

Tracklistából narratív film

Absztrakt

Dolgozatom a *Baby Driver* (Nyomd, Bébi, nyomd! Edgar Wright, 2017) című filmet vizsgálja a kulcsfontosságú hang-kép viszonyok szempontjából. Először felvázolom a videoklip történeti, formai és fogalmi változásait, majd következtetéseket vonok le a *Baby Driver* narratíváját illetően: a filmben ütközni látszik két megoldás, a tracklistaszerű szerialitás és a cselekmény egyes részeit kiemelő, narratív csomópontokban gondolkodó logika. Néhány jelenet kiemelésével és azoknak részletes elemzésével vizsgálom e két elgondolást, melyek között a köteléket a zenehasználatból, annak a diegetikus-nondiegetikus határfeszégetéséből eredeztetem. Nem csupán a film mélystruktúrájára van hatással a zene, hanem a témájára is. Azon kívül, hogy az „aláfestő” zenéket beemeli a film történetének kontextusába, annak tárgyává is teszi, hiszen az autósüldözéseken kívül a történet a zenehallgatási szokások változásainak is dokumentálása, ezen kívül pedig korunk fogyasztói társadalmában a zenefogyasztás habitusára is rámutat. A *Baby Driver* vonatkozásában ezt kétféle szemszögből is lehet vizsgálni. Egyrészt a prosumer társadalom és a participatív média szemszögéből, másrészt egy kritikus szűrőn keresztül, a fogyasztói társadalom és a zenehallgatás viszonylatában, Theodor W. Adorno, Hanns Eisler és Erdély Miklós ehhez kapcsolódó írásaival összevetve.

Szerző

Mihálffy Eszter 1993-ban született Szentesen. 2015-ben szerzett alapszakos diplomát a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi karán magyar és filmtörténet-filmelmélet szakos hallgatóként. 2018-ban végzett ugyanitt a vizuális kultúratudomány mesterszak film szakirányán.

10.31176/apertura.2018.4.8

Tracklistából narratív film

Bevezetés

A *Baby Driver* (Nyomd, Bébi, nyomd! Edgar Wright, 2017) című filmben a videoklip-es forma ötvöződik a műfaji és narratív sémákkal. Dolgozatom célja az említett, a filmben központi szerepet játszó három elemnek és egymáshoz való viszonyaiknak a vizsgálata, illetve az, hogy a zene rendhagyó használata milyen más olvasati lehetőségeket indukál. Ehhez először röviden felvázolom a videoklip történetét és formai sajátosságait, majd végigveszem a cselekmény főbb narratív szálait és azok funkcióit a vizsgálati szempontjaim tükrében – a videoklip-esztétikával való kölcsönhatásukat szemügyre véve. A videoklip-es forma dominanciája a filmben felveti a posztmodern elméleteinek az alkalmazhatóságát, melyet a film videoklipszerű formanyelvi megoldásai mellett az intertextualitás (a filmes és zenei idézetek), illetve az önreflexió használata is alátámaszt. A film hanghasználatát összefüggésbe hozható a fogyasztói társadalommal kapcsolatos adornói kritikai diskurzussal, mely a zenehallgatási gyakorlatokban bekövetkezett változásokat párhuzamba állítja a társadalomban bekövetkező „konzumerizációval”, illetve e két jelenség közötti összefüggéseket vizsgálja. Ennek megfelelően az MTV megjelenése után folyamatosan változó zenehallgatási technológiák, lehetőségek és szokások rövid áttekintésével és egymás mellé állításával vonok le következtetéseket a fogyasztói társadalom és a zene viszonyáról a film kapcsán Theodor W. Adorno, Hanns Eisler és Erdély Miklós szövegeinek tükrében, melyeket egy szociológiai-pszichológiai kutatás eredményeivel dúcolok alá.

Dolgozatom tehát végigveszi a *Baby Driver* zenehasználatából eredő értelmezési lehetőségeket, a filmet a szoros olvasás módszerével vizsgálva a videoklip-esztétika használatára és a szerialitás, illetve a narrativitás viszonyára tér ki; így jut el egy olyan kritikai olvasathoz, mely a zenefogyasztás és napjaink társadalmi működése közötti kölcsönhatásokat vizsgálja. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy a *Baby Driver* mint videoklip-film, mely a videoklip és az elbeszélő film általános formai jellemzőit vegyíti, és a hangot helyezi nem csupán narratív, hanem formanyelvi szervezőelvvé, mennyire nyit meg egy kritikai olvasatot a zenefogyasztást és ezáltal a fogyasztói társadalmat illetően.

A videoklip története a soundie-ktől a YouTube-ig

Mit nevezhetünk videoklipnek? Milyen funkció- és formabeli sajátosságai vannak, és hogyan

alakult ki? A *Baby Driver* elemzéséhez szükséges felvázolni azt a történeti háttérrel, melyben magának a videoklipnek a fogalmát értelmezhetjük. Legfontosabb itt a hang-kép viszonyokat szemügyre venni, hiszen a mai értelemben vett videoklip épp ebben tér el az elbeszélő filmes formától, minden más különbség ebből az alapvetésből ered: egyiknél a hangsáv, másíknál a képsáv a döntő a szinkronizációs pontok ^[1] tekintetében – tehát míg a klasszikus hollywoodi narratív filmben a képhez igazítják legtöbb esetben a hangot (legalapvetőbb példa erre az ajakszinkron, de ilyen a cselekményhez komponált filmzene is, melyet a videoklippel ellentétben általában nem a jelenetekkel egyidőben vesznek fel), addig a videoklipnél a mozgókép rögzítését megelőzi a hang felvétele, és a kettő egymás mellé rendelésénél a hang a mérvadó. Fontos kiemelni emellett, hogy a videoklip elsődleges célja – ha csupán az MTV megjelenése óta gyártott videoklipet tekintjük – egy-egy könnyűzenei dal eladását elősegíteni, illetve a zenészek imázsát kialakítani, népszerűvé tenni. Története vagy „történetei” – ahogy Milián Orsolya megállapítja a *Videoklip történetek és a webkettes pop-promó* című tanulmányában, melynek állításaira dolgozatom e fejezete támaszkodik – nem redukálhatók csupán egy lineáris fejlődéstörténetre, hanem sokszor párhuzamosan, különböző platformokon való megjelenésekről és eltérő fogyasztási típusokról beszélhetünk. ^[2] A videoklip legkorábbi megjelenési formájaként Edison kinetofonját, illetve a Léon Gaumont-féle phonoscène-t tartják számon, melyek a mozgókép és hang szinkron használatát igyekeznek megvalósítani. Ezek után a *soundie* elnevezésű zenés rövidfilmek a következő lépcső, melyek a húszas évektől egészen a hatvanas évekig különböző forgalmazásban jelentek meg: vagy moziban a filmek előtt, vagy zenegépeken lehetett lejátszani őket (Amerikában a Panoram-, Európában a Scopitone és a Cinebox-zenegépeken), melyeket általában szórakoztató központokban állítottak fel. Míg a Panoram-gépekben nem lehetett kiválasztani a zenék sorrendjét, addig a Scopitone-zenegépekben a néző/hallgató kiválaszthatta az általa kedvelt zenés rövidfilmeket, sorrendbe állíthatta, és újra lejátszhatta őket (ez a használati mód a YouTube vizsgálatokor, az azzal való párhuzamban válik majd dolgozatomban fontos tényezővé). A televízió megjelenésével a *soundie*-k funkciója főleg a főbb műsorok közötti idő kitöltésére redukálódott. Ezek a felvételek a videoklip előadás-alapú típusának előfutárai. Meg kell említeni még előzményként a filmmusical betétdalainak, illetve a rockumentumfilmek formanyelvének jellemzőit, melyek szintén hatást gyakoroltak korunk videoklip-esztétikájának kialakulására. A később az MTV-ben sugárzott videoklip a rockumentumfilmekből és a Beatles együttes tagjai köré építő filmek képi világából is sokat tanultak, hiszen azok már nem csupán az előadás felvételét mutatják, hanem elrugaszkodva annak kötött beállításaitól és a fix kamerapozíciójától, gyorsvágásokkal, intenzív kameramozgással és szokatlan beállításokkal operálnak. ^[3]

A televízió megjelenése után nem sokkal már az Egyesült Államokban indult egy *Bandstand* (később *American Bandstand*) elnevezésű műsor, mely eleinte csak zenés rövidfilmeket sugárzott, a hatvanas években pedig a BBC csatornáján is elindult a *Top of the Pops* című, könnyűzenei toplistát bemutató műsor, melyben fellépni hívták az előadókat, de a dalokat eleinte úgy adták elő, hogy közben playbackben szóltak a számok. Sokszor történt, hogy a tévés performansz helyett csak egy pop-promót, egy promóciós kisfilmet küldtek a zenészek, ez történt a Queen *Bohemian Rhapsody* (1975) című dalával is, mely beindította a videoklip népszerűségének (mind gyártói, lemezkiadói,

mind fogyasztói oldalról való) növekedését. Még nagyobb mérföldkönek tekinthető az MTV elindulása 1981-ben, mely a fogyasztás fokozásával párhuzamosan a videoklipek reklámfunkcióját erősítette. A zenecsatorna felépítésével kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy vertikális, felülről irányított produkciós, terjesztési és fogyasztói struktúra alapján működött, tehát a nézőknek igen kevés beleszólásuk volt abba, hogy melyik számot mikor nézhetik/hallgathatják (csupán zenei kívánságműsorok és kedvencekre való szavazások által).^[4]

Az internet megjelenésével, a kilencvenes években a web 1.0, majd a kétezres évektől a web 2.0-val a videoklipek – leginkább funkcióban – sokat változtak. 2005-ben megjelent a YouTube, és általa egy olyan videomegosztó oldal, amely nem csupán a professzionális videoklipek legnagyobb nézői forgalmat lebonyolító platformja, hanem mindenféle témát feldolgozó videókban bővelkedő, amatőrök, nézők által generált tartalom megosztási felülete is. Fontos megfigyelni, hogy miben változtak a videoklipek az internetes felületre való átkerüléssel. Először is a funkciójukat illetően már nem pusztán promóciós szerepük van, nem csupán egy zeneszám eladhatóságát növelik vele, illetve nem csak az előadókat teszik ezzel népszerűbbé és formálják imázsukat, hanem maguk a videoklipek is terméké válnak, a legfőbb szempont pedig a minél magasabb nézettség elérése, hiszen az ingyen hozzáférhető tartalmakat leginkább a reklámok – nem csupán az oldalon elhelyezett, hanem a videón belül is feltüntetett termékek – tartják fenn. A befogadói oldalt megvizsgálva pedig megállapíthatjuk, hogy a lehetőségek száma robbanásszerűen megnőtt az MTV indulásakor meglévő opciókhoz képest. A YouTube, ahogy szlogenje, a „Broadcast Yourself” [Sugározd/közvetítsd magad] is hirdeti, a participatív médiát és a nézők általi tartalomgenerálást erősíti. Viszont, ha csak a passzív befogadást vizsgáljuk (tehát azokat, akik nem gyártanak tartalmat), még akkor is rengeteg lehetőség nyílik a felhasználó számára az interaktivitásra: kommentelhet, tetszését/nem tetszését fejezheti ki, megoszthatja, beágyazhatja különböző webhelyekre a videókat, valamint saját lejátszási listákat hozhat létre, és annyiszor játszhatja le újra az általa kedvelt zenét, ahányszor akarja.^[5]

Carol Vernallis szerint formai szempontból számos változás történt a videoklipekben a nyolcvanas évektől napjainkig^[6], viszont néhány alapvető jellemzővel továbbra is rendelkeznek: így például a ritmus kulcsszerepet játszik, a diegetikus térben pedig a szereplők mozgása, a kameramozgás és a vágás is sokszor a zene ritmusára történik. A videoklipek hossza általában egy zeneszám erejéig tart, nagyrészt körülbelül három és hét perc között mozog.^[7] Ezen kívül három típusuk, az előadás-alapú, a narratív és a koncept-videoklip vagy ezeknek általában különböző arányú vegyítése továbbra is megmaradt.

