

Berényi Csaba

## Félreértés minden, amit látsz

# Önreflexió, hitelesség és virtuális jelenlét a Beatles filmjeiben és videoklipjeiben

### Absztrakt

Manapság már közhelynek számít, hogy a Beatles mozgóképi munkásságának köszönhetjük a mai értelemben vett videoklip-esztétikát. Tanulmányomban a zenekar audiovizuális önreprezentációját és a szociokulturális közegben kialakított perszónáját vizsgálom a hatvanas évek eszmetörténeti háttérével összefüggésben. A játékfilmek mellett nagyobb hangsúlyt fektetek a promóciós filmek formanyelvi és önreflexív gyakorlataira. Elemzésükkel igyekszem rámutatni azokra a reprezentációs stratégiákra, amelyek esztétikai és perceptuális értelemben átalakították a közönség és az előadó viszonyát a film nyelvén újraalkotott hitelességhez. Tanulmányomban a zenei esemény új, mediális tapasztalatán túl a videoklipek fikciója és a zenekar virtuális perszónája között tapasztalható összefüggés mellett érvelek. A Beatles által fokozott mértékben használt audiovizuális önreflexió műfaji és stílári elemzése mellett a vizsgálat tárgyát kitégítom a társadalmi kontextusra. Arra kérdezek rá, hogy a hatvanas évekre jellemző társadalmi, politikai és szociokulturális ellentmondások miként artikulálódnak a Beatles-filmekben és videoklipekben. Igyekszem rávilágítani arra a feszültségre, amely az ellenkultúra belső fantáziavilága és ideológiamentes dekonstrukciója, valamint a korabeli politikai realitás és aktivitás között tapasztalható.

### Szerző

**Berényi Csaba** (1990) a Szegedi Tudományegyetemen végzett magyar, illetve filmelmélet és filmtörténet alapszakon, valamint vizuális kultúratudomány mesterszakon. A 2015-ben megrendezett XXXII. OTDK Társadalomtudományi szekció Filmtudomány tagozatában első helyezést ért el, a XXXIII. OTDK-n ugyanitt pedig második helyezést. Írásai többek között az Apertúra, az Apertúra Magazin, a KULTer.hu, a filmtett.ro, valamint a prae.hu oldalain jelentek meg. E-mail: zebra38416@gmail.com

---

10.31176/apertura.2018.4.2

## Félreértés minden, amit látsz

### Önreflexió, hitelesség és virtuális jelenlét a Beatles filmjeiben és videoklipjeiben

A 20. század popkultúrájának meghatározó jelenségei között kevés jobban és alaposabban feldolgozott életművet találunk, mint a Beatles munkássága. Nem véletlenül, hiszen a zenekar tevékenysége és a hatvanas évek során radikálisan átformálódó társadalmi, valamint politikai viszonyok kölcsönhatása, egymást tükröző természete több volt holmi szimbolikus összefonódásnál. Nem pusztán arról van szó, hogy az együttes a korszellem populáris, gazdaságilag sikeres vezéregyéniségeként tudatosan diktálta az aktuális trendeket, hanem emellett egyfajta spontán interferencia alakult ki a Beatles mint meghatározó szociokulturális jelenség, valamint az annak keretet adó nemzedék újonnan születő világszemlélete és életmódja között. Philip Auslander – sokkal általánosabb értelemben – ezt a kölcsönhatást, egyfajta tranzakciót zenei perszónának <sup>[1]</sup> [*musical persona*] nevezi. Ez nem azonos a valódi személlyel, illetve nem egy zenész vagy színész által eljátszott karakter. Eszerint a zenész nem kizárólag a műalkotás és az előadás duális rendszerében ölt alakot, hanem olyan virtuális entitás, amelyet – részben a közönség által – meghatározott társadalmi-kulturális gyakorlatok és konvenciók termelnek ki. Auslander hangsúlyozza, hogy *előadni* [*to perform*] annyi, mint egy tárgynak, *valaminek* formát kölcsönözni. Ez a tárgy lehet absztrakt, például egy koreográfia. Hozzáteszi ugyanakkor, hogy az előadás során egy személyiséget, identitást is megtestesíthetünk. Ez a perszóna, a zenész egyfajta szociokulturális értelemben vett funkciója, amely túlmutat a zenemű eseményszerűségén, aktuális előadásán. Olyan állandóan változó szerep, illetve (ön)prezentáció, amely révén az előadó elsődlegesen nem a zeneművet, hanem önmagát mint a különböző diskurzusok által a kulturális térben pozicionált *zenészt* adja elő, és a hozzá fűződő társadalmi konnotációkat testesíti meg.

Ennek fényében a Beatles a kortárs esztétikai, valamint technikai hatásokat és az eggyel korábbi nemzedék kulturális örökségét szintetizálva nem csak tartalmi, de formai síkon is a nyugati társadalom változását és ennek a változásnak a folyamatszerűségét demonstrálta. Zenei fejlődésük maga után vonta arcukat, imázsuk metamorfózisát, ami a szeretetkultuszra épülő kollektív társadalmi létélmény narratívájából az évtized végére a posztmodern relativizmus, illetve töredezettség által meghatározott társadalmi kiábrándultságba torkollt.

Mindezek a változások nem magyarázhatók a Beatles és a korszellem zenei aspektusával. A polgárjogi mozgalmak, a nők emancipációja, a szexuális szabadság, a keleti miszticizmussal összemosott drogfogyasztás, valamint a hang- és képrögzítő apparátusok innovációi az

önkifejezés, az érvényesülés új formáit, ezzel együtt a társadalmi struktúra átrendeződését vonták maguk után. Az átrendeződés pedig nagyban függött a róla való beszédmódotól, reprezentációs gyakorlatoktól. Innen nézve a hatvanas évek éthosza és a Beatles benne elfoglalt szerepe közti összefüggés vizsgálható az audiovizuális eszközök mediális tulajdonságai, valamint az ezek nyomán kialakuló új önprezentációs stratégiák kölcsönviszonyaként is.

Lemezeiken túl a Beatles zenés filmeket, rocksploitationöket és a mai értelemben vett videoklipek elődjait, ún. promóciós videókat készített. Ez irányú törekvéseik és érdemeik azonban nem a történeti elsőségben keresendők, hiszen kortársaik, például Elvis vagy Bob Dylan a Beatlest megelőzve vagy velük egy időben használták marketingcélokra a rockfilmeket és a promóciós videókat. [2] A zenekar a formatudatosság tekintetében számított úttörőnek, vagyis az intézményrendszer kínálta technikai apparátus lehetőségeit esztétikai kifejezőeszközzé téve művészi szintre emelték a zenés film formátumát. Miként zenéjük számtalan forrásból táplálkozott, úgy filmjeik, valamint a zenekar állandó változásban lévő vizuális (ön)megjelenítése esztétikai értelemben rendkívül divergens volt. A Beatles-filmek formanyelvi megoldásainak műfaji és stílári előzményei között megtaláljuk a modernista irányzatok, elsősorban a *cinéma vérité* és az angol *free cinema* hitelességre törekvő, dokumentarista szemléletmódját, a burleszk túlhajtott komédiáját, az avantgárd kísérleti filmek strukturátlanságát, illetve a rajzfilmek stilizált formavilágát. A Beatles különböző audiovizuális megjelenési módjai között azonban nem beszélhetünk éles határokról, sokkal inkább az eltérő formanyelvek közti szintézis létrehozásáról van szó, ami egy nagyon sajátos reprezentációs gyakorlatot eredményezett. Ezek a filmek és proto-videoklipek ugyanarra a problémára, ellentmondásra tapintottak rá, ami saját szociokulturális kontextusukat is feszítette. Ami társadalmi vonatkozásban az ellenkultúrát tápláló utópikus fantáziavilág és a politikai realitás ütközésében mutatkozott meg, az a mozgókép és zene relációjában az előadás, a konkrét akusztikus esemény mediális tapasztalata és a vizuálisan (re)konstruált hitelesség közti feszültségekben érhető tetten. Auslander szerint a performansz sohasem választható el a neki keretet és ezáltal tágabb jelentésmezőt biztosító előadói tértől és közönségtől. A perszónát a zenélés társadalmi kontextusban értelmezett performatív aktusa hozza létre, más szóval az előadás nem pusztán a zenei műre, hanem a perszóna megteremtésére is vonatkozik. Ennek megfelelően a zenész perszónája válik a performansz elsődleges tárgyává, még azelőtt, hogy az előadó egyetlen hangot is játszana. A Beatles-filmek és -videoklipek a perszóna születését a vizuális reprezentáció függvényében működtetik, vagyis a közönség interaktív, kooperatív szerepét ebben a tekintetben a kamera veszi át. Más szóval a tárgy fizikai jelenléte és a zenei előadás közvetlen megtapasztalhatósága feloldódik a különböző formanyelvi ábrázolásmódokban. A hitelességet már nem a színpadi előadás statikus, frontális, a közönségtől elhatárolt, de mégis közvetlen tapasztalaton alapuló tere biztosítja, hanem a kamera perspektívája által alkotott fiktív diegetikus tér. Az autentikusság auslander definiációja szerint [3] ugyanis a rockzenét a koncerteken megtapasztalható hangzás helyett azok a szórakoztatóipari és kulturális konnotációk teszik élővé, amelyek birtokában a befogadó hitelesként éli meg a zenei eseményt. Az a mód, ahogyan a befogadó a zenét hitelesként definiálja, nem a zene inherens tulajdonságaiból következik, hiszen ez „elsősorban ideológiai, nem pedig stilisztikai természetű”. [4]

Az alábbiakban azokat a Beatlesre fokozottan jellemző önreflexív reprezentációs stratégiákat vizsgálom meg, amelyek a zenei, filmesztétikai, valamint társadalmi diskurzusok és vonatkozási mezők kölcsönhatásaként megszülető zenei perszóna fiktív jellege és konkrét társadalmi pozíciója,

hitelessége közti dinamikus viszonyra irányulnak. Azt a folyamatot vagy látszólagos ellentmondást helyezem középpontba, ami a sztárkép audiovizuális konstrukciója és a dokumentarista eszközhasználatot imitáló filmkészítés egyszerre hitelesítő és leleplező kettős viszonyából következik. A kérdésem egyfelől az, hogy a színpadi jelenlét autentikusságot ellenjegyző közvetlenségét, konkrétságát hogyan váltja fel a filmekben, videoklipekben szereplő előadó fizikai hiánya. Másfelől, hogy a perszóna mint mozgóképi reprezentációs gyakorlatok fiktív terméke miként szorul rá a Beatles-filmeket kezdetben jellemző *cinéma verité* megfigyelő, az eseményeket tanúsító objektív stílusára, és az évtized végére ez a reprezentációs gyakorlat hogyan dekonstruálja a fiktív Beatles-képet. Más szóval nem a filmkészítőnek van szüksége a Beatlesre mint konkrétan létező, vizuálisan megörökíthető zenekarra annak érdekében, hogy hitelesítse saját filmezési technikáját, hanem épp fordítva, a Beatles-imázsnak van szüksége a film reprezentációs stratégiájára, ami felépíti az együttes virtuális, de hiteles perszónáját. <sup>[5]</sup> Ebből kiindulva pedig igyekszem megvizsgálni az autentikusság tágabb kontextusát, vagyis azt, ahogyan a Beatles mozgóképi munkáin keresztül a hatvanas évek társadalmi-politikai autentikussága, képe artikulálódik.

