak (David Sakurai), a Márta nénitől a lakással együtt örökölt nosztalgia inkarnációjának. Ez a Japán iránti, az eredeti tapasztalatot nélkülöző nosztalgia (Liza sohasem járt még Japánban) meneküléssé válik Liza számára, és melankolikus elszigetelődéshez vezet.

Mind a *Csinibabában*, mind a *Lizában* a popzenei felvételek fétistárgyakként jelennek meg, amelyek a nosztalgia-melankólia különbséget az örömszerzés viszonylatában keretezik újra, egyben megmutatva, hogy „az aurális vágy hogyan képződik, töltődik fel és fejt ki hatását a szociális testben” (Corbett 1990: 80). A *Lizában* a popzenei felvételek már elvesztették a *Csinibabá* ban azonosítható nosztalgikus és közösségformáló szerepüket, és inkább a melankolikus veszteségérzethez és a teljes elszigetelődés okozta üresség kitöltésének vágyához kapcsolódnak. A továbbiakban a két film zenés jeleneteit vetem össze; az összehasonlító elemzések célja annak megmutatása, hogy hogyan válnak ezek a jelenetek a nosztalgia és a melankólia, illetve a közösségi kapcsolódás vagy az egyéni elszigetelődés mutatóivá. Ezenkívül úgy vélem, hogy a *Liza* audiovizuális komplexitása szükségessé teszi a „lány a kazetofonnal” filmes alakzatot a melankolikus női szubjektivitással összekapcsoló elemzést is.

Csinibaba és Liza: a nosztalgiától a melankóliáig

David R. Shumway kétféle nosztalgiát különböztet meg: a saját múlt utáni vágyakozás érzelmi állapotának vagy tudatának szubjektív tapasztalatát és a kommodifikált nosztalgiát, amely egy bizonyos elmúlt korszak divatjának és stílusainak kultúrpar általi felelevenítését jelenti (Shumway 1999: 39). Shumway arra is rámutat, hogy a filmekbeli retrózene (azaz az '50-es évek közepe és a '70-es és '80-as évek közötti rock and roll és popzene) ezt az utóbbi aspektust hangsúlyozza inkább: „Akár a tömegek teába mártott madeleine-jének is nevezhetnék az »oldie« zenét. De miközben a rádióban hallott régi dal a saját múltunk felidézésére invitál bennünket, a filmek ugyanazt a technikát a közös múlt fikciójának felelevenítésére használják.” (1999: 40. Saját ford. – K. H.)

Ez mindenképpen igaz a *Csinibabára*, amelyben a történet tulajdonképpen az ötvenes és hatvanas évekbeli popsámok szövegeiből is összeáll. Shumway érvelése fényében a film komikus és ironikus hatása a popzenének abban a jellegzetességében rejlik, hogy képes egy olyan közösség illúzióját kelteni, amelyet a film narratívája, akárcsak a kortárs társasági élet, nem tud fenntartani (Shumway 1999: 26). A filmben megjelenő közösség, noha ideológiailag erősen meghatározott, valójában korántsem homogén: a generációs különbségeket egyértelműen tükrözi a zenés vetélkedő fiatal résztvevőinek szubverzív rockzenéje.

A popzene a *Lizában* arra szolgál, hogy az azt hallgató (női) szubjektum másságát kiemelje –

tulajdonképpen ez a társadalmi reflexivitás különbözteti meg a popzene és a klasszikus zene filmes használatát. Rick Altman rámutat arra, hogy „[m]íg a klasszikus zene különösen alkalmas rutinszerű reflexióra és általános érzelmi reakciók felidézésére, a popzenei dalok gyakran képesek specifikusabb narratív célt szolgálni” (Altman 2001: 26. Saját ford. – K. H.). A *Csinibabában* például a retrózene a gyerekkor és az ifjúság, egy ártatlanabb kor utáni vágyként értett nosztalgiának felel meg. Ekképp, ahogy Maya Nadkarni is kifejti, ez a zenés film abban a diskurzusban is részt vesz, amely az államszocializmusból a posztoszocializmusba való átmenetet a felnőtté válás folyamataként értelmezi (Nadkarni 2010: 199). Liza története is olvasható a felnőtté válás narratívájaként: a naiv főszereplőnek fokozatosan sikerül leráznia Márta néni, egy kontrolláló mátriárka által képviselt idősebb nemzedék örökségének terhét, az ő ifjúságának a japán popzene iránti nosztalgiájával együtt, hogy a film végére új életet kezdhessen. Az egyedül elveszettnek tűnő szingli és a felnőtt nő szerepe közti átmenet a filmben egybeesik a magyar átmeneti időszakot idéző szocialista-kapitalista részletekből álló eklektikus díszlet leomlásával.