Marsha Kinder tanulmánya, a *Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream*^[8] a rockzenei klipeket vizsgálja, és az előbb említettekkel nagyrészt egybehangzóan, bár egy kliptípust másként megnevezve három típust különböztet meg: az előadás-alapú, a narratív és az álomszerű – a koncept-videoklipeknek megfeleltethető – videoklipeket. Természetesen megállapítja, hogy ezek nem tiszta kategóriák, a közöttük lévő különbség inkább úgy rajzolódik ki, hogy melyik aspektusra helyeződik a hangsúly. Az előadás-alapú videoklipek a különböző énekesek és együttesek fellépésének rögzített verziójára vezethetők vissza a popzene történetében. A narratív

videoklipek jellemzője egy egyszerűbb vagy bonyolultabb cselekményváz, mely a zene szövegén vagy a vizuális megjelenítésén, egyes esetekben mindkettőn keresztül megjelenik. Ezen kívül specifikus műfaji jellemzőket is magán hordozhat (horror, western, film noir stb.). A harmadik típusú videoklipek csoportja össze nem illő képek sorozatával dolgozik, melyek a néző idő- és térérzékelését zökkentik ki, ezzel érnek el egyfajta álomszerű vizuális megjelenést. A *Baby Driver* a Marsha Kinder-féle kategóriák közül erősen a narratív videoklipek formanyelvére épít, de megfigyelhetjük, hogy az előadás-alapú videoklipek jellemzőiből is beemel néhányat azért, hogy megtámogassa a hang diegetikusságát a film terében (erre a későbbiekben részletesen kitérek).

Annak ellenére, hogy dolgozatom a kortárs (tehát a „YouTube-éra”) zenei videóival veti össze a *Baby Drivert*, és legfőképpen a videoklipek internetes felületen való megjelenésével és az ott kialakított formanyelvvel foglalkozik az említett film vonatkozásában, a videoklip-esztétika és a játékfilmek formanyelvének és narratívájának összevetésekor fontos megemlíteni, hogy a zene fentebb említett filmes használata nem feltétlenül az MTV megjelenésével és a televíziós csatornákon sugárzott videoklipekkel függ össze. Marco Calavita 2007-es tanulmánya, az „*MTV Aesthetics*” at the Movies: *Interrogating a Film Criticism Fallacy* ^[9] szerint az „MTV-esztétika” három fontos szempontból kapcsolódik össze a kortárs hollywoodi filmekkel. Egyrészt a népszerű slágerszámok gyakori használatával, másrészt a mise-en-scène, a kamerahasználat, a rendezés és a kinematográfia terén, harmadrészt pedig (a tanulmány szerint ez a leggyakoribb analógia, melyet a kritikusok szóvá tesznek) a képek egymásutániságának „ideges” ritmusával és sebességével, melynek leggyakoribb okozója a gyorsvágás. A tanulmány középpontjában azonban inkább az áll, hogy miért nem az MTV megjelenése a „videoklip-esztétikának” nevezett fenomén letéteményese. Ezt három érveléssel igazolja. Első érve a fogalom ahistorikussága, mely abból adódik, hogy a kritika már a nyolcvanas évek elejétől (1983-tól) fogva azt állította, hogy a hollywoodi filmgyártás átvett az MTV-n megjelenő videoklipek formanyelvi jellemzőiből, és alkalmazta azokat. (Például a nagy népszerűségnek örvendő *Flashdance*-t [Adrian Lyne, 1983] egyes filmkritikusok egész estés játékfilm-hosszúságú „dance video”-nak nevezték.) Ez a megítélés negatív konnotációkkal bírt az elbeszélő filmek ilyen irányú változását illetően, függetlenné téve a klasszikus narratív filmet és az MTV-t a filmtörténetben (és egyéb társművészetekben) zajló események egyéb esetleges hatásaitól. A tanulmány természetesen nem tagadja az MTV és egyéb médiatermékek befolyását a filmes formanyelvre, azonban hangsúlyozza, hogy ezeknek a videoklip-sajátosságként való köztudatba kerülése és kritikusok általi gyakori használata alapján véve fals alapokon nyugszik. Ezt arra a megfontolásra építi, hogy az, amit az „MTV-esztétikának” nevezett szóképpel takar – az egymás mellé felfűzött popzenei dalok használata, csillogó, szembetűnő stílus és mise-en-scène, gyors és figyelemfelkeltő vágás –, már több, mint két évtizeddel korábban megjelent a filmtörténetben: az európai és nemzetközi avantgárdban, a francia újhullámban, az amerikai kísérleti filmekben, a nyolcvanas évek hongkongi akciófilmjeiben és az új generációs filmrendezők (Arthur Penn, Stanley Kubrick, John Cassavetes, Robert Altman, Mike Nichols, Bob Rafelson, Sam Peckinpah, Francis Ford Coppola, Dennis Hopper, William Friedkin, Brian DePalma, Martin Scorsese, George Lucas, Steven Spielberg) által készített filmekben. Illetve az amerikai tévéreklámok is mind hatással lehettek a klasszikus hollywoodi narratív filmek

gyártására. Azonban nem csupán a filmművészeti változások, hanem a média- és zenetörténeti technológiai változások (melyek az MTV megjelenéséhez is hozzájárultak) is befolyásolták a formanyelvi alakulásokat. Ilyen technológiai fejlesztések történtek például a hangrögzítés terén: a hangosító rendszerek [theatrical sound systems] megjelenésével és a különböző elektronikus és nem-lineáris vágás által; de a távirányítós kábeltelevízió és a videokazetta kifejlesztése is kölcsönhatásba került a filmkészítéssel. A médiumspecifikusság kérdése ehhez kapcsolódóan szintén izolálja egymástól a film és a többi médium sajátosságait, és nem egymás kontextusában, egymásra való hatásukban vizsgálja őket. Ez a felvetés Calavita szerint visszavezet a már említett videoklip-esztétika (mely a klasszikus hollywoodi narratív filmet és az MTV-t kiemeli a többi mediális forma közül, és csupán egymás tükrében vizsgálja, minden mást kizárva) tényleges létezésének kérdéséhez. A harmadik probléma, amely felmerül a tanulmányban, hogy a film MTV-esztétikát másoló formanyelvével kapcsolatos már említett, negatív értékítélet olyan „tarthatatlan” bináris opozíciókon nyugszik, mint az eszmei alapra építés vs. zavartság, ok-okozatiság vs. káosz, narratíva vs. felszínesség és koherencia vs. jelentésnélküliség. A kettő összehasonlítása itt nem áll meg: a felismerhető emberi karakterekkel, és egybefüggő, logikailag lekövethető jelentésekkel rendelkező, „igazi, teljes” filmeket ütközteti a kritika az MTV-esztétika hangos, túlzó, túl gyors, kaotikus világával, mely nélkülözi az életközelséget és nincs jelentősége. Az értékítélet a magas és tömegkultúra között szintén beágyazódott a kettő közötti különbségtételbe, hatást gyakorolva így azokra a filmekre, melyeket a videoklip-esztétika vonzáskörébe sorolnak a kritikusok.

A tanulmány tehát nem cáfolja, hanem megkérdőjelezi és árnyalja a videoklip-esztétika körül kialakult diskurzust. A számos film mellé, melyeket példaként felsorol – többek között a *Szelíd motorosok* (Easy Rider. Dennis Hopper, 1969), a *Szombat esti láz* (Saturday Night Fever. Johan Badham, 1977), a *Grease* (Randal Kleiser, 1978), a *Született gyilkosok* (Natural Born Killers. Oliver Stone, 1994) és a *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) – a *Baby Driver* is beilleszthető. Azonban ahelyett, hogy csak egy lenne a sok közül, a *Baby Driver* többet mutat fel, mint a tanulmány által vizsgált MTV-esztétika jellemzői. Ez a narratíva és a hangsáv speciális összefonódásából és az ebből fakadó olvasati lehetőségekből következik, melyeket az alábbiakban részletesen fogok taglalni.

Narratíva és videoklip összefonódása a *Baby Driver*ben

Dolgozatom fő állítása az, hogy a *Baby Driver* struktúrája a videoklip és a narratív film speciális ötvözete. A film harminchat különböző stílusú zeneszámra (a reggae-től a hiphopon keresztül egészen a soul/jazzig; vokálisat, de teljesen instrumentálisat is használva) fűzi fel a cselekményt úgy, hogy a dalok nem csupán a formanyelvi megoldásokra (legfőképpen a kameramozgásra és a vágásra) vannak hatással, hanem a narratíva ívére is. Minden egyes jelenethez egy (néha két) dal társul; ezek szinte építőkövekként vesznek részt a cselekmény struktúrájának létrehozásában. A film háromféleképpen használja a zenét a hangsáv és a mozgókép viszonya szempontjából: a zeneszövegek narratívával való tematikus és a párbeszédbe „átszivárgó” kapcsolata által, a zene

standard hollywoodi aláfestő funkcióját igénybe véve, illetve a videoklip-esztétika megjelenésével (ez utóbbit tárgyalom részletesebben dolgozatomban). Elsőként megállapíthatjuk, hogy a hangsáv nem pusztán zeneileg, hanem a szöveg szintjén is hozzáad a sztorihoz azzal, hogy legtöbbször tematikusan kapcsolódik a jelenetekben zajló eseményekhez, illetve néha a párbeszéd részévé válik. Másodszor, a videoklip megoldásokhoz hasonlóan a film nagy részében a zene az érzelemkifejezés, az illusztráció vagy éppen az ellenpontosítás funkciójával bír úgy, hogy közben a zenei ritmus és a képi megjelenítés összehangolása dinamikát is ad a jeleneteknek. A hatás-ellenhatás törvényének megfelelően a cselekmény ívének felépítése vissza is hat a zeneszámok megválogatására, arra, hogy melyik részét használják egy bizonyos dalnak, illetve, hogy milyen sorrendbe állítják – így válik egy tracklistából narratív film. A hosszabb zenei részek közötti néhány összekötő dialógus csak nagyon ritkán nem használ zenét (például a postai jelenetben), többnyire azonban az elbeszélő filmben gyakran alkalmazott, ösztönösen ható, klisészerű zenei betétek hangzanak el a párbeszéd alatt (például diszsonáns, magas, feszültségkeltő hangzatok), de előfordul olyan instrumentális dalok alkalmazása is, mint például a Kashmere Stage Band *Kashmere* ^[10] című száma. A *Baby Driver* szinte zenementes, párbeszédesei megfeleltethetők az ilyen típusú narratív klipek logikájának. A *Kashmere* című számra komponált jelenetben attól függetlenül, hogy a zene majdnem végig a dialógusoknak alárendelve, csupán kísérő és erős hangulatteremtő zeneként funkcionál (főként a párbeszéd nélküli, kezdő képsoroknál), erős hatást gyakorol a kameramozgásra és a vágásra is. A diegetikus és a nondiegetikus hanggal való játéknak köszönhetően hol hangosabban, hol halkabban hallható a jazzes stílusú, rézfúvósok által domináló „rezes” hangzású zene, mely a Michel Chion által elnevezett szinkronizációs pontok („az audiovizuális szekvencia olyan kiemelkedő pillanatai, amikor a hangzó és a vizuális esemény időben egybevágnak” ^[11]) tudatos használatának a következménye. Chion szerint a hang és kép egymás mellé rendezésekor a szinkronizációs pontoknak jelentős szerepük van a filmekben: kifejezhetnek egyfajta „vizuális fortissimót” (mikor a hangban és képből is hangsúlyos váltás következik, ezek felerősítik egymást), központosíthatnak (mikor mindkét sávban az addig „külön utakon járó” hang és kép hirtelen összekapcsolódik), és elválaszthatnak (például mikor egyszerre történik vágás a két sávban). ^[12] A film alkalmaz az eddig taglaltakon kívül egy másik, a zenét dominánssá tevő hanghasználatot is (ilyenkor általában nincs dialógus), ilyen például (a következőkben részletesen is elemzett) három üldözős jelenet, melyek a film gerincét képezik. Az ezekhez a dalokhoz forgatott jelenetek – főként azok, melyek egy-egy zeneszámot majdnem annak teljes hosszában felhasználnak – a filmből kivágva sokszor önállóan, videoklipként is működne.