### ***Egy nehéz nap éjszakája***

Balkányi Nóra rámutat <sup>[6]</sup> arra, hogy a kulturális események, valamint az azokat közvetítő és hozzáférhetővé tevő technikai apparátusok esztétikai értelemben szoros korrelációt mutatnak. Amikor a Beatles 1964. február 9-én fellépett az Ed Sullivan Showban, az nem pusztán egy nézettségi rekorddal leírható médiatörténeti pillanatként kanonizálódott, hanem a kortárs rockzene esztétikai paradigmaváltásaként is, amely során a popkultúra központja ideiglenesen az Egyesült Államokból Nagy-Britanniába helyeződött át. A rockzene mint felforgató szociokulturális jelenség a terjesztési, valamint intézményi háttérét tekintve már a hatvanas évek elején sem volt teljes mértékben spontán és irányítatlan. A Richard Lester által jegyzett első Beatles-film, az *Egy nehéz nap éjszakája* (A Hard Day's Night, 1964) felfogható az erre adott önreflexív reakcióként is, amennyiben a modern filmekre jellemző látásmóddal (véletlenszerűség, a narratív struktúrák kibillentése) úgy írta felül a fősodorbéli film-, illetve rockipar konvencióit, hogy az apparátust, a reprezentációs mechanizmusokat működésük közben mutatta meg.

Már maga a film keletkezéstörténete is jól tükrözi az elsősorban gazdasági szempontokat érvényesítő stúdiórendszer és szórakoztatóipar, valamint a film egyszerre naiv és elidegenítő nézőpontja közti feszültséget. A Beatles-filmeket forgalmazó United Artists alapvetően az Elvis főszereplésével készült mozifilmek mintájára megalkotott üzleti modellt valósította meg, viszont az árukapcsolás tekintetében megfordította a prioritásokat. Míg utóbbiak esetében a filmekben rejlő gazdasági potenciál marginalizálta, ezáltal pedig merchandise-termékké redukálta a csupán filmzeneként definiált Elvis-albumokat, addig a United Artists koncepciója szerint a hanglezmez, a zenei produkció ellenjegyezte a filmek minőségét, és biztosította eladhatóságukat. <sup>[7]</sup> Eszerint a film és a zene között szigorúan merev, alárendelt viszony lehetséges. Lester műve azonban a

korszellem által elvárt könnyed, családbarát szórakozást nyújtó zenés film sablonjai helyett a médiumtudatosság és a modern filmekre jellemző esetleges és spontán eszközhasználat révén újraértelmezte a rocksploitation műfajának reprezentációs és narratív kódjait, ezáltal a zenei produkció mint audiovizuális esemény új befogadói stratégiáit tette lehetővé. Így pedig egyszerre közvetítette a hatvanas évek rizómaszerű kulturális hálózatát és töredezett narratíváit, valamint megágyazott a konceptuális videoklip-esztétikának.

A film története az együttes két átlagos napját mutatja be fikciós, dramatizált jeleneteken keresztül. A cselekményt a rock and roll filmek olyan toposzai mozgatják, mint a rajongók előli menekülés, a generációk közti súrlódás, a showbiznisz embert őrítő tempója, illetve a presztízskérdéssé váló finálébeli koncert. Az *Egy nehéz nap éjszakája* filmtörténeti jelentőségét általában a zenés betétek újszerű, a modernista filmekre jellemző ábrázolástechnikájában, illetve a zenei előadások diegetikus tértől való eloldódásában ragadják meg. A későbbiekben részletesebben kitérek ezen szegmensek stiláris elemzésére, előtte azonban arra szeretnék rávilágítani, hogy szemben Balkányi premisszájával, Lester szerzői intenciója és a film reprezentációs stratégiája, illetve a valósághoz, hitelességhez fűződő viszonya nem merül ki a kortárs médiumok technikai determinizmusában, noha kétségtelenül a kép- és hangrögzítő apparátusok fejlődése tette lehetővé az újszerű vizuális fogalmazásmódokat és befogadói gyakorlatokat.

Lester filmje szakít az ötvenes és kora hatvanas évekre jellemző, az óceán két partján Elvis Presley, valamint Cliff Richard által fémjelzett zenegép musicalek [*jukebox musical*] narratív konvencióival. Nem a rock and roll szociális hátterére, illetve az underground kultúra legitimációs törekvéseire fókuszál, hanem a zenei produkciók filmnyelvi artikulációja mellett a Beatles mint csoport, mint szinergikus egység, azaz mint *kollektív perszóna* reprezentálhatóságára kérdező rá. Azok a fikciós mechanizmusok érdeklik, amelyek megteremtik a perszóna hitelességét, egyúttal pedig elmosása határt a Beatles-tagok menedzsment által diktált karakterjegyei, <sup>[8]</sup> valamint személyiségük valódisága között. Ez a fajta kettős kódolás a lázadás, illetve a szalonképesség szimultán jelenlétében is megmutatkozik. Az olyan kulturális markerek, mint az uniformizált csoportidentitást biztosító öltönyök és az inggallér szegélyét elérő gombafrizura egyszerre igazították a zenekar vizuális megjelenését a konformista brit normákhoz, valamint jelezték annak komolytalanságát. Lester végig konzekvens marad a menedzsment és elsősorban a Brian Epstein által megalkotott imázshoz. Mindez jól illusztrálja, hogy a generációs szakadék tekintetében a Beatles és az *Egy nehéz nap éjszakája* máshová fektette a hangsúlyokat, mint elődei. A korai rockfilmek <sup>[9]</sup> integrációs narratívái még a rocksztar felemelkedését követték nyomon, majd a fiatalok és a szülők közti nézeteltérések és életmódbeli különbségek szociális elsimításával végződtek. Ezek a filmek a társadalmi erkölcs normatív keretei felől, a bűnnel és alvilággal párhuzamos jelenségeként olvasták a rock and roll életformát, amit olyan társadalmi intézmények ellenpontosztak, mint a házasság. <sup>[10]</sup> Lester filmjében viszont a Beatles – mint szociokulturális tömegjelenség <sup>[11]</sup> – készen van. A történet nem a zenekar által befutott karrier ívét rajzolja meg, a bandatagok nem fejlődnek, zenéjük már kiforrott, egyszóval hiányzik a rockzene társadalmi kontextusban értendő legitimációs törekvése.

A film története szerint a zenekartagok önmagukat alakítják, és ez a nézőpont a szakirodalom tetemes részében mint a természetesség záloga rögzült. Feltehetőleg annak köszönhetően, hogy a forgatókönyvet jegyző Alun Owen anyaggyűjtés címén két hetet töltött a zenekarral, hogy egy kvázi kultúrantropológiai nézőpontból figyelje meg szokásaikat, habitusukat. Ugyanakkor, ahogy Balkányi is kiemeli, az *Egy nehéz nap éjszakája* csupán a „valóság ábrándképét” <sup>[12]</sup> közvetíti, pontosabban azt az illuzórikus képet, ahogyan a Beatles önmagát prezentálja. Lester ezért a különböző reprezentációs módokra, magára a medialisációra helyezi a hangsúlyt. A filmvégi koncert szegmensében a történetbeli tévéközvetítés és Lester kamerájának találkozási pontjánál több diegetikus szint vetül egymásra, így a zenekar közelsége, autentikussága nem eleve adott, hanem az előadás részeként, kvázi showelemként funkcionál. Előadás alatt itt azokat a reprezentációs gyakorlatokat – tehát a mozgóképet is – értem, amelyek révén a néző képes az illúziót, a különböző jelölőket (például a gyakori premier plánokat és közeliket) a hitelesség garanciájaként dekódoló befogadói stratégiák kialakítására. Míg Lester látszólag a megfigyelő dokumentumfilmek eszközkészletét mozgósítja annak érdekében, hogy a zenekart mint konkrét, hétköznapi egyének csoportját közel hozza a nézőhöz, tulajdonképpen a Beatles zenei, szociokulturális perszónájának dinamikáját, egyszóval a Beatlemániát rögzíti. A rendező tehát

megetévesztő műfaji és stilisztikai megoldásokkal él. Az *Egy nehéz nap éjszakája* pontosan azért tekinthető fikciós dokumentumfilmnek, mert látszólagos realizmusa a modern filmes irányzatok dokumentarista formanyelvének imitálásából fakad. Ezáltal egyszerre lesz megetévesztő az autentikusság felől nézve, és leleplező a fikció felől nézve. K. J. Donnelly azt a műfaji, stilisztikai szintézist, amelyet Lester alkalmaz, úgy írja le, hogy a film története fikciós keretként foglalja magába a Beatles-tagok spontán, irányítatlan természetének valós megnyilvánulásait. [13] Más szóval Donnelly arról beszél, hogy a film a klasszikus narratív sémákat és dramatizált szituációkat a dokumentarista megfigyelés hitelesítő technikájával ellenpontoszza. Jó példa erre az a jelenet, amelyben a fiúk felszabadultan buliznak, vagy a *Can't Buy Me Love* nonlineáris szekvenciája, amelyben egy mezőn futkároznak. Jellemző a modern filmezési technikára, hogy az apparátus improvizatív, véletlenszerű használata könnyedén felülírja a klasszikus kompozíciós eljárásokat. Az utóbbi jelenetben a zene ritmusa által dominált gyors montázsba Lester egy viszonylag hosszabb légi felvételt ékelt be. A spontaneitás és a szabadság képi artikulációját biztosító remegés, darabosság, illetve a felgyorsított mozgás tulajdonképpen nem szándékolt *hatásként* keletkezett. Az operatőr ugyanis elfelejtette magával vinni a kamera tartalék akkumulátorát, és minél inkább merült a gép kapacitása, a kamera annál kevesebb képkockát rögzített másodpercenként.



*Részlet a Can't Buy Me Love epizódjából*

A filmet leginkább a fiktív és a dokumentarista elemek vegyítése jellemzi. A zenekart üldöző rajongók tömegjeleneteit a rendező például ténylegesen dokumentumértékű felvételekkel valósította meg. Emellett azonban fontos leszögeznünk, hogy a *cinéma vérité*-re jellemző filmezési technikák, úgymint a kézikamera folyamatos mozgása, az eredeti, külső helyszínek, a természetes



fények, valamint az ugróvágások használata, egyszóval a választott reprezentációs stratégia a zenei produkciók és a Beatles hitelességét nem pusztán dokumentálja, hanem konstruálja is.