Szocialista és kapitalista díszlet furcsa keveredése a Lizában

Ez az erőteljes, a popzenés téma és a vizuális design közti intermediális „csataként” hangszerelt jelenet már meghaladja a Svetlana Boym által reflexív nosztalgiának nevezett kategóriát, amely „fetisizálja a távolságot és érzelmileg, néha játékosan reflektál a múlt visszafordíthatatlanságára” (Boym 2001: 49). Úgy vélem, hogy míg a *Csinibaba* beleillik ebbe a kategóriába, a *Lizában* a kép és hang rendhagyó viszonya sokkal inkább a posztkommunista nosztalgia megváltozására, sőt eltűnésére vonatkozó diskurzust körvonalaz. Ebben a filmben már csak a gyász és a melankólia maradt, lévén mindkettő – szintén Boym meghatározásában – a nosztalgia összetevője. Amint Boym kifejti, „a nosztalgikus veszteség sohasem idéződik fel teljesen, valamennyire kapcsolódik az emlékezet kollektív kereteinek az elvesztéséhez” (Boym 2001: 55). Liza teljesen egyedül van, nincs családja, nincsenek barátai, és látszólag emlékei sincsenek. Ehelyett erős vágy hajtja egy új, „személyes” kezdet felé, amely a lelki társsá váló férfi megtalálásának tervében konkretizálódik.

Ha Boymmal együtt elmondhatjuk, hogy a nosztalgia a veszteség és az elszakadás érzése, akkor egyben a saját fantáziánkkal való romantikus kapcsolat is, ami a melankóliát is jellemzi. De míg a nosztalgia az egyéni élet és adott csoportok vagy nemzetek története közti kapcsolatról szól, a melankólia kizárólag az egyéni tudatra korlátozódik. A viszonylag röviddel a rendszerváltás után

bemutatott *Csinibaba* nem csupán a popzenei felvételeknek a közösség megtartásában játszott szerepét hangsúlyozta, hanem kultuszfilmként három generációt – a korai hatvanos évek fiatal felnőtteit, gyerekeiket és a '89-es rendszerváltás után született unokáikat – összekötő erős nosztalgia filmje is volt. A klasszikus slágerek által kiváltott nosztalgia mellett a *Csinibaba* népszerűségét a posztoszocialista időszak kedvelt előadójának, Lovasi Andrásnak és Cseh Tamásnak a szereplése is biztosította. Ez egyrészt a nosztalgia transzgenerációs aspektusát hangsúlyozta, ugyanakkor az új nemzedékeknek a szülők zenéje iránti enyhén kritikai attitűdjét is kifejezte: a kissé túlzó pátosszal és szentimentalizmussal énekelt dalok az eredeti felvételek posztoszocialista újraértelmezéseivé váltak.

A zenei felvétel mint kollektív tapasztalat

Az államszocializmusra kritikusan reflektáló számos narratív és stílusbeli részlet ellenére a *Csinibaba* nem tekinthető ironikus, politikai hangvételű filmnek. A különböző vizuális és zenei gegek, mint a gyorsítás-lassítás, illetve a zenei felvételek önkényes elindítása-megszakítása sokkal inkább vicces filmmé teszik, amely legalább két generáció számára fiatalkori audiovizuális emlékek felidézésével könnyed szórakozást nyújtott. A változatos műfajokat (szocialista indulók, kórusművek, tánczene, rock and roll) képviselő, a nyilvános és a magánszféra, valamint a hivatalos ügyek és a szórakozás közti határokat kijelölő zenei felvételek különböző, noha állandóan egymást átfedő közösségeket céloznak meg. A közösségi jelenetekben felhangzó diegetikus (leggyakrabban rádió szóló) vagy nondiegetikus zene elsődleges szerepe az egyéni feszültségoldás: elrejt a szorongásokat és bizonytalanságokat, vagy megelőzi az elszigetelődést. A közösség tagjait kültéri vendéglőben, parkban bemutató emlékezetes jelenetekben kezdetben a szereplők elszigeteltnek tűnnek, külön asztaloknál ülnek, és ki-ki az egyéni rögeszméjével van elfoglalva. A rádió bekapcsolásával felhangzik a *Csinibaba* betétdala, és a szereplők felállnak, elkezdnek csoportosan táncolni, aztán párok alakulnak, akiket a kamera egyéni jelenetekben majd tovább követ. Hasonló szereppel bír az úgynevezett „krumplisztá-keringő”, amelyet minden áldott este eltáncolnak a helyi kultúrotthonban, és amelynek szövege a kapcsolatok és az összetartás utáni vágyról árulkodik: „Fogjunk össze, te is szeress, legalább.” A tehetségkutató versenyt követően, a film végén a szereplők az előtérben a nagyon népszerű „vonatozást” ropják szorosan összefogódzva, miközben újból felhangzik a *Csinibaba* dal.