A narratív ívet adó három autósüldözés elemzése előtt a *Baby Driver* első két jelenetére térek ki, mivel ezek teljes hosszukban használnak fel egy-egy zeneszámot, így szintisztán videoklipként működhetnének, ha a film kontextusából kiemelnénk őket. Ezt a két jelenetet a vágás, a test audiovizuális megjelenítése és a diegetikus-nondiegetikus hanghasználat szempontjából vizsgálom meg. A film első jelenete a rendező egy 2003-as videoklipjének remake-je, melyben a zene – Jon Spencer Blues Explosion *Bellbottoms* ^[13] című, elejétől a végéig elhangzó számának – ritmusa a domináns: nem csupán a vágás, de a szereplők mozgása, a zajok-zörejek is ennek vannak

alárendelve. Egy bankrablást láthatunk, majd ezt követően egy autósüldözést. A film kezdete nagyon markánsan rájátszik a zenére vágás látványos megoldására, majd a dal és a bankrablás előrehaladtával folytatódik a ritmus és a kép összeegyeztetése, de már sokkal kevésbé szembetűnően, mivel az autósüldözés filmbeli megjelenítésénél a vágások megsokszorozódnak, és nem minden esetben ütemhangsúlyra esnek, így a nézőnek nehezebb tudatosan követni a ritmussal való szinkronitást. A lüktetést viszont egyértelműen érzékelni lehet, többszöri nézésre pedig tisztán láthatóvá válik a zene vágásra és kameramozgásra tett hatása. (Nem véletlen, hogy a forgatás végig úgy zajlott, hogy az éppen aktuális zenét játszották az egyes jelenetek felvétele alatt. [14]) A zajok-zörejek felerősítik ezt a pulzálást a jeleneten belül, egyfajta zenén belüli metronómmá válnak – ilyen például az ablaktörő, a sebességváltó vagy az autó ritmusos figyelmeztető hangja a jelenet végén, miután mindenki kiszállt a kocsiból. A rendező 2003-as videoklipjének, a *Mint Royale Blue Songjának* [15] alapját képező ötlet felidézése történik tehát a film első jelenetében. A klip egyébként hasonló szituációt dolgoz fel, apróbb különbségekkel: discmant használ iPod helyett, továbbá nincs autósüldözés, csupán a várakozás időtartamára szól a zene; ezzel ellentétben a filmnyelvi megoldások nagyon hasonlóak: a kameramozgás és a vágás a zenével precízen összedolgozott, az ajakszinkron (tehát a szájmozgás) és a test mozgása is zenére történik. Végül pedig az autó hangszerként való használata is szembetűnő a hasonlóságok keresésekor.

A második jelenetben, mely Bob & Earl *Harlem Shuffle* [16] című zeneszámát használja, Baby útját követhetjük végig a stratégiai megbeszélések helyszínétől egy kávézóig, majd vissza. (A *Harlem Shuffle* [17] egy másik feldolgozásban a film későbbi jelenetében ismét felhangzik, a második autósüldözést követően, mikor Baby ugyanezt az utat teszi meg.) Az előző jelenethez hasonlóan ez is videoklipre allúziókat hoz magával, egyrészt a diegetikus téren belüli zeneszöveg-feliratokkal, melyek graffiti, illetve matrica formájában jelennek meg a falakon, villanypóznákon, egy ajtó üvegén és a járdán („right”; „soul”; „yeah, you do”; „yeah”; „slide”; „here”; „woah, woah, woah”; „no more”; „come on baby”; „ride, ride, ride”; „lil’ pony ride”; „shake, shake, shake”; „1 more time”). Másrészt a zenére koreografált táncoló mozgás és a szövegre való folyamatos visszacsatolás is emlékeztet a videoklipre formanyelvére (például mozgással: a „groove it right here” sorra Baby táncmozdulattal „válaszol”; de beszéddel is: a „Can I take your order?” [„Felvehetem a rendelését?”] kérdésre a válasz a dal szövegével egyidőben elhangzó „Yeah, yeah, yeah.”). A jelenet urbánus, utcai környezetbe helyezése, egy rövid időre feltűnő görkorcsolyázó lány és a feliratok utalhatnak több, hasonló mise-en-scène-nel rendelkező klipre, mint például Sigala *Sweet Lovin’* [18] című videoklipjére, ahol egy lány korcsolyázik végig az utcákon, és az előadó neve többször feltűnik a diegetikus térbe ágyazva mint reklámtáska-felirat, illetve kartondobozokon és egy kiszállító ruháján is. Vagy például a Kiesza *Hideaway* [19] című zeneszámához forgatott videóra is asszociálhatunk, ahol az énekesnő táncolva járja végig egy külvárosi negyed graffitizett utcáit. A jelenet ezúttal is a zene részévé teszi, integrálja a zajokat és a zörejeket: sziréna, ajtónyitás, -csukódás és az ezt kísérő csengő hangja, majd később egy biciklis csengetése és egy utcai zenész trombitálása simul bele a zene ritmusába. A főcím alatt futó jelenet az előadás-alapú videoklipre emlékeztet, azonban a film egészére nézve a narratívába is bekapcsolódik azzal, hogy előreutal Baby és Debora leendő szerelmére. Amikor Baby belép a kávézóba, az épülettel szembeni falon

lévő graffiti még kizárólag kéken pompázik, azonban mikor a fiú megpillantja a szintén zenét hallgató lány sétáló alakját, és tekintetével követi az utcán, ugyanazon a falra festett kék motívumon egy pink színű szív is megjelenik, mely alatt el is sétál a lány. A hosszú beállítással készült jelenet a mozgás dinamikáját is felhasználja a taktusra való figyelemfelhívás céljából, nem csupán a járással és a táncmozdulatokkal, hanem a folyamatos egyenes vonalú és sokszor körkörös kameramozgással. A kávézóban történő röpke dialógusban elhangzik a főszereplő beceneve, Baby, mely összekapcsolódik a jeleneten keresztül végig szóló, a filmben a dalok közül ezt a nevet először kiejtő *Harlem Shuffle* szövegével.

A „Baby” elnevezés nem csupán a történetben, a főszereplő személye miatt válik majd fontossá, hanem a filmben felhangzó zeneszámok szempontjából is, melyek többnyire a „baby” megszólítást használják arra a személyre, akinek/akihez íródtak – a dalszöveg és a cselekményben elhangzó szöveg tehát ismét összekapcsolódik, általuk pedig a filmen belüli „videoklipek” és a narratíva megkomponálása egymástól függővé válik. Maga a filmcím is direkt utalás egy Simon & Garfunkel-számra, a *Baby Driverre* (1970), melynek szövege („I was born one dark gray morn / With music coming in my ears / In my ears”, „They call me Baby Driver / And once upon a pair of wheels / I hit the road and I’m gone”^[20]) alapötlet lehetett a filmhez és a főhős karakteréhez (a szám a végfőcím alatt hangzik el a filmben). Debora neve is megjelenik a dalszövegekben, először T. Rex *Debra*^[21], majd Beck *Debra*^[22] című számában, azonban a történet szintjén a dialógusok is reflektálnak egyrészt a Baby által hallgatott zenék dalszövegeire és a számokban feltűnő nevek gyakoriságára, másrészt pedig a zenehallgatási szokásokra is. Bats és Baby konfliktusa ebben gyökerezik, a zenéhez való viszonyuk egymással szöges ellentétben áll. Míg Bats a zenehallgatást egyfajta passzív, rekreációs, relaxációs tevékenységnek gondolja, addig Baby beleszövi élete aktív, cselekvő részébe, számára a zene egy struktúra, melyre mozgást komponál, különböző tevékenységeket fűz föl, de emellett felhasználja bizonyos érzelmek és hangulatok megidézésére, felerősítésére is. Tehát ez esetben a két karakter narratív feszültséget keltő konfliktusa a zenéhez való viszonyuk különbözőségéből származik, így a zene nem csupán a film formanyelvére lesz hatással, hanem a narratívában is kulcsfontosságú tényezővé válik.

Az előadás-alapú videoklipek jellemzője, hogy az énekes/az együttes tagjai többnyire a zeneszám éneklését mímelve megjelennek a videóban hosszabb-rövidebb időre. Azonban létezik ennek a kliptípusnak olyan változata is, melyben az előadó szereplője a narratívának, és a karaktert játszó a történeten belül nem mindig énekel, így nondiegetikussá válik a hang, azaz a dal szövege nem jelenik meg „vizuálisan”, ajakszinkron formájában (jó példa erre Eminem *Lose Yourself*^[23] című klipje).

A hang és a mozgókép szinkronizációja a filmben a testiség sajátos alakzatait hozza létre. A „fantazmatikus test” (Mary Ann Doane terminusa^[24]) a hang és kép összehangolása által mesterségesen létrehozott, „az érzékek koherenciájának hangsúlyozásával” megalkotott egységes test reprezentálhatóságára és arra az illúzióra vonatkozik, hogy „a beszédet egyéni tulajdonként definiálhassuk”. Meglátásom szerint Ansel Elgort, a vásznon vizuálisan megjelenített, Baby karaktereként „olvasott” teste a klasszikus hollywoodi hanghasználatától eltérően működik abban,

ahogy Baby személye a jelenetekben a már említett chioni szinkronizációs pontokon keresztül vizuálisan kapcsolódik a zenéhez. A filmben elhangzó zenék diegetikussá válása csakis ezen a fantazmatikus testen keresztül valósulhat meg – és nem csupán az ajakszinkron, hanem a fülhallgató, az iPod látványa, a zenének ezekkel szinkronban történő irányítása (például a második rablási akciónál Baby visszatekeri és újraindítja a The Damned nevű együttes *Neat, Neat, Neat* ^[25] című számát), halkulása vagy hangosabbá válása által is (például mikor a második jelenetben a kávézóban kiveszi az egyik füléből a dugót). Ennek következtében a film folyamán sokszor olyanná válik a hanghasználat, mintha szubjektív szemszögről vagy szubjektív kameráról beszélhetnénk, csak ezúttal a hang szempontjából (melyet nem a *Baby Driver* alkalmaz először, egy korai példa erre Hitchcock *Zsarolás* [Blackmail. Alfred Hitchcock, 1929] című filmje): a főszereplővel nem a szemén, hanem a fülein keresztül vagyunk összekötve. A diegetikus és nondiegetikus hanghasználat közötti határ feszegetése a *Baby Driver* esetében abban az értelemben válik jelentőssé, hogy a videoklipes logika a zene nondiegetikussá válásával képes úgy beágyazódni a narratívába, hogy annak szerves részévé váljon. A nézők a film által prezentált világ részeként fogadják el, így sokkal sokrétűbb feladatot lát el a zene, mint csupán az aláfestő funkció: Baby karakterét és a többi szereplőhöz való viszonyát árnyalja, így a jellemek megrajzolásában is szerepet kap.