Némiképp árnyalva Donnelly gondolatát, elmondhatjuk, hogy az *Egy nehéz nap éjszakája* esetében nem a kerettörténet fikciója a hangsúlyos, pontosabban nem pusztán a kerettörténet bír fikciós elemekkel. Az az érdekes, ahogyan a fiktív, parodisztikus stílus, valamint a *free cinemából* átemelt naturalista elbeszélés mód kölcsönhatásba lép. Így a rendező a Beatles-perszóna virtuális, fiktív megalkotottságát egyszerre erősíti és leplezi le. Lester vizuális fogalmazásmódja révén nem a semleges megfigyelésre törekszik, sokkal inkább arról van szó, hogy a dokumentarista kódrendszer beszivárogozik a filmbe. Az *Egy nehéz nap éjszakája* fikciója abban áll, hogy amit reprezentál, az olyan, mint a valóság „tisztá” képe. Látszólag a zenekar tagjainak természetességét és a színpadi térbe való behatolás révén személyessé, hétköznapivá tett alkotói folyamat közvetlen, érzéki tapasztalatát ragadja meg. Ez a fajta dokumentarista konvenció viszont – ugyanúgy, ahogy a filmes fikció – folyamatosan gellert kap. Lester kamerája ugyanis nem a Beatles objektív valóját mutatja, hanem azáltal, hogy audiovizuálisan hozzájárul a zenei perszóna megkonstruálásához, a menedzsment és a rockgépezet iparszerű működését demonstrálva maga is azok részévé, eszközévé válik. A tagok valódi személyiségének feltárása helyett az audiovizuális reprezentáció módját, performatív műveletét helyezi előtérbe, azaz a hitelesség mozgóképi kódrendszerét működés közben teszi idézőjelek közé. Ez a szerzői attitűd a film hangnemét és alaptónusát a realizmustól a fikciós dokumentarizmus parodizáló irányába tolja el.

A film cselekménye számos ponton reflektál a valódiság és az imitáció viszonyára, illetve a popkulturális kategóriák és műfajok mint interpretációs gyakorlatok mesterkéltségére. Az egyik jelenetben egy színházi dolgozó felismerni véli Lennont, pontosabban a sztárt, mivel – mint mondja – a fiú *hasonlít* rá. Lennon belemegy a játékba, megnézi magát a tükörben, de letagadja az azonosságot, hiszen csak *saját maga* tükörképét látja. Végül a nő felteszi a szemüvegét és csalódottan megállapítja, hogy a vele szemben álló fiatalember mégsem hasonlít arra, akire ő gondolt. A szkeccs remekül tükrözi az auslander perszóna virtuális, a valós személytől különvált természetét, annál is inkább, mivel a dialógus alatt egyetlen egyszer sem hangzik el sem a Beatles, sem pedig Lennon neve. A nő bizonytalansága révén Lester rámutat a perszóna és a hitelesség illékony, fiktív jellegére, ami a befogadói felismerés-félreismerés mozzanatában születik meg, majd tűnik el. Mivel a jelenet csattanója az, hogy a nő, vagyis a befogadó nem lát a saját szemétől, még a szemüvegén, azaz egy médiumon keresztül sem, Lester tulajdonképpen azt a szociokulturális kontextust és mechanizmust figurázza ki, egyúttal megerősíti, amelyben a perszóna a zenész fizikai jelenléte és a befogadó interpretációs gyakorlatai közti mediális közvetítés révén képződik meg. Más szóval a hitelesség, a valószerűség a jelentéstulajdonítás függvényében definiálódik, mivel ontológiailag nem önálló kategória, nem választható le a reprezentációs stratégiákról. <sup>[14]</sup>



*Lennon az Egy nehéz nap éjszakájában*

Az *Egy nehéz nap éjszakája* többször is szóvicceken és nyelvi leleményeken keresztül ragadja meg a Beatles popkultúrán belül elfoglalt intellektuális, ironikusan lázadó pozícióját. Ilyen például, amikor Harrison a divattervező – és egyben az atavisztikus trendek – ruhadarabjait „grotinak” titulálja, majd leszólja az ügynökség top manökenjét. Még beszédesebb viszont a sajtótájékoztató jelenete, amelyben egy riporternő megkérdezi Ringót, hogy melyik szubkultúrához tartozik, a modokhoz vagy a rockerekhez, mire a dobos annyit felel: ő mocker. Ez a rockipar, a sajtó által kontrollált és túlvezérelt „pszeudoesemény”<sup>[15]</sup> a filmben mint külsődleges interpretációs tér, illetve kísérlet jelenik meg, ami a Beatlemániát mint *valódi* kulturális eseményt, jelenséget igyekszik értelmezni, de végül teljesen félresiklik. Lester itt egyfelől Ringo szájába adja saját ars poeticáját, valamint rávilágít arra, hogy a Beatles-jelenséget nem lehet kívülről, mesterséges kategóriákkal definiálni. Ezért a film stratégiája arra irányul, hogy „felváltsa” az interpretáció külső, társadalmi kontextusát. Azáltal, hogy a kamera vizuális értelemben behatol a Beatles mint kollektív perszóna fiktív (alkotó)terébe, a film saját reprezentációs gyakorlatain keresztül hoz létre egy audiovizuális interpretációt, amelynek medializált jellegét a közvetlen hozzáférés és a beavatottság realista kódhasználatával álcázza.

Lester a Beatlest egy befelé zárt csoportként, átlagos srácok együtteseként ábrázolja, ezáltal egyrészt azonosulási felületet teremt a rajongók számára, másrészt dekonstruálja a bálványyszerű, klasszikus rocksztár képét, mint amilyen Elvis, Cliff Richard vagy épp Bill Haley. A film generációs szakadékhoz való viszonya is merőben eltér elődeiétől. Lester nem a társadalmi, szubkulturális változásokat dramatizálja, noha a felnőttek világa és a Beatles pimasz nyeglesége fel nem oldódó háttérmotívumként végighúzódik az egész narratíván, illetve áthelyeződik a showbiznisz kulisszái mögé. A történet tétje ezúttal is a finálébeli koncert sikerességén áll vagy bukik, viszont a rocksploitation konvencióit felrúgva Lester ezt teljesen más megvilágításba helyezi. A koncert itt nem legitimációs kényszerből, a generációs szakadék betemetésének igényéből fakad, épp fordítva, hiszen a siker egyedül a zenekar tagjainál idősebb producer és menedzser számára élet-halál kérdése. A burleszk stílusjegyeit megidéző, rendőrökkel való kergetőzés sem társadalmi frusztrációból fakad, más szóval a rock and roll közmegítélése nem kérdéses, nem válik különböző

társadalmi regiszterek esztétikai vagy erkölcsi értelemben vett szakítópróbájává. Elődeihez képest a Beatles olyan előadóként tűnik fel, akiknek már sehova nem kell berobbanniuk, mivel belülről, a popkultúrán keresztül formálják a többségi elitkultúrát. Lester a film legfőbb téziseit – úgy mint a szabadságvágy, az elavult kulturális trendek és mintázatok helyébe lépő új kifejezésformák kérdését – nem pusztán a narratíva szintjén fogalmazza meg, hanem az éppen születőben lévő új zenei forradalmat akarja lefordítani a mozgókép nyelvére.



Részlet az *Egy nehéz nap éjszakájából*

A film jelentős stiláris újításai között szerepel, ahogyan az élő zenei előadásokat dramatizálja. Ahelyett, hogy kitörölné a reprodukciós eljárás nyomait, önreflexív módon még ki is hangsúlyozza a dal, illetve a diegetikus „élő” előadás felvétel jellegét. Ilyen például, amikor az *I'm Happy Just to Dance With You* játszó zenekar a tévékamera által újrakeretezett látvánnyá válik. Lester ezzel azt hangsúlyozza, hogy közel lenni az apparátushoz annyit tesz, mint közel lenni a reprezentáció tárgyához, a Beatleshez. A film csúcspontját jelentő koncert önreflexiója a különböző perspektívák szimultán alkalmazásában jelentkezik. Azáltal, hogy a kamera kimozdul abból a statikus, frontális térből, ami elválasztja a közönséget és a színpadot, a rendező összevarrja a nézőtér, a tévékamera és a film kamerája által meghatározott tereket, diegetikus szinteket. [16] A fikciós dokumentumfilmek megtévesztő ábrázolástechnikája itt teljes valójában mutatkozik meg. A film egyrészt a közelség, beavatottság révén látszólag megteremti a médiumok transzparenciáját (ide érhetjük a színpadi teret mint közvetítő közeget), ugyanakkor az előadót, illetve az előadást valójában kivonja a befogadói térből. Audiovizuális értelemben a zenei esemény, a tényleges produkció már magában a közvetítettségben van jelen. A film nézője nem egy valódi koncert dokumentarista képeit látja, még akkor sem, ha a közönség és a Beatles szigorú értelemben nem

színészkednek. A közönség soraiban mozgó kamera azt mutatja, hogy mi, befogadók hogyan érezzük magunkat a film nézése közben. [17] Más szóval a zenei perszóna hitelessége nem a filmbeli, hanem a filmen kívüli közönség interpretációjában születik meg. Ez a fajta közelítő távolítás, az előadó jelenléte és hiánya közti fluktuáció válik később a videoklipek esztétikai alapjává, ezáltal pedig Lester újraírja a zene és a látvány közti viszonyt.

A filmben feltűnő klasszikus színpadi tértől elszakított zenés betéteket Donnelly találóan „mikro-narratíváknak” nevezi dramaturgiai motivátlanságuk, valamint saját belső audiovizuális koherenciájuk okán. Ilyen például az *I Should Have Known Better*, vagy a már említett *Can't Buy Me Love* szekvenciája, amelyek önálló, diszkrét egységet képeznek a film szövetén belül. Főleg az utóbbi esetében érdemes megjegyeznünk, hogy a filmkép már nem a diegetikus zenei előadást kíséri vagy keretezi, minthogy a zene teljes mértékben leválik a cselekményről. A korábbi filmek hierarchikus kép-zene viszonyát Lester egy sokkal organikusabb formanyelvvel írja felül. A dinamikus montázs, a kép sebességének manipulálása és a folyamatosan változó kameraszögek a nem előadás-alapú zenei produkció szerves komponenseivé válnak. Lester mozgóképi fogalmazásmódja nem pusztán reprodukálja, hanem a film vizuális formanyelvére hangszereli át az előadást. Más szóval a zene és a film szerkezete (tempó, ritmus, ütem) korrelál. [18]

A Beatles rögtönzésekre épülő ábrázolása, a mediatizált koncertélmény megtöbbszörözött perspektívái, valamint a proto-videoklipekre jellemző vizuális-auditív szimultaneitás egy jól artikulált szociokulturális olvasat felé mutat. Az *Egy nehéz nap éjszakája* mind epizodikus narratív szerkesztésével, mind a véletlenszerűség által vezérelt fogalmazásmódjával a korszak fragmentált valóságérzetét ragadta meg. Ian MacDonald szerint a hatvanas években a több pólusú kommunikációs csatornák szimultán áramlása, a középpont nélkülség, a véletlen-esztétika, a nonlineáris elbeszélésmód és a különböző kulturális regiszterek kollázsszerű egymásba illesztése radikálisan különbözött a szülők generációja által megtapasztalt hierarchikus társadalmi berendezkedéstől és értékrendtől. [19] A Beatles első filmje nem tematikus, intellektuális, hanem formai értelemben ragadta meg ezt az élményt, a „rituális MOST” [20] állapotát, a mozgalmasság, spontaneitás és érzékiség hatvanas években meghatározó ellenkultúráját.