A *Csinibaba* a nosztalgia alapvető „vágy utáni vágy” logikáját példázza, azaz egy korszak zene általi elgyászolását. Amint Maya Nadkarni kifejti, ez a nosztalgia „a Nyugatnak magának egy sajátos konfigurációjára vonatkozott, amelyet a használati cikkek fantasztikus bőségeként képzeltek el, a vágy olyan tárgyaként, amely körül a szocialista kor szubjektivitása létrejött.” (Nadkarni 2010: 196–197.) A hangzó és a vizuális tárgyak (a pop- és rockzene, valamint Fellini *Édes élete* [La dolce vita, 1960] a *Csinibabában*, a *Cosmopolitan* divatlap és a japán, valamint finn popzene a *Lizában*) mindkét filmben egyszerre példázzák a használati cikkeknek mint fétiszeknek marxista, valamint a

fétishiány által generált freudi definícióját. Anita Ekberg érzéki testének hiánya fétissé teszi a test képét, a mozivásznat, amelyet a mozinézők együtt tépnek le a *Csinibabában*, és ugyanígy helyettesíti a hangfelvétel a hiányzó előadót a *Lizában*.



A sztár képe mint fétis a Csinibabában

A fetiszizmus a *Csinibabában* mint nyugati betegség jelenik meg, tömeghisztériaként (az említett *Édes élet*-jelenetben a *Susu bolondság* című dal szól nondiegetikusan) vagy az üres formások imádataként. A *Mary Lou* bakelitlemez a film egyik központi fétistárgya: első perctől mint igazi ritkaság, műkincs vagy gyűjtői darab jelenik meg, amelyet a bolhapiacról szerez be az egyik fiatal szereplő. A filmben végig erről a lemezről beszél és próbálja meghallgatni sikertelenül, azt pedig elutasítja, hogy ebből a célból apja gramofonját használja, a nemzedéki összeférhetlenség miatt („Apámnál? A Mary Lou-t?!” – kérdezi felháborodva). Amikor végre a verseny alatt sikerül belopóznia a közösségi ház hangstúdiójába, kiderül, hogy csupán a borító *Mary Lou*: a benne található lemezen a filmbeli magyar popzenéhez hasonló slágerek szólnak. A nyugati hatás merő formalitásának hangsúlyozása mellett ez a jelenet a privát szféra teljes megélésének szocializmus alatti lehetetlenségéről is szól, amely a „saját zene” meghallgatásának nehézségeként jelenik meg a filmben. Ugyanakkor a jelenet arra is utal, hogy a Nyugat mindig is egy beteljesületlen fantázia marad Európa eme szögletének lakói számára. Egy másik jelenetben egy másik fiatal szereplő, Attila (Almási Sándor) rockzene-hallgatását a rossz rádióadás zavarja, majd meg is szakítja a főbérő asszonyosság zajos behatolása, aki a zenebonóra hivatkozva ki is dobja Attilát. A következő jelenetben már az utcán látjuk, a rádióval a hóna alatt. A zenés felvételek hallgatását mint kizárólag közösségi eseményt példázza Mancika (Nagy Natália) azon szokása, hogy aprócska táskarádióját az utcán sétálva hallgatja. Mi több, a fiatal rockzenekar a versenyen a *Táskarádió* című rock and roll számot játssza.