A néző nem azonosítja Baby karakterét a zenék előadóival, azonban az ajakszinkronizáció által a film rájátszik a videoklipes azon jellemzőjére, hogy a mozgóképes anyag felvétele a stúdióban rögzített hangra történik, miközben az előadók csupán mímelik az éneklést. A narratív videoklipes utalnak a film azon jelenetei, melyek egyes zeneszámokat, nem mindig teljes hosszukban és gyakran megvágva, viszonylag sokáig középpontba helyeznek (ilyen a már említett első két jelenet, de például a Deborával való találkozás utáni, Carla Thomas *B-A-B-Y* című számának zenéjére vágott rész vagy a *Neat, Neat, Neat* zenéjére komponált második autósüldözés is).

A videoklipesre alapozott televíziós csatorna, az MTV kifejezetten ellenezte és cenzúrázta ^[26] a termékmegjelenítést, de manapság már elterjedté vált, hogy egy videoklip költségvetésébe nagy mértékben besegít a különféle termékek reklámozásából befolyó pénz. ^[27] A *Baby Driver* is rájátszik a videoklipes gyártási, s mivel ez képileg is sokszor látványossá válik, így formai sajátosságára is. Legfőképpen – témájából is adódóan – autómárkákat (Chevrolet, Saturn, Ford, Mercedes, Toyota, Mitsubishi) sorakoztat fel, és az autókat presztízs, sebesség és élmény szempontjából szinte reklámfilmbe illően mutatja be. (Emellett a Baby új munkáját bemutató jelenetet is lehet reklámfilmként nézni, mely a GoodFellas Pizza & Wings nevű atlantai gyorsétterem szolgáltatási gyorsaságát hirdeti.)

Hogyan kapcsolódnak össze vagy válnak szét, milyen hatást gyakorolnak egymásra tehát a *Baby Driver*-ben a videoklipes sajátosságok, a zenére komponáltság visszatérő, tracklistajellege és az elbeszélő film narratív váza? Ha a filmet harminchat zeneszámmal felfűzött struktúrájának tekintjük, mely hasonlít a zenecsatornákon gyakori, slágereket felvonultató, toplistát bemutató műsorokhoz, illetve a YouTube automatikusan működő, klipeket egymás után megszólaltató lejátszási listáihoz,

akkor észrevehetünk egyfajta szerialitást a film szerkezetében, mely azonban nem szünteti meg a cselekmény ok-okozati vázát, sőt, bizonyos értelemben strukturálja a filmet. A szerialitásnak többféle értelmezése létezik, a szeriális kompozíció lehet sorszerűség, sorozatszerűség, sorozatoság, de sokan az ismétlődés, ismétlés alakzatát is ide sorolják. [28] Kovács András Bálint szerint a szeriális szerkesztés lényege egyfajta formai (narratív/képi/hangi) egyenértékűségnek a létrehozása, melynek funkciója a struktúrán belüli ismétlődések, variációk és párhuzamok által megvalósuló önálló jelentésképzés. [29] A *Baby Driver* szerialitása a filmben elhangzó zenék tracklistaszerű lineáris vázának legtöbbször videoklipés formanyelvi megjelenítéséből következik. Ennek önálló jelentésképző ereje úgy érzékeltethető a legszemléletesebben, ha Baby karakterét egyféle rendezői alteregónak fogjuk fel: a film olyan, mint egy láncszerűen felfűzött zenékre komponált struktúra, melyet a narratíva szintjén a főszereplő fiú hoz létre; ez a rendezői, filmkészítői munkára tett reflexióként is interpretálható. Fontos azonban emellett megvizsgálni a szerialitásnak a narratíva szerkezetére gyakorolt hatását, illetve a kettő kölcsönhatását, mivel ezek nem választhatók külön egymástól, épp ellenkezőleg, a film az egymás után lejátszott (többnyire narratív) videoklipek bizonyos jelentéseket létrehozó képességére játszik rá. A *Baby Driver* a burchi értelemben vett parametrikus filmnek [30] is tekinthető, mivel a szűzséminták szintjére emeli a zenehasználatból fakadó formai megvalósítást [31], a cselekmény és stílus szerepe hasonló hangsúlyt kap, és ebből az „együttműködésből” egy speciális jelentésgeneráló rendszer keletkezik. A szerialitás és a narratíva viszonyát néhány kiemelt narratív csomóponton keresztül úgy vizsgálom, hogy a cselekmény íve, felépítése mellett arra fókuszálok, hogy a dalok szövege, stílusa és hangulata mennyiben válik a narratíva alapjává, mennyire követi, implikálja vagy éppen ellenpontoszza azt.

Mint a fentiekben említettem, a történet alapját a rendező korábbi klipje, a Mint Royale *Blue Song* jának ötlete, illetve a Simon & Garfunkel *Baby Driver* című dala szolgáltathatta. A cselekmény egy fiatal fiú, Baby köré épül, aki számára a zene létszükséglet; a másik szenvedélye pedig az autóvezetés. Ezt használja ki a Docnak becézett maffiafőnök úgy, hogy a fiút egy tartozás ürügyén (Baby korábban el akarta lopni a kocsiját) „getaway drivernek” alkalmazza, vagyis rablásoknál az ő feladata megszöktetni a bűnözőkből álló csapatot a rendőroktól. Három bűncselekmény elkövetését láthatjuk a filmben, melyek a cselekmény gerincét, főbb csomópontjait adják, illetve narratív fordulópontokat is képeznek: a filmben tracklista-szerűen, egymás után elhangzó dalok közül az első (*Bellbottoms*), a tizennegyedik (*Neat, Neat, Neat*) és a harmincadiktól egészen a harminchatodikig (Blurtól az *Intermission* [32], a Hocus Pocustól a *Focus* [33], Barry White-től a *Never, Never Gonna Give You Up* [34], Young MC-től a *Know How* [35], a Queen-től a *Brighton Rock* [36] és Sky Ferreiratól az *Easy* [37]) azok a zeneszámok, amelyekre a Baby által bravúrosan kivitelezett szökéseket komponálják, és amelyek végül mind autósüldözésbe fordulnak át. [38]

Az első két autósüldözés öt perc körüli időtartamú, míg az utolsó huszonöt percre tart. Narratív szempontból ez a felépítés tehát keretet, illetve vázát ad, mivel három fő részre osztja a filmet, és ezeknek a részeknek az autósüldözések visszatérő, emellett pedig hangsúlyos, kezdő pozícióban lévő elemeivé válnak, hiszen a bűntetteket (a szerelmi szálon, a Baby nevelőapjával való

kapcsolatának bemutatásán és az új munkahelyéről szóló egy jeleneten kívül) végig a „rablótámadásokra” való felkészülés és tervezés eseményei kötik össze. Ezt a cselekményvázat a bécsi klasszika kedvelt zenei formájával, a szonátával állíthatjuk párhuzamba: a szonáta három részből, az expozícióból, a kidolgozásból és a reprízből álló szerkezet, mely a mű elején bemutatott téma a másik két szakaszban visszatérő variációiból áll. Az expozícióban egy főtéma és számos olyan motívum jelenik meg, melyeket később a kidolgozás és a repríz bont ki. [39] A *Baby Driver* esetében tehát a főtéma a rablások és autósüldözések, a melléktémák pedig a szerelmi szál, valamint a Baby és nevelőapja közötti kapcsolat. Mind a három narratív csomópontnál e témák megjelenéséről, majd ezeknek különböző variációkban való visszatéréséről beszélhetünk. Az első egy tökéletesen megvalósított bankrablás, melynek a cselekmény szintjén a szereplők és az alapszituáció bemutatása a legfőbb célja. Az ezt követő jelenetek is a karakterek, legfőképpen Baby árnyalását, a közöttük lévő kapcsolatok ábrázolását tűzik ki célul, hiszen megismerkedünk a finálé szempontjából az összes fontos szereplővel: Babyvel, Doc-kal, Deborával, Darlinggal, Buddyval, Bats-szel és Joe-val (CJ Jones), a fiú siketnéma nevelőapjával is. Az egyetlen jobban körvonalazott szereplőről, Babyról megtudjuk a zenével való kapcsolatának traumatikus hátterét, a szülei halálát és a fülzúgásának okát, illetve az is kiderül, miért dolgozik Docnak. A második rablás már kevésbé tökéletesen megvalósított, de még sikeres. Narratív szempontból Bats karakterének megjelenése és a kettejük között kialakult konfliktus lesz fontos, illetve az, hogy Baby és a néző is feltételezi, hogy ez a fiú utolsó „piszkos munkája”, ezáltal pedig az ezt követő jelenetek, Baby megkönnyebbülése, új munkahelye és a szerelmi szál alapozódik meg. Az utolsó bűncselekmény, a posta kirablása és az ezutáni hajsza, majd a Buddy és Baby közötti „párbaj” és a leszámolás egy sikertelen „rablótámadás” következményei, nem beszélve a bünteteket követő megérdemelt börtönbüntetéséről. Röviden összegezve, a cselekmény csomópontjai a három bűntény: a tökéletes; a hibákkal megvalósított, de sikeres; és végül a teljes kudarcba fulladó rablás és az azokat követő autósüldözések. A szerelmi szál alakulása is ehhez a három ponthoz köthető, hiszen a szerelmesek addig nem lehetnek egymáséi, míg Baby szabaddá nem válik – először a Doc-kal való kapcsolatából (a második rablás után), majd a börtönből kell kilépnie (a harmadik rablás után). Ugyanígy, a Joe-val való kapcsolata a rablások sikeres, illetve sikertelen kimenetelével van összefüggésben: a második büntett után Joe ajánlja Babynek a pizzafutárkodást, míg a postai fosztogatás sikertelensége azt eredményezi, hogy a fiú be kell adja nevelőapját egy idősotthonba, hiszen munkája már a szeretteit is fenyegeti.

A cselekmény e kulcsfontosságú jelenetei hogyan függnek össze a film tracklistaszerű felépítésével? Habár a lejátszásilista-jelleg, vagyis a zeneszámok folyamatos, megszakítatlan sora az egész filmen, majd hogyanem jelenetről jelenetre végigkövethető, a tracklista-szerűség narratívával való viszonyát a film e három csomópontjában lehet a legjobban érzékeltetni, így ezeket elemzem részletesebben. Az első jelenet formanyelvi jellegzetességei hasonlóképp megjelennek a másik két „rablótámadásban” is. A második rabláskor Baby három férfit szállít, Eddie No Nose-t (Flea), JD-t (Lanny Joon), és Bats-et, aki úgy viselkedik Babyvel, mint az első csapatból Griff (John Bernthal) (a konfliktusforrás a Baby zenehallgatásából eredő zavar a kommunikáció csatornájában). A jelenetet a *The Damned Neat Neat Neat* című számára komponálták, leginkább a dinamikussága, a gitár, a

basszus szólam és a dobok hangzása, a vészjósló felvezetés és annak fülsértő vokálba „robbanása” miatt. ^[40] A zene ezúttal is végigkíséri a jelenetet, sőt, Baby kétszer is visszatekeri a dalt: először a tervezett rablás és a dal dinamikája, ritmusa közti összhang visszaállítása miatt (a csapat a dob szólamának indulásakor hagyja el a kocsit, Baby pedig a vokál taktusára változtat helyet az autóval), másodszer pedig, mikor kocsit váltanak. A szám éppen véget ér, így vissza kell ismét tekernie belőle egy keveset, de ezúttal azért, hogy mire a parkolóba érnek, addigra menjen végbe a zenei zárlat is. Itt is megjelenik a ritmus lüktetésére a mozgás és vágás, illetve az előadás-alapú és a narratív videoklipese formanyelv keveredése.