## **Menekülés a promóciós filmekbe. A *Help!* és a korai videoklipek**

A Beatles későbbi filmjeinek és klipjeinek kérdése az, hogy a Lester kamerája által megalkotott közelség hogyan fordult át a rajongóktól, egyúttal a Beatlemániától való távolságba. A *Help!* (Richard Lester, 1965) tekinthető ezen folyamat allegóriájának is. A cselekmény Ringo gyűrűje körül forog, amit egy fanatikus vallási szekta akar megkaparintani, vagyis az *Egy nehéz nap éjszakája* val szemben Lester már egy teljesen fiktív közegbe helyezi a zenekart. A narratíva a gyűrű megszerzésére tett kísérletek ismétlődéséből épül fel, és ez a körkörös struktúra a film szerkezeti szintjén is önreflexívvé válik. Lester számozással bontja meg a jelenetek kauzális folytonosságát,

különböző inzertekkel és intermezzókkal szakítja meg a cselekményt, redundáns feliratokkal kommentálja a látottakat, és karikatúraszerű figurái rendre áttörik a negyedik falat. A *Help!* eszképpista narratívája teljes mértékben eltér Lester előző Beatles-filmjének fikciós dokumentarista stílusától, ugyanakkor ahhoz hasonlóan a Beatles zenei perszónájának fiktív jellegét hangsúlyozza. A dramaturgiai fordulatok általában a Beatles tagjainak összetévesztésén, felcserélhetőségén alapulnak (többek közt így cselezik ki üldözőiket), ezáltal Lester a Beatlemánia, valamint a perszónát megteremtő szociokulturális, mediatisációs gyakorlatok homogenizáló és egyúttal elidegenítő hatását parodizálja. Lester több jelenetben meg is fogalmazza az imázs társadalmilag és művészileg is leegyszerűsítő, deperszonalizáló definíciós sémáit. A film elején két idős hölgy integet a „kedves Beatles-fiúknak”, és megállapítják, hogy az idők során semmit sem változtak, a siker ellenére hűek maradtak önmagukhoz. A Beatlemánia és a köré épülő intézményrendszer homogén egészként láttatta a zenekartagokat, olyannyira, hogy neveik helyett a sajtó sokszor csak egy-egy Beatle-ként utalt rájuk.



*A Help! nyitójelenete*

A film nyitójelenetében az a fajta közelítő távolodás, amit az előző alfejezetben kifejtettem, hangsúlyosan jelenik meg. A bálványimádó szekta a Beatles stúdióban felvett videoklipjét nézi, amelyben a főcímdalt adják elő, miközben a szekta vezetője dartsnyilakkal dobálja a vásznat. A cselekmény szintjén a gyűrű, nem pedig a zenekar válik a vágy tárgyává, viszont Lester ezáltal a videoklipek fetisizáló természetére és a zenei perszóna virtualitására irányítja a figyelmet. [21]

Schneider rámutat, [22] hogy a filmben látható-hallható zenés betétek már nem színpadi produkciók, vagyis azzal, hogy Lester kivonta a közönséget a diegetikus előadás teréből, az akusztikus élmény hitelességét még inkább leválasztotta a közvetlenség, valamint a valószerűség perceptuális tapasztalatáról. A zenekar többek közt a Stonehenge-nél, a Bahamákon és az Alpokban adja elő dalait. A térhasználat szempontjából az utóbbi kettő (*Another Girl; Ticket to Ride*) válik meghatározóvá, mivel Lester itt a *Can't Buy Me Love*-ban megkezdett stílust bontja ki. A rendező már nem csak méreteiben, hanem horizontálisan is megnyitja a teret. A

mélységelességgel és a fókusszal való játék olyan kompozíciókat tesz lehetővé, amelyek a zenét emelik a merev előadás kereteitől, és az absztrakció irányába mozdítják el. A perszóna hitelessége továbbra is társadalmi-kulturális közegben definiálódik, de Lester mindezt átültette a film reprezentációs gyakorlataiba, azaz a kép és a hang szerves viszonya révén a zenei performansz egy új autonóm formáját, audiovizuális megtapasztalhatóságát teremti meg. A perszóna és az autentikusság szempontjából Auslander a közönség interaktív részvételét, a zenésszel való együttműködését emeli ki. Eszerint egy koncert közben a test, a fizikai jelenlét válik médiummá. Ez mind a zenész, mind a hallgatóság esetében igaz, akik adott szociális és kulturális kódok szerint viselkednek, azaz mindannyian szerepet játszanak. [23] A Beatles és rajongóik közti meghatározó viszonyt vagy fizikai közelséget Lester az *Another Girl* jelenetében ki is figurázza. A zenekar bikinis lányok társaságában a tengerparton adja elő a dalt, egy alkalommal pedig Paul az egyik lányt használja basszusgitárként és rajta imitálja a zenélést. Azaz Lester rávilágít, hogy klipesztétikája a fizikai, kinetikus átélhetőséget és a test mediális pozícióját a reprezentáció során kibontakozó fiktív közelséggel és az előadás virtuális terével helyettesíti.



*Részlet az Another Girl epizódjából*

A hangszerek már nem az instrumentális zenei tapasztalat primer jelölői, csupán felcserélhető kellékek. Az *Another Girl*ben például nincs hangosító berendezés, és a tagok egymás hangszereit használják. Schneider szerint ez, valamint a diegetikus közönség hiánya egyértelműen arra utal, hogy a Beatles egyre inkább stúdiózenekarrá kezdett válni, ami a perszóna, a zenei előadás és a befogadás szempontjából egy másfajta kódrendszert, ezzel együtt pedig a Beatles-imázs változását eredményezte. Azonban a diegetikus stúdiófelvételek itt még motiváltak, szervesen beépülnek a cselekménybe. A Beatles valójában csak több mint egy évvel később szakít véglegesen az élő fellépésekkel és válik tényleges stúdiózenekarrá. Ugyanakkor a zenei esemény mint audiovizuális értelemben vett virtuális előadás a későbbi stúdiólemezek (*Sgt. Pepper*) és filmek kapcsán kap fontos szerepet. A *Help!* esetében inkább arról van szó, hogy a Beatles már nem (igazán jó)

koncertzenekar, de a fiúk még nem is kiforrott stúdiózenészek. A zenei autentikusság, a perszóna ezen átmenetét pótolta ki Lester a videoklipek reprezentációs eszközkészletével és kódrendszerével, illetve ezt mélyítették el a későbbi promóciós filmek.

A Beatles promóciós kisfilmjeinek, proto-videoklipjeinek formanyelvi előzményei után célszerű megvizsgálni azokat a pragmatikus, technikai és sokszor logisztikai szempontokat, amelyeknek köszönhetően a Beatles a zenés rövidfilmekben való szereplést preferálta. Eredetileg a promóciós, merchandise jellegükön túl az elsődleges funkciójuk az élő előadás, pontosabban a sztár fizikai jelenlétének helyettesítése, reprodukciója volt. A koncerteken tapasztalható hangzavar, az erősítő és hangosító berendezések gyenge teljesítménye egyrészt harminc percben limitálta a fellépések idejét, másrészt azt eredményezte, hogy a Beatles hamisan játszott, a közönség pedig egyáltalán nem is hallotta őket. Eklatáns példa a Shea Stadium-beli koncert, amelynek az akkor rekordnak számító ötvenhatezer fős közönsége remekül demonstrálta, hogy „a hallgatóság elveszítette a hitelesség azon forrását, amely a Beatles empirikus jelenlétéből és e jelenlét fizikai, audiovizuális megtapasztalhatóságából táplálkozott” [24]. Más szóval az előadás tere túlnőtt a befogadhatóság, a dekódolhatóság határán, és a zene felismerhetetlen zajjá torzult. [25] 1966-tól kezdve pedig a Beatles olyan összetett, avantgárd hatásokat mutató stúdiótechnikai trükköket és effekteket alkalmazott, amelyeket a kor technikai keretei között eleve képtelenség volt élőben reprodukálni. Ezért a Beatles-videók alapkérdése az volt, hogy miként lehet reprezentálni és új, vizuális jelentésrétegekkel ellátni az olyan zenét, ami színpadon, egyszerű hangszerekkel előadva csak üres káosz.





*Az I Feel Fine „fish and chips”-verziója*

A zenekar 1965 végétől kezdett promóciós filmeket forgatni az éppen aktuális kislemezslágerükhöz. Az első öt klip hasonló esztétikai és kompozíciós megoldásokra épült. [26] Ezek a videók a twickenhami filmstúdióban készültek, és Lester vizuális formanyelvétől eltérően a Beatles statikus, merev kompozíciókban, sokszor ülve imitálta a zenélést. A vizuális kreativitás különböző díszletelemek és kellékek felhasználásában nyilvánult meg, ezeknek azonban az éppen játszott dalhoz nem sok közük volt. Edzőtermi eszközök, esernyők, óriási buszjegyek vették körül a zenekart. Ez kihangsúlyozta a filmek promóciós jellegét, hiszen az ekkor készült fotókat a menedzsment lemezborítókra és egyéb termékek esetében újrahasznosította. A kisfilmeket jegyző Joe McGrath filmzési technikája Lester tudatos, mozgalmas és improvizatív módszeréhez képest viszonylag alulmotiválnak hat, ugyanakkor már ezek a videók is kezdték lebontani a tisztán előadás-alapú zenei performansz illúzióját. Harrison szándékoltan több kisfilmben sem a szövegre tárog, Ringo zenélés helyett biciklizik, esetleg épphogy csak hozzáér a dobokhoz, a csörgő helyett pedig saját fejét püföli. A Beatles autentikusságát ezúttal nem a zenei esemény mediális, (re)konstruált hitelessége biztosítja, hiszen azt csorbítják az olyan önreflexív gesztusok, ahogyan a zenekar az odaértett közönség helyett a kamerának játszik, és az egymás közti spontán interakciók, összekacsintások, röhögések kerülnek felszínre. Tudatosítva a kamera jelenlétét, kihangsúlyozzák a lefilmezett esemény felvételjellegét, ezáltal pedig idézőjelek közé teszik saját „élő” előadásukat. Az *I Feel Fine* egyik verziójában a banda például zenélés helyett újságpapírból fish and chipset eszik, és



csámcsogva próbálják meg követni a dalszöveget. Ez a fajta hétköznapiaság, természetes jelenlét a Beatles-imázs szerves részeként beépült a perszóna szociokulturális olvasatába. A korai videók kevésbé tekinthetők egy-egy dal vagy előadás audiovizuális reprezentációjának, szándékolatlanul is sokkal inkább azt rögzítik, ahogyan a Beatles éppen *eljátssza* a saját szerepét. Az *Egy nehéz nap éjszakájával* szemben az önreflexió ezúttal másra vonatkozik, azaz nem a felvevő apparátus, hanem a zenekar tagjai válnak láthatóvá, amint a Beatlest tévéfellépése közben imitálják.