A jelenetek gyakran nondiegetikus zenés felvételekkel indulnak, majd ezek zenés jelenetekké alakulnak, amelyben a szereplők az illető dalt éneklik. Ez először a *Kicsit szomorkás* című kultuszdal

jelenetében tűnik fel, amely a túlzott pátosz mellett a dalszöveggel olyan közösséget jellemez, amelynek tagjai úgy érzik magukat, mint egy „durcás kisgyerek, akinek elvették a játékát”, és most a „drága cimborája” vigasztaló szavaira áhítoznak. A *Csinibabából* teljességgel hiányoznak a magányos zenehallgatás vagy tánc jelenetei, a slágerek dalszövegei szerint koreografált zenés jeleneteket legalább két szereplő alakítja, az életkorának megfelelő stílusban. A túlzások, a tónus- és hangerőbeli váltások teszik a *Csinibabát* ötletes, vicces filmmé, amely a közös nevetés és a fiatalság utáni nosztalgia által egyesíti nézőit. Ezt a nosztalgikus nézőpontot a gyerek megfigyelő konvencionális jelenléte hangsúlyozza, a kortárs néző alter egója, aki távolról szemléli a felnőttek zenés-táncos jeleneteit. A néző gyerekkel való azonosulása egyben a nosztalgia transzgenerációs aspektusát is hangsúlyozza: a film bemutatásakor a szülők és nagyszülők révén még a harmadik generáció is bekapcsolódott a nosztalgia közösségformáló pillanataiba, annak ellenére, hogy nem voltak emlékei az adott korszakról, és a nyugati piac termékei utáni fetisiztikus sóvárgást sem tapasztalta soha.

A zenés felvételek fetisizmusa

A fetisizmus, mint a veszteség tárgyát helyettesítő, az űrt kitöltő mechanizmus, a nosztalgia és a melankólia közös jellemzője. A *Lizában* a szocialista korszak stílusa és termékei együtt jelennek meg a vágyott nyugati, kapitalista árucikkkel, egy rendkívül izgalmas audiovizuális keretben. Theodor Adorno a popzene fogyasztását is fetisizmusnak tekinti, a fogyasztóját pedig egy olyan fogolynak, „aki a celláját szereti, mivel nem hagytak meg mást neki, amit szerethetne” (Adorno 1970: 243). Ez mindenképp igaz a *Csinibabára*, amelyben a popzene látszólag mindenre válasz, és a feszült helyzetek megoldásának kulcsa. A *Liza* még egyértelműbben példázza ezt, ugyanis főszereplője szó szerint egy álomvilág foglya, amelyet a néhai japán popsztár, Tomy Tani szelleme tart fenn. A többi szereplő nem látja, amit ő lát, többször előadja a japán popénekes által koreografált bolondos kis táncot, és képzeletbeli beszélgetéseket folytat az énekessel. Zoltán zászlóst, a Liza felügyeletével megbízott rendőrt, a finn westernzene (azaz a western filmműfaj zenéjét idéző zene) rajongóját is egy külön világban, térben elszigetelődve látjuk zenehallgatás közben, és ezt vizuálisan az elkeretezés is hangsúlyozza. Amint már fentebb említettem, míg a *Csinibabában* a popzene úgy jelenik meg, mint a tehetetlenség és elszigeteltség állapotából való menekülés lehetősége, a *Lizában* épp az ellenkezője történik: itt a popzene épp a tehetetlenségbe és izolációba való, önként vállalt átlépést biztosítja. Valahányszor Liza szabadulni próbál egy feszült helyzetből, bekapcsolja a kazetofont, és „találkozik”, énekel és táncra perdül Tomy Tanival. Több jelenetben egyedül, zenehallgatás közben látjuk, a kazetofon mellett állva vagy fekve, fülhallgatóval vagy anélkül.

Mindkét filmben a John Corbett által említett kétféle fetisizmus együttállásáról beszélhetünk: az individualizáló (a másság vágya) és az azonosító (a tömegtermékben való identitáskeresés) fetisizmusról (Corbett 1990: 81). A *Liza* esetében a hangfelvétel az, amely a popzenei tárgy iránti vágyat felébreszti. Mintha a vizuális hiány, a hangfelvétel jellemzője nem csupán a japán sztár és