Az utolsó rablás huszonöt perce kicsit eltér az eddig említett két jelenettől. Először is abban, hogy több zeneszámot használ, de ezek közül nem mindet végig: egymás után következnek az *Intermission*, a *Focus*, a *Never, Never Gonna Give You Up*, a *Know How*, a *Brighton Rock* és az *Easy* című számok. A csapat tagjai Darling, Buddy és Bats. Az előző két rablótámadáskor Baby bekapcsolta az általa kiválasztott számot az iPodján, viszont ez alkalommal a tett helyszínére érkezéskor jelzés nélkül indul az *Intermission* dallama, mely a szintén akkor kezdődő, rosszat sejtető eső hangjára és a mennydörgésre még markánsabbá válik, és egyre hangosabban és vészjóslóbban felgyorsul (az eredeti dalban is). Egy egyszerű, lefelé haladó, diszsonáns hangzású kromatikus hangsor ismétlődése az alapja a dalnak, mely minden egyes újrajátszással egészen addig gyorsul, amíg fordulóponthoz ér a cselekmény: Baby megöli Batsot, ezáltal teljes kudarcra ítélve az akciót, és menekülésre kényszerítve a bandatagokat, éppen akkor, mikor a zene is kaotikussá válik. Ezután a *Focus* című dal következik, mely majdnem teljes hosszában hallható a postai rablás sikertelensége után eliszkoló Baby futása alatt. A karakteres, pörgős basszusgitár- és dobfutamok ritmusára komponált lövésekkel a zene feszültségkeltő ereje az üldözés jelenetét még intenzívebbé teszi. Azonban a *Focus* jódlizó vokál része miatt komikussá is válik Baby menekülése: az árkon-bokron átugró, napszemüvegének fél lencséjét elveszítve szaladó fiú (mely filmes idézet az 1967-es *Bonnie és Clyde*-ből [Bonnie and Clyde. Arthur Penn, 1967]) a zenehasználat miatt komikus figurává válik; a zenére történő mozgást „Micky mousing hatásnak” ^[41] nevezik. A jelenet és a zene is azzal ér véget, hogy Baby elveszti az iPodját, és ezek után csak a fülcsejének sípolását halljuk a lövöldözésen kívül. Azért, hogy elnyomja a traumatikus emléket, ami a fülzúgás által tör fel, kezét a nyaki ütőeréhez szorítja, ezzel egy időben pedig a néző a fiúval együtt hallhatja annak szívdobogását. Mintha fuldokolna, úgy keres zenét egy autó rádióján, melyet egy idős nőtől rabol el. A Golden Earring *Radar Love* ^[42] című száma hangzik fel, melynek nem a dallama lesz a fontos, hanem a szövege, ami arról szól, hogy az autót vezető férfi az érte epekedő nőre gondol. A *Radar Love* csupán fél perc erejéig szólal meg (előreutalásként, hogy Baby Deboráért indul, vagy tekinthetjük a fiú érzelmeinek kivetüléseként is), mert az ezt követő jelenetben a fiú a nevelőapját viszi az idősek otthonába, ami alatt nem szól külön popdal, csak standard zenei aláfestést használ a film. Azonban amint az étkezdéhez ér, ahol Debbie dolgozik, felcsendül a *Never, Never Gonna Give You Up* című szám, melynek témája a büfében felbukkanó Buddyhoz is kapcsolódik, aki elvesztette szerelmét, Darlingot, és bosszút állni jött Babyn a felesége haláláért. A szinte már erotikus hangzásvilágú szám egyrészt komikussá teszi a szituációt, és ellenpontozásként szolgál a

feszültséggel teli jelenetben, másrészt viszont ez a feszültség létre is jön, és fenn is marad a Baby, Buddy és Debora közötti ütemhangsúlyra történő nézőpont- és fókuszváltások által. A jelenet akkor csúcsonyul ki, mikor Buddy osztozik Babyvel a fülhallgatón, és a zene a refrénhez érkezik (ekkor a szám hangereje is megnő). Végül a megözvegyült James Van Horn (Buddy igazi neve a történetben) jelentősegteljesen mondja Babynek az énekessel együtt a dal szövegét („I’m never ever gonna quit / Quitting just ain’t my stick” [„Soha nem fogom feladni / az nem az én stílusom”]), ezzel egyidejűleg kihúzza a fiú füléből a fülhallgatót, majd kijelenti, hogy „The song is over, Baby” [„Vége a dalnak, Baby.”], és a zene is abbamarad.



Baby és Buddy konfliktusát a közös zenehallgatás ellenpontoszza és illusztrálja egyszerre

Ismét zeneszám nélküli, csupán hagyományos aláfestő funkcióval bíró hanghasználat következik, amikor a rendőrség megérkezik. Baby lelövi Buddyt, és ismét menekülnie kell, de ezúttal Debbie-vel együtt. Young MC *Know How* című dala akkor kezdődik, amikor két fiatal fiútól elveszik (a valószínűleg lopott) kocsijukat, és az autóban lévő telefon ezt a zenét játssza. A hiphop-szám stílusa és szövege bővíti is a rövid jelenet jelentését, tehát nem csupán formanyelvi szinten válik a zene fontossá: Baby a maszkulinitását, a bravúros vezetési technikáját fitogtatja Deborának (melyet a lány jelenetet záró megnyilatkozása is jelez: „Not a chauffeur. Noted.” [„Nem sofőr. Értve.”]). A Doc-kal való párbeszéd alatt szintén csupán aláfestő zenét használ a film, azonban Buddy ismételt felbukkanásakor Baby „killer track-je” hangzik fel, és a végső leszámolás a Queen *Brighton Rock* című számának gitárszólójára történik, mely szinte összefonódik az autómotorok zúgó hangjával. Ez a dal is felhangzott már korábban a filmben (a második autósüldözés után) – így a *Harlem Shuffle*-lal és az *Easy*-vel együtt a filmben többször felbukkanó zenék közé tartozik –, előreutalásként, de egy csavarral: az egymás ellen küzdő két fél a *Brighton Rock* első megjelenésekor még közösen használja ugyanazt a fülhallgatót. Baby végül legyőzi az autós párbajban Buddyt, azonban a hallása erősen károsodik, és ezt a nézők is „megtapasztalják” azáltal, hogy az erős hanghatásokat zavaró, sípoló csengés és egyéb tompa zajok-zörejek váltják fel.

A menekülés utolsó jelenetében az *Easy* című szám Sky Ferreira, az anya karakterét játszó énekesnő által előadott feldolgozását halljuk, immár másodjára a filmben (először más

feldolgozásban, de hasonló kontextusban, a második autósüldőzés után hallhatjuk, amikor Baby azt hiszi, végzett a „piszkos munkával”, és szó szerint „megkönnyebbül”). A dal a visszautalás révén válik hangsúlyossá. Ennél is fontosabb, hogy az anya hangját rögzítő felvétel, melynek adathordozója, az aranyborítású magnókazetta vizuálisan többször is hangsúlyos szerepbe kerül, Baby többször visszatérő emlékét idézi meg, mely egy idilli anyakapcsolattal és az anya elvesztésével van összefüggésben. Erre utal az is, hogy a fiú a kocsí hangszórójára teszi a kezét, mely a zene haptikus befogadási lehetőségét, az elsődleges érzékszervi tapasztalattal, a tapintással való kapcsolatát prezentálja (ez Joe karakterével kapcsolatban többször is megjelenik).



Joe és a zene mint elsődleges érzékelési forma

Ez reflexió a hanggal való ösztönszerű emberi kapcsolatra, és ezáltal rámutatás annak a filmben (mint médiumban) játszott jelentős szerepére: az anyaméhben az anyai szív ritmusos dobogásának hallása és a hangrezgések teljes testfelszínnel történő érzékelése miatt válik zsigerivé a hangok hatása az emberekre. A *Baby Driver*-ben a főszereplő fülszengése folyton felidéz benne azt a gyermekkori traumatikus élményt, hogy a kisgyermek (a neve is jelzés értékű: Baby) elválik az anyától, aki ezek után csupán a vágyakozás elérhetetlen tárgya lehet. A fülszengés zenehallgatással való elnyomása valójában tehát az anya elvesztése által okozott trauma elfojtása. Mikor Debora és Baby a rendőrség elől menekülnek, és felhangzik az édesanyja által énekelt *Easy*, ismét felidéződik egyfajta magzati haptikus hangélmény a kocsí hangszóróján keresztül hangrezgések érzékelése által. Ekkor az elfojtás feloldódik, és a vágy tárgya az anyáról Debbie-re száll. A *Baby Driver* tehát ilyen értelemben a felnőtté válásról is szól, melyet jelez az is, hogy a film végére a főszereplő Baby Miles-szá válik (Debora az igazi nevén fogja szólítani).



Baby ismét megtapasztalja a zene haptikus érzékelését

A *Baby Driver* tracklistaszerű felépítése, azaz szerialitása, annak ellenére, hogy a videoklipszerű jelenetek láncolatával az egyenértékűségre alapszik, mégis erős szimbiotikus viszonyban van a három csomópontra alapozó narratív vázzal. A cselekmény fentebb elemzett három fordulópontja, a rablási-üldözési jelenetek a zenehasználat szempontjából ugyanazt a videoklipessémát használják, mint a többi jelenet a filmből, viszont hiába követ más-más logikát a film tracklistaként, szeriálisként való megközelítése és a narratív csomópontok felőli értelmezése, a jelentés létrehozásában a kapcsolatuk kulcsfontosságú. Fontos kiemelni, hogy hogyan válnak (a szerialitás és a narratív váz) egymás feltételévé a film logikájában: annak ellenére, hogy a zene képezi az alapot, és a tracklistára jön létre a cselekmény megkomponálása, ahhoz, hogy ez érvényre jusson, a diegetikus világon belül a történetnek legitimálni kell a zenehasználat ilyen jellegét. Mégpedig azzal, hogy zenészek játszanak fontos szerepeket, ^[43] vagy azzal, hogy a zene a dialógusok témájaként is megjelenik. Vagy pedig vizuálisan is sok zenetörténeti utalás történik (például a film felsorakoztatja a hangrögzítés és -lejátszás eszközeit), de leginkább Babynek a fentiekben kifejtett zenéhez való viszonyával, illetve a fantazmatikus test elméletének segítségével magyarázható formanyelvi megoldással (a zene történetbe való „bevarrásával”, diegetikussá válásával): a film a főszereplő lejátszási listáját – mint egy képzeletbeli fülhallgatót – felkínálja a nézőknek.