## Pszichedelikus önreprezentáció, 1966–1968

A Beatles imázsában bekövetkezett 1966-os fordulatot nem pusztán a külső megjelenés és az egyre eklektikusabbá, mélyebbé váló zene, hanem a hitelességhez való viszony átértékelődése határozta meg. A Beatles esetében az autentikusság nem más, mint a művészi és mediális értelemben vett folyamatos változás. A promóciós filmek új befogadói gyakorlatokat igénylő kódrendszerét és még formálódó kulturális pozícióját jól szemlélteti a *Rain* és a *Paperback Writer* (Michael Lindsay-Hogg, 1966) klipje. A dalokhoz két merőben eltérő verziót forgattak. Az első kettőt a *Ready, Steady, Go!* műsorában mutatták be. A videóban felbukkanó zenekar üdvözli a közönséget, majd távollétük miatt szabadkozva konferálják fel a produkciót. Mindez rávilágít a Beatles és a rajongótábora közt növekvő távolságra, illetve arra az auslander gondolatra, hogy a hitelesség záloga nem a fizikai jelenlét, hiszen a rockzene megismételhetetlen eseménye, aurája nem a színpadon, hanem a stúdióban születik. [27]



*Részlet a Rain promóciós filmjéből*

A másik két kisfilm sokkal inkább a nem előadás-alapú és nonnarratív koncepcióvideók stilisztikai

megoldásai felé mozdul el. A Chiswick House kertjében felvett képsorokon a Beatlest látjuk, amint bejárják a teret, illetve ücsörögnek a növények és a szobrok között. Ezek a filmek eltávolodva a diegetikus előadás konvencióitól, formanyelvi síkon próbálnak szerves egységet teremteni a kép és a hang között. Lindsay-Hogg nem az élő előadást, hanem magát a dalt igyekszik audiovizuálisan megjeleníteni. Ez főleg a *Rain* esetében szembetűnő, ahol a fényhasználat, a leveleken átszűrődő nap sugarai és a Beatles unott arckifejezése közti kontraszt, valamint a lassított felvételek igyekeznek egybenytetni a filmtér és a dalban megénekelte torzult valóságérzékelést. A *Rain* pszichedelikus gondolatvilága az LSD által befolyásolt egyéni percepció és a valóság fizikai jelenségeinek társadalmi, normatív kategorizációja közti feszültségről szól. [28] A szövegben szereplő központi gondolat („When it rains and shines / it’s just a state of mind”) áttételesen azokra a befogadói stratégiákra is érvényessé válik, amelyek a videoklip reprezentációs kódjait a fizikai jelenlét és hitelesség jeleiként olvassák. A *Rain* azonban még csak előrevetíti a komplett dal és a filmtér tartalmi, strukturális egységét.

Ezt a fajta audiovizuális szintézist a *Penny Lane* és a *Strawberry Fields Forever* (Peter Goldman, 1967) klipjei valósítják meg. Főleg utóbbi formanyelvre artikulálja azt a fikciós ábrándképet, ami már az *Egy nehéz nap éjszakájában* is jellemezte az ábrázolásmód és az előadói tér virtuális viszonyát. Ami viszont akkor még csupán stilisztikai korreláció volt kép és hang között, ezúttal sokkal mélyebb kölcsönviszonyt eredményez. Mindkét dal arról szól, hogy a valós, konkrét helyszínek és ismerős terek miként válnak képlekeny absztrakciókká. A klipek ugyanezt az élményt ragadják meg, csak a zenei produkció közvetlen, fizikai átélhetősége, illetve az audiovizuális reprezentáció performatív terének összefüggésben.

A Zenész Szakszervezet 1967-es döntése nyomán tilos volt playbackelni a BBC műsoraiban. Emiatt a *Strawberry Fields*ből még a hangszerek is hiányoznak, csupán egyetlen pszichedelikus pianínó tűnik fel, amit a zenekar festékekkel önt le. A rendező nem reprodukálja a klasszikus értelemben vett előadás terét, hanem egybevarrja a dal szürreális képi világával, ezáltal a befogadót elbizonytalanító, misztifikált teret hoz létre. [29] Goldman stilisztikai eszközei (kaotikus, dezorientált kameramozgás, visszafelé lejátszott képsorok, irracionálisan váltakozó napszakok, mesterséges fényviszonyok, áttűnések és egymásra fényképezett képek) kibillentik és újraértelmezik a fizikai alapokon nyugvó érzékelést és az általa meghatározott befogadói stratégiákat. Ez a kompozíciós eljárás rávilágít arra, hogy az előadó közvetlen, testi jelenléte, illetve az élő zenei előadás helyett az audiovizuális absztrakció képezi a perszóna hitelességének alapját. A szemekről és arcokról készült superközel felvételek már nem a közelségen keresztül megtapasztalható valóságjelölést jelölik, mint Lesternél, hanem irracionális, álomszerű hatást keltenek. A zenekar a *Rain*ben is használt visszafelé lejátszott szalagokat, ezúttal viszont a dal képisége, kompozíciós jellemzői beleíródnak a filmi fikció szövetébe, a vizuális reprezentáció módjába. A Beatles által használt stúdióeffektek, hangkollázsok, tempóváltások és a sebesség variálása vizuálisan megismétlődnek. Például, mialatt a dal szövege a „Nothing is real”-sorhoz érkezik, Paul felrepül a központi szerepet betöltő fára, és lekapcsolja a Napot. [30] A fantázia és a

külső, fizikai impulzusok egymásba illesztése eredményezi azt az ábrázolásmódot, amely a filmképbe kódolja a zenei előadás hitelességét. A videoklip már nem rekonstruál, hanem az előadás része, mivel a képi szerkesztésmód a Beatles által használt, korukat meghaladó zenei innovációk vizuális kifejeződéseként funkcionál.



*Részlet a Strawberry Fields Forever promóciós filmjéből*

A *Penny Lane* a gyermeki perspektívát, vagyis a még ideológiamentes érzékelést montírozza össze a belső fantáziavilággal. A dal valós emlékeken alapul, és abból a szituációból bontakozik ki, ahogyan McCartney a reggeli buszról figyelte a város forgatagát. A valóság hiteles megfigyelése azonban elbizonytalanodik, ugyanis – miként a *Rain*ben – az ártatlan, naiv szemlélődés összemosódik a tudatmódosító szerek által befolyásolt lírai én pozíciójával. A dalszöveg által megjelenített jelenetek ugyanolyan álomszerűek és illékonyak, mint a *Strawberry Fields* áttűnő képei. [31] A *Penny Lane* klipje ugyanazt a különös érzetet közvetíti, mint a dalszöveg. Több, egymással ok-okozatilag nem összefüggő párhuzamos jelenetet látunk, amelyekben a Beatles, illetve Lennon sétál a film által teremtett fiktív Penny Lane-en, végül a zenekar lóháton megérkezik egy parkba, ahol viktoriánus korabeli teadélutánt tartanak. A különböző cselekményszálak a klip végén érnek össze, amikor a sétálás jelenetét a rendező Lennon arcára mint projekciós felületre vetíti. Goldman így a test fizikai jelenlétét felülírja a képi reprezentációval, vagyis a virtuális és a valós tapasztalat tér-ideje a videoklipekben szürrealista módon összemosódik. [32]

A Beatles 1967-re mind a tartalom, mind a külső megjelenés terén átértékelte saját perszónáját, ezáltal pedig szociokulturális pozícióját. A munkásosztálybeli származásra és a jól nevelt, családbarát humorra építő imázs végképp feledésbe merült. A Beatles ekkorra egy önreflexív, a társadalmi folyamatokra érzékeny, valamint underground művészeti formákkal és drogokkal kísérletező zenekarrá nőtte ki magát. A két 1967-es promóciós film avantgárd jegyeket mutató

formanyelvében explicit módon fejeződött ki az ellenkultúra ideológiák közt sodródó, cél nélküli, saját érzékelésében bizonytalan és a racionális gondolkodást elutasító létélménye. [33] A Beatles perszónájának radikális változása párhuzamos volt a korszak társadalmi berendezkedését átalakító forradalmi hévvel. Miként a fiatal „MI”-generáció elvesztette bizalmát a hagyományos intézményrendszerben, valamint tekintélyelvűségben, és új narratívák, transzcendentális kategóriák mentén kezdett közelíteni a világhoz, úgy értelmezte át a Beatles saját előadói hitelességét, amelyet végül a fikcióhoz való audiovizuális kötődésben talált meg.

Mindez a *Mágikus misztikus utazás* (Magical Mystery Tour. The Beatles, 1967) pszichedelikus utazásában csúcsonyul ki. A korszak avantgárd légköréből táplálkozó amatőr filmezési technika, az illogikus szerkesztésmód, az asszociatív véletlen-esztétika McCartney révén kerültek a Beatles homlokterébe. A *Mágikus misztikus utazás* formátlanságával ragadta meg az ellenkultúra kaotikus esztétikáját. A dalok szerkezete, a szövegek és a film antinarratívái egyaránt az underground kifejezési formák és művészeti irányzatok esetlegességet tükrözik. A forgatókönyvet McCartney egy cikkekre osztott körrel helyettesítette, nincs oksági narratíva, a cselekmény egymással lazán, vagy épp sehogy sem kapcsolódó szürreális szegmensek füzére. Rengeteg a rögtönzés, a színészek többször belenéznek a kamerába, és integetnek a nézőknek. Rávilágítva önmaguk, követőik és az elitkultúra komolytalanságára, a Beatles filmje a brit társadalmi berendezkedés és kulturális mintázatok szatírjaként, valamint a zenekar imázsának deheroizálásaként is működik.