kultúra fantáziáját generálná, hanem a filmre jellemző vizuális stílust is. Ebben a filmben a vizuális világ helyreállítására irányuló formatív törekvés színekben, képekben, japán illusztrált könyvekben, a halott művész invokációjában, a régimódi vizuális stílusban és a technikai, a klausztrófó belsejének mágikus hangulatot adó rajzfilmszerű hatásokban nyilvánul meg. A régi kazetefonokon játszott retrózenei darabok és a kép korszerű, 21. századi technológiája közti éles ellentét jól példázza Adorno és Hans Eisler tételét, amely szerint a közönséges hallás „archaikus”, „azaz nem tartott lépést a technika fejlődésével [...] Ezért mondhatjuk azt, hogy az akusztikus szemléletben sokkal több a régies kollektivitás, mint az optikaiban” (Adorno és Eisler 1973: 26). Ilyen értelemben a film végén a végső harc a zene felvétel (a finn westernballada) és a kifinomult díszlet között (amelynek nyomán ez utóbbi leomlik), úgy is értelmezhető, mint a női főszereplő egyfajta társadalmi reintegrációja. A kérdéses jelenet Zoltán zászlós hősies életmentő missziója: a western zenei felvétel kíséretében, lassított felvételben verekszi át magát egy sor akadályon, és végül sikerül megmentenie az öngyilkos, a melankolikus elszigetelődés vizuális látszatlabyrinthusában tévelygő Lizát. A hangos popzenére épülő jelenet és Liza hallucinatorikus álma a Tomy Tanival való mekkburgerbeli találkozásáról párhuzamos montázsként jelenik meg. Amint a zászlós a lakásban Liza felé halad, és Liza álmában rájön arra, hogy a zászlós volt a titokzatos segítője és hódolója, a popénekes szelleme által létrehozott illúzióvilág fokozatosan szertefoszlik. A montázs végén Zoltán zenei témája már az illuzórikus világ képein kezdődik, mintegy jelölve a zászlós jelenlétét. A díszlet a valóságot az illúziótól, az igazságot a hazugságtól elválasztó falként hull le, és egy pillanatra a két férfit szemtől szemben látjuk Liza szobájában, akárcsak egy westernfilmben: Zoltán nyomul előre a zenéjével, miközben Tomy megpróbálja Lizát a lázálomban tartani. A művi vizualitásból a valóságba való átmenet egybeesik Liza (társadalmi) újjászületésével. Az epilógusban őt és Zoltán zászlóst házasokként látjuk, egy japán utazáson, a kislányukkal, mintegy beteljesítve Liza álmát és a narrátor szerint már tervezve az utat Finnországba, Zoltán kedvenc helyére. Tomy Tani is ott van, az autót vontató kocsik hátulján ülve (ami egy újabb, a filmes reprezentáció illuzórikus természetére utaló vizuális gag), viszont csupán a nézők és Liza számára látható, a visszapillantó tükörben, mint egy (rossz) emlék. Liza démona nem tűnt el teljesen, a nyomát Zoltánon is ott hagyta (akit továbbra is kisebb balesetek érnek, és állandóan a japán zászlóra emlékeztető fejkötést visel). A kapcsolatuk úgy jelenik meg, mint egymás fixációival való kölcsönös megfertőződés: az utolsó képek egy finn folk-popzenés dalt (a '90-es évekbeli Värttinä együttesét) playbackról éneklő Lizát mutatnak.

Az audiovizuális versengés szorosan összefügg két zenei hangsáv (férfi és női, a két szereplőhöz társított) párbajával, illetve két régi kazetofonnal, amelyek Liza és Zoltán zászlós audiofiliáját jelölik. Amint az alábbiakban kifejtem, ezek a kazetofonok nem csupán a fetisiztikus vágy jelképei, hanem a hatalom és vágy nemileg specifikus megosztását leíró narratív alakzatot is megidéznek.

Lány régi kazetofonnal

A *Csinibabában* és a *Lizában* is a zenés jelenetek úgynevezett „képernyőzeneként” foghatók fel, amelynek ismerve Michel Chion szerint, hogy forrása, a régi kazetofon a cselekmény téridejében található (Chion 1994: 77). A *Csinibabában* a rádió fétistárgy, amely a nyilvános helyeken a közösségi találkozások és események mozgatójává vált. Ezzel szemben a *Lizában* a régi kazetofon visszatérő képe és az indítógomb kattánása olyan zenés jeleneteket indít el, amelyekben a zenés felvétel mint az élvezet, a menekülés és a visszavonulás helye jelenik meg. Amint John Corbett is megjegyzi, „a zenés felvétel, az intenzív élvezetet és a fenyegető hiányt helyettesítve, erotikus-fetisztikus tárgyként jön létre, és az aurális mint önmagában is kielégítő misztifikálódik” (Corbett 1990: 85). A *Liza, a rókatündér* a fetisztikus audiofilia mindhárom változatát megjeleníti: a testet vesztett hang képének visszaállítására való törekvést (a popénekes szellemének invokációját), a hang autonómiájának hangsúlyozását és a hangfelszerelés fetiszizálását (Liza és Zoltán szobájában is a kazetofon kiemelt helyet foglal el) és a hiánynak a zenés felvételekkel való kitöltését (mindkét szereplő egyedül hallgatja kedvenc zeneszámát) (Corbett 1990: 85).