A *Baby Driver* és a posztmodern – a filmkészítés és tartalomgenerálás allegóriája

„A posztmodern kritikusok szerint az MTV az ideális posztmodern szöveg tükörképe: »fragmentaritás, széttöredezettség, felszínesség, stíluskeverés, a közvet(it)ettségek és a valóság közti határ elmosása, a múlt és a jövő eltüntetése a jelen pillanatának érdekében, a hedonizmus felértékelése, a vizuális verbális feletti uralma«” jellemzi. ^[44] A *Baby Driver*re nem pusztán a majdnem minden jelenethez külön zenét rendelő videoklipesszerű formából eredő töredezettség vagy a különféle zenék sokféleségéből következő stíluskeverés jellemző, hanem a filmkészítésre és a napjaink társadalmában egyre elterjedtebbé váló online tartalomgyártásra való reflexió is. Tehát a *Baby Driver* már nem annyira az MTV, hanem inkább a web 2.0 megjelenésével a videoklipek áthelyeződésének helyszínére, a YouTube működésére reagál. William Uricchio azt állítja, hogy „a

YouTube a kulturális aggregáció fontos helyszíne, függetlenül attól, hogy a szűk értelemben vett mashupokat vesszük alapul (egyedi videók, amelyek a különféle forrásból származó hangokat és képeket egy új kompozitba keverik), vagy magát a webhelyet teljes egészében, ahol különféle forrásból származnak a videók, a kommentárok, az eszközök, a nyomkövetés művelete és a hierarchizáció logikája egy dinamikus és zökkenőmentes egészbe keveredik. [...] A YouTube a web 2.0 fogalmának és a részvételi fordulatnak az emblémájává válik. Emellett az, hogy magába öleli a mashup-kultúrát, nyitott a szövegek destabilizációjára és a radikális újrakontextualizációra, valamint alapvetően a felhasználók által létrehozott tartalmakra támaszkodik, minden bizonnyal visszhangot kelt.” [45]

A film egészére igaz a zenei stílusok és filmes műfajok (musical, akciófilm, krimi thriller [46]) sokszínű használata, illetve az intertextualitás: zenék és filmek szövegének a szereplők általi és a történetbe különféleképpen beágyazott (például a televízió kapcsoltságával történő) idézése. Ha csak Baby karakterét vizsgáljuk, akkor ezen keresztül is megfigyelhetjük a posztmodern sajátosságokat, hiszen a szereplő jellemét az általa hallgatott zenék építik fel, és képeznek ezáltal egy olyan struktúrát, melynek legfőbb jellemzője a heterogenitása, és egyetlen összefogó eleme az a fantazmatikus test, melynek illúzióját a hang és a kép Baby testén keresztül történő összeillesztése hoz létre. Jellemét nem csupán az általa hallgatott zenék stílusának, szövegének sokszínűsége határozza meg, hanem a verbális megnyilatkozásai: nem beszél sokat, és ha beszél, akkor is zeneszövegek formájában vagy filmek szövegét idézve. [47] Mikor Baby a nevelőapja mellett kapcsolgatja a televíziót, a képernyőn megjelenő különböző filmek dialógusai később visszatérnek Baby szájából (például a Szörny Rt. idézése többször is része lesz a fiú és Doc közötti párbeszédnek), de a fiú nem csupán filmeket idéz, hanem a film diegetikus világán belül más szereplők mondatait is (például mikor vacsorázni hívja Deborát, Darling korábbi megjegyzését idézi a Bacchanalia nevű étteremről). A főszereplő tehát a filmben való hang-kép kapcsolatok jelentésképző erejének, illetve a posztmodern idézés hagyományának önreflexív példája is lehet. Az idézés pedig nem csak Baby szavain, hanem a zenemixein keresztül is megjelenik, mely filmes utalás korunk recycling kultúrájára és a participatív média megjelenésére.

Baby személye a rendező alteregójává válhat ezen logika mentén, hiszen a zenék listába rendezése és különböző szituációkra vagy érzelmek felerősítésére való használata, vagy a különböző hangok, események rögzítése és mixelése, illetve más alkotások verbális és vizuális megidézése a filmkészítésre tett reflexót is magában hordozza.

Zenefogyasztás, napjaink „prosumer” társadalma és a *Baby Driver*

Erdély Miklós *Hangkulisszák filmben és valóságban* című szövegében a fogyasztói társadalom kritikáját fogalmazza meg a zene filmbeli, majd hétköznapi használatára vonatkozóan. [48] A *Baby Driver* főhőse vajon mennyiben képviseli, illusztrálja az Erdély Miklós elemzése tárgyául választott fiatal generációt, akik lelkiviláguk meghosszabbításaként, érzelmi sivárságukat feltöltendő használják fel – Erdély szerint önkényesen – a fül dugókon keresztül hallószervükbe áramló zenét?

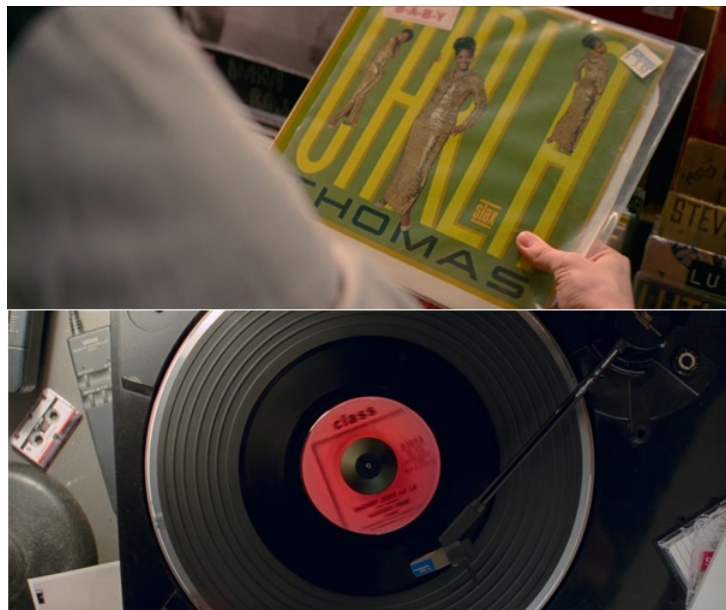
Vajon maga a film mennyiben támasztja alá, és mennyiben csatlakozik a kritikus szűrőn keresztül való vizsgálódáshoz, mond-e a tanulmányban megfogalmazotthoz hasonló kritikát? Erdély koncepcióját Theodor W. Adorno *Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója* [49] és az Adorno – Eisler-írópáros *Funkció és dramaturgia* [50] című tanulmányával is kiegészítem (mely szerzők munkái Erdélyre nagy hatást gyakoroltak), illetve felhasználom még John A. Sloboda és Susan A. O'Neill *Emotions in Everyday Listening to Music* [51] című pszichológiai esettanulmányának meglátásait, melynek empirikus kutatási módszere meglehetősen sok ponton hasonló következtetésre jutott, mint Erdély Miklós tanulmánya, azzal a különbséggel, hogy míg az előbbi csupán megfigyel és leír egy fenomént, addig az utóbbi kritikával szemléli azt.

Adorno és Eisler közös tanulmányának egyik alaptézise, hogy zene és film viszonya párhuzamba állítható a zene magasan iparosodott társadalomban való használatával. Ilyen szempontból nézhetjük a *Baby Driver*t és annak zenehasználatát mint tükröt korunk zenéhez való viszonyának vizsgálatakor. A *Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója* is a zene és a társadalom közti viszonyokat veszi górcső alá, és állítása szerint „az egész mai zenei életen az áru-forma uralkodik” [52], melynek gyökere abban rejlik, hogy a zenének a marxi értelemben vett „használati értéke” teljes mértékben „csereértékké” alakul. Ez abból következik, hogy a zene áruvá válik: Adorno elgondolása szerint „Amerikában a zene [...] lényegében olyan áruk reklámjául szolgál, melyeket meg kell szerezni, hogy zenét hallgathassunk”. [53] Ez jól megfigyelhető a dolgozatomban vizsgált filmben, mivel nagy hangsúlyt helyez a zene rögzítésére és lejátszására, egyszóval – ha az adorno-i-eisleri-erdélyi kontextusban olvassuk – a zene birtoklására. Adorno „zenei fetiszmusnak” nevezi azt a zenehasználatot, melynek lényege, hogy a zenefogyasztó a zene birtoklásáért kifizetett pénzét imádja, és nem magát a zene hallgatásából eredő érzelmi-intellektuális kalandot. Ennek tükrében érdemes kiemelni, hogy a *Baby Driver* azt a zenelejátszó eszközt helyezi középpontba, nevezetesen az Apple cég iPod termékét, melyet egy korszak zenefogyasztási gyakorlatának jelképeként is értelmezhetünk: Babyt így a 21. század fordulóján felcseperedő generációt képviselő, az ő világerzékelésüket bemutató karakterként is meghatározhatjuk. Alátámasztja ezt az autó szimbóluma is, és az, hogy Baby úgy vezeti a kocsit, mint ahogy egy virtuóz játszik egy hangszeren (a kocsit zajok-zörejek bele is vannak komponálva a zeneszámokba): a sebességhez hozzászokott érzékelés hozzátartozik ezen korosztály percepciójához. Mondhatjuk-e, hogy a főszereplő fiú karaktere összeegyeztethető azzal a fiatalsággal, akiről Erdély Miklós is beszél? Hogyan viszonyul az elemzett film ehhez a 21. századi jelenséghez, mely fenomént az adorno-i-eisleri-erdélyi vonal kritikai szemüvegen keresztül vizsgál?

Az imént felvázolt adorno-i elképzelésből indul ki Erdély zenehallgatással kapcsolatos fogyasztói társadalom-kritikája is, melyhez érdemes megvizsgálni a hanglejátszás technikai változásait, mivel ebben gyökerezik az imént említett szerzők kritikus hozzáállása. Erdély állítása szerint a különböző zenei berendezések elterjedésével egyenesen arányosan nő azok száma, akik az „életet playbackben élik”. [54] Az *Emotions in Everyday Listening to Music* című tanulmány egyik felvetése azzal kapcsolatos, hogy a modern mindennapi zenehallgatás leginkább meghatározó jellemzője a „majdnem teljesen a technológiától való függősége”, mivel az vált általánossá, hogy rögzített

formátumban hallgatunk dalokat. Ezt erősíti a zene hordozhatóvá, sőt, könnyen és sokféle szituációban (futás, utazás, közösségi terekben tartózkodás, stb. közben) hallgathatóvá válása, melyből az következik, hogy teljes mértékben irányíthatóvá válik a befogadó számára, hogy mit, mikor és hol hallgasson, de talán még ennél is fontosabb a zenehallgatás individualizációja. A tanulmány ezen tények mögé néz, és befogadói szemszögből arra keresi a választ, hogy milyen motivációk állnak az egyes emberek zenefelhalmozása és hatalmas gyűjtemények létesítése mögött. Habár a vizsgálat tárgya a CD vagy magnókazetta, illetve lemezek gyűjtése, a végkövetkeztetése érvényes minden technológiai zenetárolási és -felhalmozási gyakorlatra, ez pedig a „vásárlás és birtoklás pszichológiai funkciója”. Bizonyítja ezt az a gyakori magatartásforma, mely egy gyűjtőt arra sarkall, hogy megszerezze egy előadó összes lemezét, annak ellenére, hogy nem feltétlenül hallgatja vagy szereti mindegyiket.

Ahhoz tehát, hogy egy ilyen fogyasztói igényt „kitermelhessenek” a zene birtoklására, alapvetően négy feltételre volt szükség: először is egy hangrögzítési technika kialakulására, majd egy olyan eszköz kifejlesztésére, mely lejátszza a felvett zenét. A következő lépés ezen eszköznek a széles közönség számára elérhetővé tétele kellett, hogy legyen, végül pedig az egyéni használatú hordozható zenelejátszó eszközök megjelenése következett. Dolgozatomban nem térek ki a hangrögzítés és -lejátszás technikai változásainak részleteire, csupán a hordozható eszközök közül ismertetem azokat, melyek a *Baby Driver* és Erdély Miklós szövegével kapcsolatban kiemelendők: a walkmant, röviden a discmant és az MP3-lejátszót, végül pedig részletesebben az iPodot.