*Az I Am the Walrus epizódja a Mágikus misztikus utazásban*

Az autentikusság szempontjából a fikció, a fantázia válik a együttes számára önmeghatározó aktussá. A Beatles egységes arculata helyett a zenekartagok a dalaikban megénekeltek pszichedelikus figurákat és helyzeteket jelenítik meg. A *The Fool on the Hill* szegmensében McCartney a címszereplőt alakítja, Lennon rozmárnak öltözik az *I Am the Walrus*-ban, Harrison pedig abban a ködben üldögélve adja elő a *Blue Jay Way*-t, ami magából a dalszövegből gomolyog elő. A klipek már nem pusztán az előadót, hanem a Beatles alteregóit mutatják. A zenekar saját imázsától való elidegenedése leginkább az *I Am the Walrus*-ban figyelhető meg. Ahogy a *Sgt. Pepper* albumon egy



fiktív rezesbanda bőrébe bújtak, úgy a különböző jelmezek által kölcsönzött karneváli hangulat is értelmezhető a Beatlemánia és az azt létrehozó, hitelesítő társadalmi közeg kritikájaként. A zenekar azáltal, hogy kitalált figurák álarcát ölti magára, rámutat a perszónát konstruáló fikciós gyakorlatokra és sémákra. Ekkorra viszont a Beatles-tagok számára a személyes és művészi szabadságélmény egyaránt a rejtőzködés, az intézményesült Beatlemániától való távolságtartás révén válik megtapasztalhatóvá.



*Mágikus misztikus utazás*

Az *I Am the Walrus* groteszk, abszurd képei a konzervatív brit szokásrendet és beszédmódokat is kikezdi. A dalszöveg látszólagos halandzsája szándékos félrevezetés, mivel maga a strukturálatlanság hordozza a jelentést. Lennon különböző kulturális regiszterek posztmodern kollázsát alkotja meg Lewis Carrolltól és James Joyce-tól kezdve, gyerekmondókákon és pornográfián át az elit- és a fogyasztói társadalom bizarr metaforáiig. Az *I Am the Walrus* nem csak a konformista nyárspolgári életmódot, <sup>[34]</sup> hanem a kor népszerű underground mozgalmait is pellengérré állítja. <sup>[35]</sup> A dal szatirikus éle nem a trágárságokban, hanem a társadalmi jelentések, interpretációs mechanizmusok csődjében mutatkozik meg, abban, ahogyan Lennon a nyelvet, a kultúra hordozóját – és vele együtt a zenekar korábbi imázsát – dekonstruálja. A perszóna radikális változása általános értetlenséget váltott ki a szülők generációjából, és végleg elutasította a zenekar családbarát imázsát. Ekkoriban a Beatles több dala is intertextuálisan utalgatott egymásra, reflektálva saját mítoszuk és a hatvanas évek ideológiái mögött felsejlő mélyebb tartalom és mondanivaló hiányára. <sup>[36]</sup> Mindez a *Mágikus misztikus utazás* egészére igaz. Az éttermi jelenetben látható mértéktelen zabálás például a hatvanas évek pillanatnyiségének, hedonizmusának metaforája is lehetne, ugyanakkor sokkal hangsúlyosabb a film tér és időbeli céltalansága, amivel gátolja az allegorikus olvasat lehetőségeit.

A BBC karácsony másnapján, fekete-fehérben mutatta be a filmet. A kritikai bukás annak is köszönhető volt, hogy a monokróm kép révén a pszichedelikus rock mint műfaji, értelmező keret

egyszerűen ellehetetlenült. Színek hiányában a közönség nem tudta szürreális filmként értelmezni a látottakat, hiszen a zsáner definitív jegyeivel való referenciális kapcsolat törlődött, ezzel együtt pedig az autentikusság kódjai is felszámolódtak. Ironikus módon a filmes nyersanyag és a konvencionális jelrendszerek torzítását, egyszóval az avantgárd esztétikát maga a BBC vitte tőkélyre azáltal, hogy a filmet vizuálisan dekódolhatatlanná tette.

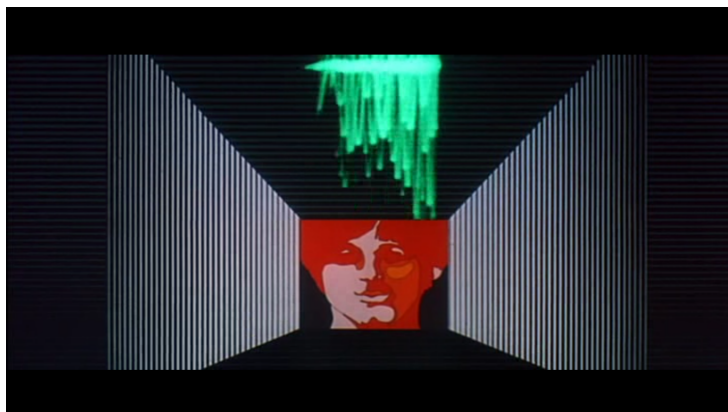
Szemben az *Egy nehéz nap éjszakája* térszerkezetével, amely során a színpad és a nézőtér közti távolság számolódt fel, a *Mágikus misztikus utazás* esetében a dal által közvetített belső képzelet és a filmtér közti határ mosódik el. A *Sárga tengeralattjáró* (Yellow Submarine. George Dunning, 1968) pszichedelikus odüsszeiája során pedig már az absztrakt terek és utópiák köré épül a teljes narratíva. A céltalan utazás itt eléri a végpontot, és a szürke társadalmi, politikai valósággal szemben a fantázia változatos terei öltenek alakot különböző tengerek (Idő, Tudomány, Lyukak Tengere) és Borsország képében. Az expozíció a liverpooli rögválóság karikatúraszzerű képeivel nyit, amelyet McCartney 1966-os balladája, az *Eleanor Rigby* kísér. A dal egzisztencialista súlya alatt a totális elidegenedés („Look at all the lonely people”) és a vallási, filozófiai kiüresedés („No one was saved”) kívül életmóddá. A rajzoló, Heinz Edelman statikus figurákat használ a jelenetben, amelyek ugyanazt az egy apró mozdulatot ismétlik. A klip az urbánus életmód monoton, fegyelmezett loopokba rendeződő hétköznapijait reprezentálja, amellyel szemben az ellenkultúra Timothy Leary és az LSD által megideologizált, módosult valóságélménye áll. A kontrasztot a vizuális reprezentáció is tükrözi. Az *Eleanor Rigby*ben Edelman rotoszkóp-technikával tette még életszerűbbé a figurákat, míg a film többi részében az op- és a pop-art szürreális formajegyeit alkalmazta.



*Részlet az Eleanor Rigby epizódjából*

A *Sárga tengeralattjáró* bizarr tengereinek naiv gyermekmeséje voltaképp azt az egyetemes „tudatóceánt”<sup>[37]</sup> reprezentálja, amely a hippik transzcendentális megvilágosodására és szeretetkultuszára épül. MacDonald azonban az e mögött meghúzódó szellemi tespedést és morális ürességet hangsúlyozza, pontosabban azt az ellentmondást, hogy az LSD köré szerveződő

közösségek kollektív empátiája csak ego-halál, vagyis az identitás felszámolása révén lehetséges, és „nehezen fordítható le valamely más személy iránti konkrét szeretet”.<sup>[38]</sup> Ezt a fókuszvesztést szimbolizálja a Lyukak és a Tudomány Tengere. Utóbbiban hallható Harrison *Only A Northern Song* című önreflexív dala, ami a zenekaron belüli méltatlan mellőzéséről, az individuális jelentéktelenségről, illetve az esztétikai és morális normarendszerek hasznavehetetlenségéről szól. A klip audiovizuális egysége rávilágít a jelenléttől független zenei hitelességre. A teljesen absztrakt térben csak a zenekartagok pop-artba hajló stilizált képei és a hangsávot jelölő oszcilloszkóp láthatóak, mindegyik még a dalszöveg is ráerősít.<sup>[39]</sup> A Beatles végül a zene erejével szabadítja fel Borsországot, és a közönyt béke és szeretet váltja fel.



*Az Only A Northern Song epizódja a Sárga tengeralattjáróban*

A rajzfilm dramaturgiai csúcspontján elhangzó *All You Need Is Love*-ot a Beatles 1967-ben az *Our World* című műholdas tévéműsorban mutatta be először. A dal bizonyos hangsávjait előre rögzítették, de az ének és a gitárok élőben szóltak. Auslander úgy fogalmaz, hogy a rockzene auráját a stúdiófelvétel és az élő fellépés közti dialektikus viszony határozza meg.<sup>[40]</sup> A Beatles produkciója ezt valósítja meg, vagyis a színpadi teret a stúdió helyettesíti, így a lemezfelvétel szituációja élő fellépésként értelmeződik. A zenekar rajongók és barátok gyűrűjében, velük közösen adja elő Lennon apolitikus békehimnuszát, így az előadás tere a hippik osztályellenes és hierarchiát tagadó közösségi létélményét, valamint a Beatles és az ellenkultúra egymást erősítő kölcsönhatását jeleníti meg. A fellépés idealizmusa abból fakad, hogy a stúdió, a zene mesterséges, kontrollált közege valódi happeninggé, a társadalmi cselekvés terévé válik. A bölcs üzenetnek szánt dalszöveg zavarossága azonban jól mutatja azt, hogy mind az együttes, mind generációja „tapogatózva haladt előre az életben”.<sup>[41]</sup>

A *Hello Goodbye* (Paul McCartney, 1967) klipje ezzel szemben a Saville Theatre színpadán forgott. Összesen négy verziót készítettek belőle, és mindegyik a Beatles vizuális megjelenésének egy-egy stációját ábrázolja. Borsórmester pszichedelikus uniformisaitól kezdve a kor extravagáns hétköznapi viseletén át az egyenöltönyökig minden megjelenik. A hitelességet azonban nem a

különböző ruhák jelölik, hanem a leleplező önirónia, amivel a Beatles saját szerepváltogató identitására és fiktív alteregóira reflektál.



*Az All You Need Is Love előadása az Our World című tévéműsorban*

## A valóság zsugorodó terei, 1968–1969

Levetkőzve a pszichedelikus rock jegyeit, a Beatles 1968-ra visszatért a hagyományosabb zenéhez. A *Hey Jude* és a *Revolution* (Michael Lindsay-Hogg, 1968) promóciós filmjei hasonlóan Lester technikájához az élő koncertek és tévéfellépések szimulált környezetét, a közvetlenség és átélhetőség reprezentációs kódjait hasznosították újra. A *Hey Jude*-ot David Frost konferálja fel, azonban nem a zenekar, hanem a műsorvezető volt a valódi vendég, hiszen a dal klipjét a lemezstúdióban vették fel. Lindsay-Hogg szinte kizárólag közeliket és premier plánokat használ. A teret a dal végén felhangzó kórusban nyitja ki, amikor a közönség együtt énekel a Beatlesszel. A *Hey Jude* ebben a tekintetben kései megnyilvánulása annak a kollektív elfogadáson alapuló szubkultúrának, ami az egy évvel korábbi szeretet nyarát és a nyugati gondolkodásmód átalakulását jellemezte.