Ezek a zenés felvételek, amelyek idegen nyelvű szövege nem érthető a nézők számára, tulajdonképpen megfeleltethetők annak, amit Chion a képernyőn látható szereplő belső hangjának nevez – a tudat, az emlékezés, a képzelet és fantázia hangjainak (Chion 1994: 74). A két szereplőhöz rendelt dalok tulajdonképpen a tudatalattijukat kifejező zenei témák. Míg a Zoltán zászlós és Liza által hallgatott dalok kulturális referenciái egyaránt felidéznek Aki Kaurismäki szereplőinek esetlen romanticizmusát és melankóliáját, valamint a japán popzene naiv játékosságát, ezzel egyidőben olyan érzéseknek is hangot adnak, amelyeknek a szereplő nincs tudatában. A kifejezéstelen arcú detektív sokáig nincs tudatában annak, hogy kezd beleszeretni a gyilkosságok gyanúsítottjába. Az általa hallgatott, *Jäätynyt sade (Fagyott eső)* című finn westernsláger szövege úgy írja le a szerelembeesést, mint egy lassuló, tableau vivant-ná fagyó mozgóképet. Mégis, a finn westernzene itt több, mint a személyes üzenet kifejezője: hangzó referenciaként nem csupán Aki Kaurismäki szerethető férfi lúzereinek történeteit idézi, hanem a western mítoszára és műfajára is utal. Ez a változó férfiszerepeket (az elszánt úttörőtől a magányos farkasig) felvonultató, átfogó szociális freskót nyújtó műfaj aktuális társadalmi jelentéseket is kódol, gyakran a változás és átmenet korszakai által kiváltott maszkulinitáskrizist. Amint Michael Samuel a 9/11 utáni időszak új western műfajáról kifejti, ez „olyan mozgásokban jön létre, amelyekben az identitás megerősítése és a felismerhető filmnyelv a nézők biztonságérzetének megerősítését szolgálja” (Samuel 2016: 174). A *Liza* esetében a zene tehát annak a férfitehetetlenségnek az alakzatává válik, amelyet a kritikusok a rendszerváltás utáni magyar film maszkulinitásrepresentációi kapcsán gyakran emlegetnek (lásd Kalmár 2017).

Amint fentebb már szó volt róla, a *Csinibaba* férfi vagy női szereplői rádió vagy lemezlejátszó