A bakelitlemez többször is vizuális átvezető elem egy-egy dal diegetikusról nondiegetikussá tételéhez



*Az iPod első generációs darabja külön hangsúllyal jelenik meg
filmben*

Az első hordozható zenelejátszó eszköz a walkmant megelőzve a „Stereobelt” elnevezésű készülék volt 1972-ben, melyet Andreas Pavel talált ki a Philips által 1963-ban már piacra dobott, az utolsó analóg hangformátumot lejátszó készülék, a magnókazetta segítségével. A walkmant végül a Sony fejlesztette ki, és ahogy az elnevezése is sejteti, a hangsúly a zenehallgatás privát, „on-the-go” jellegén volt. A készülék népszerűsége miatt később olyan típusokat is gyártottak, melyek a hang felvételére is képesek voltak, így professzionális célokra is lehetett őket alkalmazni. A digitális hangformátum megjelenésével a walkmant felcserélte a discman, a hordozható CD-lejátszó. Ez a fajta zenehallgatás még inkább illeszkedett a fogyasztói társadalom felgyorsult, mindent azonnal akaró világába, hiszen a kívánt szám meghallgatásához nem kellett tekerni a szalagon, hanem elég volt néhány gombnyomás. A discman rövid életének az MP3-lejátszó vetett véget 1997-ben, mely a számok megválaszthatóságának flexibilitásával és a kisebb térfogathoz eredő könnyebb tárolhatósággal, valamint a nagyobb tárhellyel kínált többet elődjénél. Végül 2001 szeptemberében az Apple bejelentett egy új terméket, az iPodot, mely minden addigi hordozható zenelejátszó eszközt felülmúlt: képes volt lejátszani az összes népszerű digitális hangformátumot (MP3, MP3, VBR, WAV, AIFF); tenyérynyi nagyságú és „ultravékony”^[55] volt, tehát belefért egy átlagos zsebbe, így „ultra-hordozhatóvá”^[56] vált; 5 GB tárhelyével ráfért egy átlagos felhasználó egész zenei könyvtára (körülbelül ezer szám); illetve tíz órán át töltés nélkül lehetett rajta zenét hallgatni. Ezen kívül nem csupán az akkumulátor töltését, hanem a zenék iPodra feltöltését is felgyorsították a FireWire nevezetű nagy sávszélességű adatkábel segítségével, illetve biztosították, hogy akármilyen mozgás közben a hang lejátszása tökéletes minőségű maradjon – tovább generálva ezzel az „élet playbackben” habitusát. Az iPod megjelenése után 2007-ig újabb és újabb verziókat dobott a piacra, melyek a minél gyorsabb, egyszerűbb és széles körűbb használatot tették lehetővé.^[57]



Baby „killer track”-je, a Queentől a Brighton Rock, Baby egy újabb típusú iPodjának kijelzőjén

A *Baby Driver* a zene technikai eszközeinek történeti áttekintéseként is értelmezhető, mely leginkább az „egyszemélyes” zenehallgatást állítja fókuszba. Ahogy a film által zenei utazásban is részünk lesz, ugyanúgy a zenehallgatás történetébe is betekintést kapunk egy-két utalás erejéig: ha figyelmesek vagyunk, a bakelitlemeztől kezdve a magnókazettán keresztül a digitális hangot lejátszó iPodig Baby szobájában mindent megtalálunk, a fiú múzeumi kincsekként őrzi őket.



Baby szobája mint a zenei eszközök múzeuma



A magnókazetták is többször megjelennek

Kérdés az, hogy az Erdély által kritizált, a filmben, illetve az életben alkalmazott zenehasználat, vagyis a zene „aláfestő”, „alávaló”, tartalmat pótló, érzelmeket idéző és arra hangsúlyt fektető működtetése, valamint a fogyasztói társadalomban csupán birtokként jelen levő zenehallgatás megjelenése (és a megjelenítés milyensége) milyen funkciókkal bír a *Baby Driver* című film és Baby,

a 21. század fordulóján felcseperedő fiatalságot jelképező karakter esetében. Erdély szerint a hangosfilm megjelenésével a film azon két érzékszervünkre tudott hatást gyakorolni (látás és hallás), melyek az érzékelhető valóságról különféle módon képesek benyomásokat szolgáltatni. A film Erdély elgondolásában a befogadó állapotára kell, hogy hasson, melyhez a legkiválóbb eszköznek a hangot tartja. Szerinte a zenéhez való viszony a filmben és az emberek életében hasonlóképpen változott: a jeleneteknek mélységet adó zene hirtelen átszivárgott a szürke hétköznapokba, és kiszínezett, „megzenésített életté” változtatta azt.

Milyen funkciói vannak ennek tükrében korunkban a zenének? Érdeemes ezt a kérdést megvizsgálni a *Baby Driver*ben a korábban említett tanulmányok vonatkozásában. Az Adorno – Eisler-szerzőpáros szerint „[á]llandóan visszatér az a gondolat, hogy a zene felszabadítja vagy megnyugtatja az érzelmeket. De hogy milyenek ezek az érzelmeik, azt nem könnyű megmondani. Valódi tartalmuk szerint a megkövesedett mindennapok elvont ellentétének látszanak. Minél keményebb ez a kő, annál édesebb a melódia. A nélkülözés hívja életre, az a nélkülözés, amelyet a profitgazdaság a tömegekre ró. Hanem ezt a sanyarú szükségletet is a profit céljaira fordítják: épp a zene racionalitása és technikai uralhatósága teszi lehetővé azt, hogy »pszichotechnikailag« retrográd célok szolgálatába állítsák, és e célok annál kedveltebbek, minél jobban félrevezetnek bennünket a mindennapok realitását illetően”.^[58] Megállapítják még, hogy „ma arra szolgál a zene, hogy valami harmonikus, kiegyensúlyozott állapotot hitessen el velünk”. Adorno a *Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója* című tanulmányában felteszi a kérdést, hogy „kit szórakoztat még a szórakoztató zene?”, melyre azt a választ adja, hogy a zene egy „komplementer jelenséggé” vált, az „emberek elnémulásához, a beszédnek, mint kifejezésnek az elhalásához” és „az önkifejezésre való képtelenséghez” vezet. Később megjegyzi, hogy a zene csupán a hallgatás hézagait tölti ki, „melyek a szorongástól, a hajsztától” és a „tiltakozásmentes engedelmességtől deformált emberek között támadnak”. Adorno ez utóbbi kijelentéseit *Baby* karaktere teljes mértékben illusztrálja – aki a zenét mindennapi cselekedeteihez „playbackben” hallgatja, sokszor csupán a zenén keresztül kifejezve az érzelmeit, gyakran képtelenül arra, hogy verbálisan megnyilatkozzon, a zene által elfojtva gyermekkori traumájának emlékét, és képtelenül arra, hogy Doc elnyomása ellen tiltakozzon.

Adorno és Eisler állításait a John A. Sloboda és Susan A. O'Neill *Emotions in Everyday Listening to Music* című pszichológiai esettanulmányának meglátásai is alátámasztják, miszerint napjainkban a zene használata széles körben elterjedt, és hallgatása hétköznapi szituációkhoz, általában rutincselekvésekhez kötődik. A tanulmány szerint a zenehallgatás csupán két százaléka a csak magára a zenehallgatásra való koncentráció (ami egy komolyzenei koncerten nem képzelhető el, hiszen annak alapvető feltétele a teljes odafigyelés). Ezzel az a probléma az Erdély-tanulmány olvasatában, hogy míg a szem egy olyan aktív szerv, melynek kognitív folyamatokat kiváltó működtetése, a látás, folytonos munkát igényel, addig a fület passzív szervként határozza meg, mely „egyenes út a szívhez”. A hallást tehát egy tompa érzékelésnek könyveli el, mely csupán a lustasággal, ernyedtséggel, álmodozással kapcsolható össze. A semmittevés tabuját kerüli tehát Erdély szerint meg a „playback” zenehallgatás azzal, hogy művészi síkra emeli azokat a

cselekvéseket, amelyek közben a háttérben valamilyen zene szól. Ezt a mechanizmust pedig a film hagyatékának tekinti, hiszen a hang által valósul meg sok esetben egy-egy sivár jelenet „diadalmenetté” változása. Ugyanez a hatás az élet playbackben elvére is alkalmazható, mely az *Emotions in Everyday Listening to Music* című tanulmányban a kutatás középpontjába kerül. Az empirikus vizsgálat tárgya az volt, hogy hogyan használják a zenét a mindennapi életben, és milyen hatással van ez a hétköznapi cselekvésekre. A felmérés alapján a zene fő funkciói a nem zeneértő átlagember számára a hangulatjavítás és a nosztalgia, miközben a különböző dallamok e funkcióit és a dalok hallgatása közben végzett cselekvéseket a kutatásban részt vevők automatikusan összekapcsolták (tehát egy zene hallatán később arra a specifikus cselekvésre asszociáltak, melyet hallgatás közben végeztek). Tehát megállapíthatjuk, hogy a „háttérzene” és a mindennapi cselekvések összefonódását, a playback-effektus Erdély-féle elméletét a John A. Sloboda és Susan A. O’Neill által írt tanulmány tapasztalati szinten is igazolja. Emellett ki kell emelni az érzelmi „önszabályozást”, melynek lényege, hogy a megvizsgált alanyok tudatában voltak annak, hogy milyen zenére van szükségük különböző szituációkban és időkben. Baby tökéletes példa a tanulmány által megállapítottakra: iPodjának különböző lejátszási listáival, különböző napszakokra és hangulatokra más-más gyűjteményt alkalmazva válik önmaga DJ-jévé, ezzel azokat az érzéseket generálja, melyekre éppen az adott élethelyzetekben szüksége van. A zene erőforrás arra, hogy a zenét hallgató egyén identifikálja magát, hogy megismerje vagy épp irányítsa, hogyan érez. Ily módon a zene az érzelem felépítésének része lesz, azáltal, ahogyan az egyének kapcsolódnak hozzá, magyarázzák, megértik, és használják abból a célból, hogy megformálják, illetve kimutassák az érzelmeiket mások és maguk felé. A vizsgálat azt is kimutatta, hogy nem csupán az önszervezésre, az énkép kialakítására és az érzelmek koordinálására használják a zenehallgatást a kutatás alanyai, hanem ezt a gyakorlatban jelentkező látens tudást olyan módon kellene értelmezni, mint gyakran hallgatólagos gyakorlatokat, melyekben és melyeken keresztül a válaszadók „kitermelték” önmagukat mint társaságilag/társadalmilag koherens szubjektumokat és szociálisan beágyazott, fegyelmezett [disciplined] egyéneket. Intrapersonális szinten tehát a zene társadalmi szerepe az egyének érzelmeinek külvilág felé való kommunikációjában is megnyilvánul. [59]

Erdély Miklós tanulmánya is különös figyelmet szentel a hordozható zenelejátszó készüléket (walkmant) használó fiatalság folytonos zenehallgatási szokása mögött álló okok felfejtésének, külön kritikával illetve a könnyűzene (beat, pop, rock) népszerűségét, illetve a zenehallgatás közösségi jellegének elvesztését. Véleménye szerint ezen zenék által a fiatalság érzelmileg „elsivárosodik”, elveszti saját lelki világát, és helyette belép a könnyűzene „lelki szakszervezetébe”. A „megzenésített élet” helyett a „megélt zene” vagy „playback-effektus” válik uralkodóvá a fiatalság körében, melynek lényege, hogy a zene funkciója az érzelmek helyén keletkezett űr kitöltése, egyfajta tartalomadás, melyet a legjobban a „zenemasszában” „megadott hangzatok szerint tátogó, rángó tömeg” illusztrál.