A *Revolution* és a Beatles saját közönségéhez, nemzedékéhez való virtuális viszonya egyúttal a forradalmi eszmék zsákutcáját is megmutatja. Az 1968-as diáklázadások, Martin Luther King meggyilkolása és a vietnami háború frontjelentései éles kontrasztot mutatnak a Beatles stúdióba zárt, szimulált, kényelmes valóságtapasztalatához képest. <sup>[42]</sup> Szemben az *All You Need Is Love* naiv, apolitikus hangjával, a *Revolution* aktuálpolitikai kirohanása meglepően tudatos válaszreakció a főleg újbaldali, maoista indíttatású aktivisták erőszakos megmozdulásaira. <sup>[43]</sup> Lennon a szellemi önfelszabadítás és a pacifizmus mellett érvel, tiltakozása pedig nem a társadalmi, politikai intézményrendszer, hanem az azt megváltoztatni igyekvő mozgalmak agressziója ellen irányul. A *Revolution* ugyanakkor a hatvanas évekre jellemző ideológiai instabilitást és a céltudatosság hiányát is reprezentálja. A dalt két változatban adták ki, amelyek a szöveg egy-egy kulcsmózzanatában térnek el. Az elsőként felvett verzióban Lennon még bizonytalanságát fejezi ki a destruktív



politikai forradalomban való részvétele kapcsán, míg a másodikban már egyértelművé teszi kiábrándultságát, és azt, hogy ő mindebben nem kíván részt venni. A promóciós filmet szintén stúdiókörülmények között vették fel, de az éneksávot – a lemezverzióval a háttérben – ezúttal élőben rögzítették. A *Revolution* itt hallható harmadik változata az első kettő ötvözete. Az élő előadás szimulált közegét azonban Lennon egy pillanatra megtöri, amikor a „You can count me out – in” sort éneklí, vagyis látványosan eltér az éppen promotált dal szövegétől. Azáltal, hogy itt a szerző három felvételen keresztül húzódó bizonytalanságának végpontját, állásfoglalásának megváltozását primer tapasztalatként éljük át, Lennon a zenekar virtuális jelenlétét egy valódi, performatív eseménybe fordítja. [44] A stúdió- és az élő zene auslander metszéspontján (jelen esetben az „in” határozóval) nem pusztán a dal aurája mutatkozik meg, hanem az 1967 és 1968 között lezajló szellemi fordulat is, amely az idealista társadalmi utópiák, valamint a politikai realitás és radikális elköteleződés közti ellentmondást artikulálta. Ennek nyomán Lennont számos elmarasztaló kritika érte, amelyek aktív politikai szerepvállalásának naivitását, illetve hiányát rótták fel, vagyis a dalt nem esztétikai, hanem aktuálpolitikai kontextusban mint tiltakozó nyilatkozatot értelmezték. Lennon ugyanazt a kívülálló pozíciót foglalta el, mint az *I Am the Walrus* ban, viszont a megváltozott társadalmi közeg és befogadói sémák miatt ezt a dalt az ellenkultúra már az inautentikusság jeleként értékelte. A *Revolution* abból a szempontból is fordulópont, hogy ez a békeaktivista Lennon első dala, így perszónája bizonyos szempontból már ekkor függetlenedni kezdett a Beatlestől.



Részlet a *Revolution* klipjéből

A *The Ballad of John and Yoko* szövege és videoklipje megerősíti ezt a folyamatot. Lennon a Yoko Onóval kötött házasságának naplószerű történetét meséli el, amihez a promóciós film archív felvételei is igazodnak. A híres ágyban tartott béketiltakozás, valamint a totális kommunikációt [ *bagism*] hirdető, zsákban adott sajtótájékoztató képei egybeíródnak a házaspár magánéletével. Habár a korábbi lemezfelvétel munkálatai közben feltűnik a Beatles is, egyértelművé válik, hogy az egységes arculat megbomlott, és Lennon új utakon jár. Az életrajzi szöveg öniróniája a sajtóhírek stílusával keveredik, így Lennon azokat az interpretációs mechanizmusokat és nézőpontokat figurazza ki, amelyek a *Revolution*ben még bizonytalanul felvállalt pacifizmusáért kárhoztatták. [45]

1969 januárjában a Beatles McCartney vezetésével belevágott a *Get Back* munkacímű projektbe,

ami később *Let It Be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970) címmel már a zenekar feloszlását követően került forgalmazásba. A koncepció egy stúdióeffektektől és rájátszásoktól mentes lemez, valamint a próbákat rögzítő dokumentumfilm elkészítése volt. A stilisztikai és tartalmi őszinteség, illetve önmaguk és imázsuk puritán megközelítése egyedül a filmben érvényesült. Lindsay-Hogg műve mentes a narrációtól, nyilatkozatoktól, közbeékelte riportoktól, valamint nincs tér- és időbeli koherenciája, sem dramaturgiai íve. A *Let It Be* a *direct cinema* megfigyelő, „légy a falon” pozíciójára épít, ezáltal a Beatles korábbi stilizált és szurreális filmjeinek antitézisét valósítja meg.

Két előző filmjük eszképpista alapállásával szemben McCartney ismét az élő fellépéseket szorgalmazta. Felmérve a próbák káoszát és a zenekar által tudatosan használt mediális távolság hatását, belátta, hogy a Beatles nem működik tovább közönség nélkül. Az alkotói közeg ugyanis ekkorra fullasztó összecsúszásba fordult. A film reprezentációs kódjai, mint például a *cinéma vérité* önreflexiója, az apparátus jelenléte már nem a beavatottság mediális tapasztalatát eredményezik, hanem olyan kényelmetlen közelséget szülnek, amely dekonstruálja a zenei előadás terét. McCartney és Harrison szóváltása legalább annyira nyomasztó, mint az a jelenet, amelyben Lennon halálos unalommal az arcán hallgatja az élő fellépések lehetőségeit taglaló McCartney-t.



*Lennon és McCartney a Let It Beben*

A filmvégi legendás tetőkonzert ehhez képest szokatlanul felszabadult képet fest a zenekarról, ugyanakkor az esemény ezúttal is fenntartja a közönségtől való fizikai távolságot. Lindsay-Hogg kamerája nem pusztán az együttes játékát, hanem annak közvetlen közegét és a koncertet eltérően megítélő nézői perspektívák ütközését, interakcióját is rögzíti. Forgalmi dugó keletkezik, a szomszédos irodaház dolgozói a zajra panaszkodnak, ezért kiszáratva megérkezik a rendőrség, akik áramtalanítják a zenekart. A Beatles a zenei performansz terévé avatja a londoni belvárost, a tetőszínpadon közbelépő hatóság pedig az előadás esztétikai terébe avatkozik be azzal, hogy kihúzzák Lennon és Harrison gitárját. Az utcafronton álló közönség viselkedését befolyásoló szociokulturális minták a koncert interpretációs terén kívül eső társadalmi gyakorlatokkal keverednek, így a rendező sokkal árnyaltabb képet fest a befogadói értelemadástól függő zenei

perszóna természetéről, mint az *Egy nehéz nap éjszakája* fináléja.



*A Let It Be lezáró tetőkonzert*

Az *Egy nehéz nap éjszakája* on-stage fikciója arra irányult, hogy a zenekarról készült felvételek a valóság objektív képét mutatják, miközben ez a természetesség pusztán a Beatles akkori imázsának része volt. A rendező ennek ellenkezőjét valósítja meg a *Let It Be* során. A tolakodó voyeurizmus, amellyel a kamera megfigyeli a hétköznapi eseményeket, valójában leleplezi a Beatles eljátszott, imitált egységét. Már nem a tagok közti szinergia működésének vagyunk szem- és fültanúi, hanem az ellentétes individuumok közti súrlódásnak. Szemben az *Egy nehéz nap éjszakájában* megjelenített fiktív karakterjegyekkel, Lindsay-Hogg kamerája dekonstruálja a Beatles imázsát, hiszen a tagok valódi megnyilvánulásait kapja lencsevégre. McCartney irritáló perfekcionizmusa, Lennon cinikus közönye, Harrison sértett frusztrációja és Ringo egykedvűsége telepszik rá a jelenetekre.

A *Let It Be* során előadott dalok és az audiovizuális önreprezentáció már nem elsősorban egy zenei perszónát jelölnek, hanem azt a folyamatot, ahogyan a Beatles egységes imázsa személyes, belső érdekellentétek mentén fragmentálódik.<sup>[46]</sup> Mindezt tágabb kontextusba helyezi Harrison *I Me Mine* című dala, ami a hatvanas évek végére jellemző spirituális útvesztésről, valamint a kollektív szemléletmód politikai és társadalmi ideológiákra, egyéni nézőpontokra való széteséséről szól. A *Let It Be* dokumentumértéke nem a stúdiómunkálatok közvetlen megfigyelésében mutatkozik meg, hanem abban, amit nem szándékoltan rögzít. Lindsay-Hogg filmje a Beatles önmagából való kiábrándultságát, önképének kudarcát dokumentálja. A *Let It Be* ironikus módon abból nyeri autentikusságát, hogy a Beatles virtuális perszónája nem bírja el a film által reprezentált nagy dózisu valóságot, és a zenekar önmaga számára elveszti hitelét. Nem meglepő, hogy a filmet mind a VHS-, mind a DVD-piacról mellőzték, mivel nem illett bele a kilencvenes évek során klasszicizálódó Beatles-imázs hitelességébe.



*A Beatles a Let It Be felvételei közben*

A Beatles mozgóképi munkássága mind a zenész, mind pedig a közönség autenticitáshoz, de legfőképp egymáshoz való viszonyát írta újra. A különböző reprezentációs stratégiák alkalmazása lehetővé tette, hogy a hatvanas évek közönsége új mediális és kulturális közegben értelmezze a zenei perszóna, valamint az akusztikus élmény hitelességét. A Beatles mindezt a művészi kifejezés eszközeként használta, és az egyre komplexebb stúdiótechnikai eljárások nyomán az élő fellépéseket helyettesítő médiumként tekintett a mozgóképre. Ugyanakkor arra törekedtek, hogy a kép ne pusztán reprodukálja a koncertélményt, hanem a zenei struktúra vizuális artikulációjára helyezték a hangsúlyt, ezáltal pedig lefektették a mai értelemben vett konceptuális videoklipek műfaji, stilisztikai alapjait, valamint önálló disztribúciós modelljét. Filmjeik azonban nem merülnek ki az új médiumok és apparátusok technikai determinizmusában. Az audiovizuális fikció felé való önreflexív elmozdulás a perszóna, valamint a hitelesség virtuális természetét hangsúlyozta. A Beatles egész estés, valamint promóciós filmjei párhuzamosan fejlődtek a korszakot meghatározó és átformáló társadalmi, esztétikai, filozófiai és politikai irányzatokkal, ezáltal pedig a Beatles filmes munkássága és a hatvanas évek eszmetörténeti háttere egymással párhuzamosan vizsgálható.