hallgatása közben sem találnak nyugalomra vagy intimitásra a zenés jelenetben: vagy a rádióadás rossz, vagy valaki behatol a privát szférájukba, esetleg rájönnek, hogy a zene nem az ő zenéjük. Mancika, a lakóház sztárja számára a kicsi táskarádió csupán nyilvános, szexi imidzsének kiegészítője, valahányszor végigsétál az utcán. De a zenés felvétel és a kazetofon, a rádió vagy más zenét lejátszó technikai eszköz képe a női szubjektivitás megszokott filmes alakzata is egyben, amit Pamela Robertson Wojcik „a fonográfos lány trópusának” (Robertson Wojcik 2001: 434) nevez. Robertson Wojcik szerint ez az alakzat olyan elkülönülő jelenetekben tűnik fel, amelyben a nőt valamilyen playback technológia lejátszása közben látjuk. Ezekben a jelenetekben általában egyedül van vagy más nő(k) társaságában. Nem csupán passzív hallgatója a zenének, hanem gyakran táncol, énekel vagy a szöveget tátogja. Ezekben a jelenetekben a nők gyakran szinglik. A házi felhasználás helyett a fonográf használata egy sor, a női vággyal kapcsolatos jelentést hordoz (Robertson Wojcik 2001: 441). Amint Robertson Wojcik kifejti és több példával is illusztrálja, a fonográf nem csupán az audiovizuális tökéletes szinekdochéja, hanem egy túlterhelt nemi jelölő is egyben: „a női határlépés és hiány jele, a szexuális vágy jelölője” (2001: 440–441.). Ezért tehát kompenzáló értéke is van: a zene és lejátszásának aktusa gyógyír a szomorúságra. A dalok a „rossz” vagy „szomorú” női szereplők fantáziavilágáról szólnak (Robertson Wojcik 2001: 445). A *Lizában* a feszültséget épp a két nőtípus közti elmosódó határvonalak tartják fenn egy ideig: míg a szereplők Lizát naiv lányként ismerik meg, a rendőrség veszélyesnek, vampnak, sőt sorozatgyilkosnak tekint. Hasonlóképpen, gyakori kapcsolata technikai eszközökkel (régie telefon és egy hibás elektromos hálózat a régi lakásban) valahogy komikus színben tüntetik fel azt a megállapítást, mely szerint „a férfiak fantáziáit a nőkről és a szexualitásról átszövik a technológiai víziók” (Robertson Wojcik 2001: 449). Ugyanakkor egyértelműen egy szomorú lányról van szó, aki a látás és hallás (a külvilággal való kapcsolat) deprivációját „a kazetofon mint fétisztárgy által nyújtott hallás hamis hatalmával” kompenzálja (Silverman 1988: 22). Fontos megjegyezni, hogy e jelenetek jelentése sokkal inkább függ attól, hogy mi hogyan értelmezzük a nő fonográfhasználatát, mint a dalok szövegétől (Robertson Wojcik 2001: 448). A *Lizában* például a butácska japán dal a magyar nézők többsége számára érthetetlen szövegével másodlagos ahhoz képest, ahogyan a szomorú főszereplő lány használja, a mindennapokból és a magányból való kiszakadás végett, akárcsak egy biztonságos buborékot. A nyitójelenetben Tomy Tanival egy gondosan koreografált, a '70-es éveket idéző táncot lejt. Ezt a táncot – ahelyett, hogy a „rossz”, lázadó lányokat jellemző, érzéki, vad vagy szubverzív tánc lenne, inkább – naiv játékosság jellemzi, de mindenekelőtt „biztonságos” és aszexuális. Ez a gyermeki állapotba való visszatérés a szexuális vágyat mint félelmetest és destruktívát utasítja el. A zenehallgatás más, tánc nélküli jelenetei, fülhallgatóval vagy anélkül, szintén az érzelmi elfojtás jelölői: a fülhallgató a hallgató testbe zárja a zenét, a zenegép pedig a test mobilitását gátolja (Liza nem tud eltávolodni, mozgását a fülhallgatókábel behatárolja). Ez az intim függőség, egyfajta köldöksinór-effektus akkor szűnik meg, amikor Liza elhatározza, hogy kilép a zenés buborékból, és külsője gyökeres megváltoztatásával vágyakozóvá és vágyottá válik.



A fülhallgató mint egyfajta köldökszínór, a bezárulás jelölője a Lizában

A kitörést megelőző jelenetben Lizát az ágyon fekvé látjuk, a kazetofon mellett, amint a *Cosmopolitan* lapozgatja (amely az általa később megvarrt szexi csipkeruha képét is tartalmazza). Az új, csábító nőiség megszületésének ez a felső kameraállásból filmezett jelenete a kazetofont (férfi) fétisként és a vágy tárgyaként jeleníti meg. A biztonságos buborékból való kitörés új fejezetet nyit a filmben, a szabadjára engedett vágy minden narratív következményével.

Összefoglalás

Majdnem két évtizeddel azután, hogy a *Csinibaba* a múlt iránti nosztalgia megjelenítésével segítette a rendszerváltás utáni nézőközönség tagjainak egymáshoz való kapcsolódását, a *Liza, a rókatündér* egyedülálló női szereplőt állít elénk, aki elveszetten tévelyeg a kódolt jelek és események világában, a posztoszocialista és kapitalista fétistárgyak útvesztőjében. Az Y generáció (azaz a '80-as és '90-es évek közepe között születettek) egyre növekvő szingli férfi és női közösségének képviselőjeként Liza teherként éli meg az idősebb generáció örökségét (amely a házasságot többek közt végső célként írja elő). Végül egy (felismerhetően X generációbeli) detektív menti meg két, melankolikus szubjektivitásokról árulkodó popzenés téma és fetisisztikus zenehallgatás közti 'párbaj' végén. A film befejezése egyszerre ironikus és optimista: az epilógusban a zenei fétistárgy által képviselt elvágyódást a két szereplő megvalósult álma helyettesíti, egy családi kirándulás Japánba. A *Csinibabában* a külföldi út soha nem valósul meg; de a *Liza* végén az a generáció, amelyik a *Csinibabában* a nosztalgikus bezárulás tanúja volt, az immár felnőtt leskelődő gyerek, úgy tűnik, képes elszakadni a fetisisztikus vágytól és saját, felszabadító álmait követni.