## Jegyzetek

1. Auslander, Philip: Musical Personae. *The Drama Review*, 2006/1. 100–119.
2. A kép és a hang mediális összekapcsolására tett kísérletek lényegében egyidősek a filmművészetrel, de a rockzene filmes felhasználásai szintén korábbra, 1955-re (*Rock Around the Clock*, Fred F. Sears) nyúlnak vissza.
3. Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York, Routledge, 2008.
4. Uő. Uo. 81.
5. Vő. Schneider, Paula: *The Visual Language of Authenticity: Mediation and Musical Performance in the Films of the Beatles*. 45. URL: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0135635> (2018.02.17.)
6. Balkányi Nóra: A Beatles-innováció. *Médiakutató*, 2012. nyár. URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2012\\_02\\_nyar/13\\_beatles\\_innovacio](http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_02_nyar/13_beatles_innovacio) (2018.02.24.)

7. Vö. Messenger, Cory: Act Naturally: Elvis Presley, the Beatles and „Rocksploitation”. *Screening the Past*, 2005. július 29. URL: [http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr\\_18/CMfr18a.html](http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr_18/CMfr18a.html) (2018.02.24.)
8. Lennon a szarkasztikus, McCartney a romantikus, Harrison a kontemplatív, Ringo a jópofa.
9. Lásd *Börtönrock* (Jailhouse Rock. Richard Thorpe, 1957), *King Creole* (Michael Curtiz, 1958), *Loving You* (Hal Kanter, 1957), *Expresso Bongo* (Val Guest, 1959).
10. Vö. James, David E.: *Rock 'N' Film. Cinema's Dance with Popular Music*. New York, Oxford University Press, 2016.
11. Beszéd a film kezdeti munkacíme: *Beatlemánia*.
12. Balkányi: i. m.
13. Donnelly, K. J.: The Musical Revolution: The Beatles in *A Hard Day's Night*. In uő.: *British Film Music and Film Musicals*. Houndmills, Palgrave MacMillan, 2007. 151-166.
14. Vö. Schneider: i. m. 90.
15. Vö. Schneider: i. m. 95.
16. Schneider: i. m. 60-61.
17. Donnelly: i. m. 163.
18. Donnelly: i. m. 160.
19. MacDonald, Ian: *A fejek forradalma. A Beatles dalai és a hatvanas évek*. Ford. Révbíró Tamás. Budapest, Park Könyvkiadó, 2009.
20. MacDonald: i. m. 41.
21. A jelenethez forgatott klipet egyébként valóban felhasználták televíziós promóció céljára. Bemutatójára 1965. július 17-én, a *Help!* premierjét megelőző hetekben került sor, ezzel pedig a Beatles második önálló klipjeként került adásba. Elsőként az *Egy nehéz nap éjszakája* egy kivágott jelenete, a *You Can't Do That* került be az Ed Sullivan Showba.
22. Schneider: i. m. 66-79.
23. Vö. Schneider: i. m. 24.
24. Schneider: i. m. 101.
25. A Beatles sem vizuális, sem auditív értelemben nem volt közvetlenül hozzáférhető, mivel a színpad túl messze volt a lelátótól, a zene pedig közvetetten, a stadion sportrendezvények számára rendszeresített hangszóróiból jutott el a közönséghez. Sokatmondó és ironikus, hogy az eseményről készült dokumentumfilm hanganyaga olyannyira használhatatlannak bizonyult, hogy a Beatles kénytelen volt stúdióban „utószinkronizálni” a dalok egy részét.
26. *I Feel Fine; Ticket to Ride; Help!; Day Tripper; We Can Work It Out*. Az alternatív verziókkal együtt összesen tíz kisfilmet készítettek és mindegyiket egyetlen nap leforgása alatt vették fel.
27. Vö. Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York, Routledge, 2008. 96.
28. Vö. MacDonald: i. m. 205-206.
29. A kép és a zene szerves egységét jól mutatja, hogy a stáb koncepciózusan a dal meghallgatását követően állt neki megfelelő forgatási helyszínt keresni, vagyis a film struktúráját kezdetektől fogva a hangzáshoz, a zene hangulatához igazították.
30. Valószínűleg pusztán véletlen, de körülbelül pont ekkor (1:00) hallható a *Strawberry Fields* híres hangtechnikai vágása. George Martin, a zenei producer és a hangmérnökök a dal két tempóban és hangmagasságban eltérő verzióját illesztették össze. A klip bizonyos szempontból igazodik ehhez, vagyis amikor a dal a mélybe ereszkedik, Paul a magasba repül.

31. „The pretty nurse is selling poppies from a tray / And though she feels as if she’s in a play, / She is anyway”
32. McCartney optimista megfogalmazásában: „Penny Lane is in my ears and in my eyes”. Ugyanez Lennon szkeptikus olvasatában: „Misunderstanding all you see”.
33. Vö. MacDonald: i. m. 23-58.
34. If the sun don’t come you get a tan / from standing in the English rain”
35. „Elementary penguin singing Hare Krishna”
36. Lennon ezt egy évvel később a szintén Lewis Carroll-i ihletésű *Glass Onion* című dal üveghagyma metaforájába sűrítette.
37. MacDonald: i. m. 38.
38. Uó. Uó.
39. „If you think the harmony / Is a little dull and out of key / You’re correct / ‘Cause there’s nobody there”
40. Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York, Routledge, 2008. 96.
41. MacDonald: i. m. 48.
42. Vö. Auslander, Philip – Inglis Ian: „Nothing Is Real”: The Beatles as Virtual Performers. In *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Szerk. Sheila Whiteley – Sarah Rambarran. New York – Oxford, Oxford University Press. 2016. 35-52.
43. Vö. MacDonald: i. m. 282-288.
44. A dalváltozatok az 1968 májusától szeptemberéig tartó időszak vívódását ölelik fel. Az eredetit tavasszal rögzítették, viszont a korabeli közönség először a kislemezverziót hallhatta augusztusban, amelyből már hiányzik a tétovázó sorvég. Rá két hétre jelent meg a promóciós film, amelyben ismét előkerült a sok vitát kavarázó kétértelműség. Miként MacDonald rámutat, Lennon felvételtől felvételre variálta a szöveg ezen pontját, viszont megfélekedezik a promóciós filmről, így tévesen vonja le azt a következtetést, hogy a kislemezen hallható változattal Lennon – ha ideiglenesen is – a politikai mozgalmaktól független, egyetemes béke mellett köteleződött volna el.
45. „The way things are going / They’re going to crucify me”
46. Ezt reprezentálja utolsó kisfilmjük, a *Something* (Neil Aspinall, 1969) is. A klipet két hónappal a Beatles tényleges feloszlása után forgatták, és ennek megfelelően a tagok külön-külön, feleségeik társaságában láthatóak.

## Irodalomjegyzék

- Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York, Routledge, 2008. <https://doi.org/10.4324/9780203938133>
- Auslander, Philip: Musical Personae. In *The Drama Review*, Volume 50, Number 1, Spring 2006, 100-119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>
- Auslander, Philip – Inglis, Ian: „Nothing is Real”: The Beatles as Virtual Performers. In *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Szerk. Sheila Whiteley, Sarah Rambarran. New York – Oxford, Oxford University Press, 2016. 35-52.
- Balkányi Nóra: A Beatles-innováció. *Médiakutató*, 2012. nyár. URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2012\\_02\\_nyar/13\\_beatles\\_innovacio](http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_02_nyar/13_beatles_innovacio) (2018.02.24.)
- Donnelly, K. J.: The Musical Revolution: The Beatles in A Hard Day’s Night. In uó.: *British Film Music and Film Musicals*.



Houndmills, Palgrave MacMillan, 2007. 151-166.

[https://doi.org/10.1057/9780230597747\\_10](https://doi.org/10.1057/9780230597747_10)

- James, David E.: *Rock 'N' Film. Cinema's Dance with Popular Music*. New York, Oxford University Press, 2016.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199387595.001.0001>
- MacDonald, Ian: *A fejek forradalma. A Beatles dalai és a hatvanas évek*. Ford. Révbíró Tamás. Budapest, Park Könyvkiadó, 2009.
- Messenger, Cory: Act Naturally: Elvis Presley, the Beatles and „Rocksploitation”. *Screening the Past*, 2005. július 29. URL:  
[http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr\\_18/CMfr18a.html](http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr_18/CMfr18a.html)  
(2018.02.24.)
- Schneider, Paula: *The Visual Language of Authenticity: Mediation and Musical Performance in the Films of the Beatles*. URL:  
<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0135635> (2018.02.17.)

## Filmográfia

### Filmográfia

- *Börtönrock* (Jailhouse Rock. Richard Thorpe, 1957)
- *Creole király* (King Creole. Michael Curtiz, 1958)
- *Egy nehéz nap éjszakája* (A Hard Day's Night. Richard Lester, 1964)
- *Expresso Bongo* (Val Guest, 1959)
- *Help!* (Richard Lester, 1965)
- *Let It Be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970)
- *Loving You* (Hal Kanter, 1957)
- *Magical Msytery Tour* (The Beatles, 1967)
- *Sárga tengeralattjáró* (Yellow Submarine. George Dunning, 1968)

### Videográfia

- *All You Need Is Love* (Derek Burrell Davis, 1967)
- *Day Tripper* (Joe McGarth, 1965)
- *Hello Goodbye* (Paul McCartney, 1967)
- *Help!* (Joe McGarth, 1965)
- *Hey Jude* (Michael Lindsay-Hogg, 1968)
- *I Feel Fine* (Joe McGarth, 1965)
- *Paperback Writer* (Michael Lindsay-Hogg, 1966)
- *Penny Lane* (Peter Goldman, 1967)
- *Rain* (Michael Lindsay-Hogg, 1966)
- *Revolution* (Michael Lindsay-Hogg, 1968)
- *Something* (Neil Aspinall, 1969)
- *Strawberry Fields Forever* (Peter Goldman, 1967)
- *The Ballad of John and Yoko* (1969)

- *Ticket to Ride* (Joe McGarth, 1965)
- *We Can Work It Out* (Joe McGarth, 1965)



© Apertúra, 2018. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/berenyi-felreertes-minden-amit-latsz-onreflexio-hitelesseg-es-virtualis-jelenlet-a-beatles-filmjeiben-es-videoklipjeiben/>

---

10.31176/apertura.2018.4.2

Apertura.hu

Image not found or type unknown