Jegyzetek

1. Ezt a melankolikus, elszigetelődő, egyedülálló női másságot tematizálják például Kocsis Ágnes *Friss levegő* (2006), Pál Adrienn (2010), Mundruczó Kornél *Johanna* (2005), Peter Strickland *Varga Katalin balladája* (2010), Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* (2010) és Enyedi Ildikó *Testről és lélekről* (2016) című filmjei.

Irodalomjegyzék

- Adorno, Theodor W.: Fétiskarakter a zenében és a zenei hallás regressziója. In *Zene, filozófia, társadalom*

- . Budapest, Gondolat, 1970. 227-274.
- Adorno, Theodor W. és Hanns Eisler. *Filmzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
 - Altman, Rick (2001): Cinema and Popular Song: The Lost Tradition. In Pamela Robertson Wojcik and Arthur Knight (szerk.): *Film and Soundtrack*. Durham, Duke University Press, 19–30. <https://doi.org/10.1215/9780822380986-001>
 - Barthes, Roland (1984): *The Empire of Signs*. New York, Hill and Wang.
 - Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York, Basic Books.
 - Chion, Michel (1994): *Audio–Vision. Sound On Screen*. New York, Columbia University Press.
 - Corbett, John (1990): Free, Single, and Disengaged: Listening Pleasure and the Popular Music Object. *October*, 1990. ősz, 54. szám, 79–101.
 - Deleuze, Gilles (1988): *Foucault*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
 - Kalmár György (2017): *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema. Labyrinthian Men*. Palgrave Macmillan.
 - Matalin Dóra (2017): Annyira nem volt jó a *Csinibaba*, mint amennyien megnézték. Interjú Tímár Péterrel. *Index*, 2017.02.20. URL: https://index.hu/kultur/cinematrix/2017/02/20/timar_peter_interju_20_eves_a_csinibaba/
 - Nadkarni, Maya (2010): 'But It's Ours.' Nostalgia and the Politics of Authenticity in Post-Socialist Hungary. In Maria Todorova and Zsuzsa Gille (szerk.): *Post-Communist Nostalgia*. Oxford, New York, Berghahn Books, 190–214. <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qd8t4.15>
 - Robertson Wojcik, Pamela (2001): The Girl and the Phonograph; or the Vamp and the Machine Revisited. In Pamela Robertson Wojcik és Arthur Knight (szerk.): *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham, Duke University Press, 433–453. <https://doi.org/10.1215/9780822380986-018>
 - Samuel, Michael (2016): Reclaiming Past, Resisting Progression. Existential Tensions on Rockstar's Red Dead Redemption. In Scott F. Stoddart (szerk.): *The New Western. Critical Essays on the Genre since 9/11*. North Carolina, McFarland and Company, 172–187.
 - Shumway, David R. (1999): Rock 'n' Roll Soundtrack and the Production of Nostalgia. *Cinema Journal*, 38. 2 (ősz): 3651.
 - Schwarz, David (1997): *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham and London, Duke University Press.
 - Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
 - Tincknell, Estella (2006): The Soundtrack Movie, Nostalgia and Consumption. In Ian Conrich és Estella Tincknell (szerk.): *Film's Musical Moments*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 132–143. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748623440.003.0010>

Filmográfia

- *Bibliothèque Pascal* (Hajdu Szabolcs, 2010)
- *Csinibaba* (Tímár Péter, 1997)
- *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006)

- *Johanna* (Mundruczó Kornél, 2005)
- *Liza, a rókatündér* (Ujj Mészáros Károly, 2015)
- *Pál Adrienn* (Kocsis Ágnes, 2010)
- *Testről és lélekről* (Enyedi Ildikó, 2016)
- *Varga Katalin balladája* (Peter Strickland, 2010)

© Apertúra, 2018. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/kiraly-a-popzene-mint-a-nosztalgia-es-a-melankolia-alakzata-csinibaba-es-liza-a-rokatunder/>

10.31176/apertura.2018.4.6

Apertura.hu

Image not found or type unknown