A filmbeli zenehasználat programszerűségére hívja még fel Erdély a figyelmet: a műfajnak, a narratívának és a diegetikus világnak megfelelően a „filmtákolóknak” nevezett filmkészítők olyan

zenei sémákat alkalmaznak, melyek a nézők előzetes elvárásainak megfelelnek. A fogyasztói társadalommal és a film piacra termelésével hozza párhuzamba Erdély a „kevert minőségek” megjelenését is a filmekben, melynek – elgondolása szerint – az a célja, hogy az eladhatóságot maximalizálja.

A *Baby Driver* két, már említett megközelítésből vizsgálható az Erdély-szöveg alapján. Egyrészt mint egy különleges zenehasználatú élő film, mely színre visz több 21. századi fenomént: a zenehallgatás individualizációját és a zene „birtoklásának” lehetőségéből adódó társadalmi szimptomákat. Másrészt pedig a főszereplő karakterének szimbolikus értelmezése felől, aki az elmondottak vonatkozásában a fogyasztói társadalom tipikus képviselője. Nem kétséges, hogy a *Baby Driver* egy „kevert minőségeket” alkalmazó film, hiszen a popzene különböző stílusú számainak teszi különböző jelenetek alapjává, ami a zenék programszerűségét is felhasználja. A korábban kiemelt három fő rablásjelenet alatt játszott zenék kivétel nélkül basszusgitár- és dob szólókat alkalmaznak, melyek megfelelnek az (autós)üldözés feszített tempójának, és maximálisan kielégítik a nézők elvárásait egy akciódús jelenet irányában. Ha a film szerelmi szálát vizsgáljuk, hasonló sémát találunk: a Baby és Debora közötti kapcsolat alakulását végig szerelemről szóló, érzelmes számok kísérik (The Beach Boys *Let's Go Away for Awhile* ^[60]; Carla Thomas *B-A-B-Y* ^[61]; Barbara Lewis *Baby, I'm Yours* ^[62]; T-Rex *Debora*; Beck *Debra*; The Detroit Emeralds *Baby Let Me Take You (In My Arms)* ^[63]; Golden Earring *Radar Love*; Barry White *Never, Never Gonna Give You Up*; Brenda Holloway *Every Little Bit Hurts* ^[64]; Sam&Dave *When Something Is Wrong With My Baby* ^[65]; Sky Ferreira *Easy*), nem beszélve arról, hogy a *Baby Driver* esetében még a dalok szövege is legtöbb esetben összeegyeztethető a narratívával. A programszerű használat mellett a ritmus és mozgás összeegyeztetése, a „megélt zene” vagy az „élet playbackben” elve is megfigyelhető a *Baby Driver* zenehasználatán, ezáltal pedig Babyn is. A karakter legfőbb jellemzői a folytonos zenehallgatás, a napszemüveg viselése (ugyanolyan kollektívja van a napszemüvegekből, mint amilyen az iPodokból), a kevés beszéd és a lélegzetelállító autóvezetési technika. Az Erdély által említett aktív érzékelés, a látás Baby esetében tehát szimbolikusán blokkolva van, miközben a fülhallgatókon keresztül történő folyamatos zenehallgatás által a hallás is fizikai akadályokba ütközik. Baby kommunikációjáról elmondható, hogy rövid, velős és sokszor csupán csak mások mondatainak idézése. Az Erdély által kritizált, popzenére „tátogó, rángó tömeg” jellegzetességei Babyben mind megjelennek. Üres karakter lenne, akit a zene emocionalitása, és ebben az esetben programszerű felhasználása tölt ki? Vagy napjaink „fogyasztó-alkotó” társadalmának bemutatása? Annak a „prosumer” társadalomnak a képviselője, mely egyrészt egy erősen fogyasztói attitűdöt képvisel már a művészet terén is, másrészt viszont bizonyos értelemben termékeket hoz létre: folyamatosan régi (média)tartalmakat felhasználva mixel, remixel, mashupol. Az egyik nem zárja ki a másikat: a *Baby Driver* tökéletesen prezentálja Erdély koncepcióját nem csupán a film egészét tekintve, hanem a főszereplő karakterét közelebbről vizsgálva is, azzal a különbséggel, hogy míg a film csupán rögzít egy fenomént, addig az adorno-eisleri-erdélyi vonal kritikus szemmel vizsgálja ugyanazt. Ezzel együtt megállapíthatjuk, hogy a prosumer generációt bemutató film, mely posztmodern esztétikát használ és arra reflektál, összefügg: így kijelenthetjük, hogy az a párhuzam, melyet az általam vizsgált tanulmányok (Adorno, Eisler és Erdély gondolatai)

képviseltek a hetvenes évek környékén, korunkban, a 21. század elején nem, hogy hitelüket veszítették, hanem éppen ellenkezőleg, egyre relevánsabbá váltak.

Jegyzetek

1. Michel Chion: Vonalak és pontok. Ford. Huszár Linda. *Apertúra*, 2011. ősz. URL: http://apertura.hu/2011/osz/chion_vonalak_es_pontok
2. Milián Orsolya: Videoklip-történetek és a webkettes „pop-promó”. *Apertúra*, 2016. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2016/tavasz/milian-videoklip-tortenetek-es-a-webkettes-pop-promo/>
3. Vö. Milián: i. m.
4. Vö. Uo.
5. Vö. Milián: i. m. Mielőtt azonban arra a következtetésre jutnánk, hogy ezen a platformon a befogadó teljes szabadságot élvez, és ő maga szabja testre a tartalmakat, fontos észrevenni, hogy a YouTube, akár a vele összekapcsolt Google, olyan tartalmakat és reklámokat ajánl fel, melyek az általunk kedvelt vagy sokszor nézett tartalomhoz témában, műfajban, gondolkodásmódban stb. hasonlóak. (Ez a mechanizmus sokkal bonyolultabb, azonban dolgozatomnak nem célja a közösségi médiaplatformok és a reklámok közötti kapcsolatok feltárása.)
6. Lásd Carol Vernallis: Music Video’s Second Aesthetic. In uő.: *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford – New York, Oxford University Press, 2013. 207-233.
7. Vannak olyan narratív videoklipek, melyek kivételt képeznek az előbb leírtakhoz képest. Ezekkel kicsit részletesebben a „Narratíva és videoklip összefonódása a Baby Driverben” című fejezetben foglalkozom
8. Kinder, Marsha: Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream. *Film Quarterly*, 1984. ősz. 2-15.
9. Calavita, Marco: „MTV Aesthetics” at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy. *Journal of Film and Video*, 2007. ősz.
10. A Kashmere Stage Band *Kashmere* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=hVuDFOqOYEA> (2018. május 1.) Nagyon sok példa akad olyan narratív videoklipre, mely a zenét beágyazza a történetbe, és ezáltal olyan videót hoz létre, melynek bizonyos részeiben nincs zene, csak dialógus. Ezek a párbeszéd a zene és a sztori logikai összekapcsolását végzik el, vagy vezetik fel (ilyen például Michael Jackson számos videoklipje, melyek sokszor tíz percnél is hosszabbak, vagy hogy egy kortárs példával is éljünk, Adele egyik legnagyobb nézettségnek örvendő klipje, a *Hello*, lásd Adele *Hello* című számát a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=YQHsXMglC9A> (2018. május 1).
11. Chion: i. m.
12. Az előbb említett jelenetben tehát a diegetikus – nondiegetikus hanggal való játék a szinkronizációs pontokon keresztül jön létre, például, mikor Bats (Jamie Foxx) kiveszi a fülhallgatót Baby (Ansel Elgort) füléből. Ekkor ugyanazt a zenét halljuk, amit a főszereplő hallgat, mivel a szám elhalkul, de később is, miután a kamera elszakad a fiútól (a zenét viszont továbbra is halljuk), lesz visszacsatolás: miközben Bats és Doc (Kevin Spacey) Babyről beszélget, folyamatosan ellenpontoz a kamera, és láthatjuk a fiút, aki a zene ritmusára lágyan mozdítja a fejét.
13. Jon Spencer Blues Explosion *Bellbottoms* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=XITqcshkmc8> (2018. május 1.)
14. Tom Philip interjúja Edgar Wright-tal. URL: <https://www.gq.com/story/edgar-wright-baby-driver-music-video>

- (2018. május 1.)
15. A Mint Royale *Blue Song* című száma a YouTube-on: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dfrcZsKcVxU> (2018. május 1.)
 16. A Bob & Earl *Harlem Shuffle* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=wBi0eKPRNJw> (2018. május 1.)
 17. A *Harlem Shuffle* a The Foundations előadásában a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=iS1sh8CoiqQ> (2018. május 1.)
 18. Sigala *Sweet Lovin'* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=qj5zT4t7S6c> (2018. május 1.)
 19. Kiesza *Hideaway* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=Vnoz5uBEWOA> (2018. május 1.)
 20. Simon & Garfunkel *Baby Driver* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=J8i4Rp3qizk> (2018. május 1.) A dalszövegből vett részlet nyersfordításban: „Egy sötét, szürke reggelen születtem / Zenével a fülemben / A fülemben”, „Baby Drivernek hívnak / És egyszer néhány keréken / Nekivágok az útnak és eltűnök innen.” Saját ford. – M. E.
 21. T. Rex *Debra* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=28Gj5Bfj90Y> (2018. május 1.)
 22. Beck *Debra* című száma a YouTube-on: https://www.youtube.com/watch?v=qL_9zWmDcjs (2018. május 1.)
 23. Eminem *Lose Yourself* című száma a YouTube-on: https://www.youtube.com/watch?v=_Yhyp-_hX2s (2018. május 1.)
 24. Doane, Mary Ann: A film hangja: test és tér artikulációja. Ford. Füstner Klára és Pataki Katalin. *Apertúra*, 2006. tavasz. URL: <http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane/>
 25. A The Damned *Neat, Neat, Neat* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=RLAj3dLXY3U> (2018. május 1.)
 26. Milián: i. m.
 27. Példa erre Lady Gaga *Telephone* című klipje: Christian, Aymar Jean: Lady Gaga's Telephone: Product Placement and Corporate Anxiety. *tvisual.org*, URL: <http://tvisual.org/2010/03/15/counting-the-brands-product-placement-in-lady-gagas-telephone/> (2018. május 1.)
 28. Czifra Réka: A Nárcisz és Psyché (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1>
 29. Uo.
 30. Uo.
 31. Bíró László: David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben. *Metropolis*, 1997/2. 142-147. Online: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/hiro.htm> (2018. május 1.)
 32. Blur *Intermission* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZCt92zLmLI> (2018. május 1.)
 33. A Hocus Pocus *Focus* című száma a YouTube-on: https://www.youtube.com/watch?v=MVOF_XiR48Q (2018. május 1.)
 34. Barry White *Never, Never Gonna Give You Up* száma a YouTube-on: https://www.youtube.com/watch?v=v4_M5PcJQmU (2018. május 1.)

35. Young MC *Know How* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=wck6YaZytmM> (2018. május 1.)
36. A Queen *Brighton Rock* című száma a YouTube-on: https://www.youtube.com/watch?v=BUt_7TQCWtU (2018. május 1.)
37. Sky Ferreira *Easy* száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=2DScjas2Nv8> (2018. május 1.)
38. Ha a film időtartamát vesszük szemügyre, akkor észrevehetjük, hogy az első két rablás a film első harmadában, az első harmincegy percben zajlik.
39. Gárdonyi Zoltán: Elemző formátan. *Digitális Tankönyvtár*, 2014.
https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_546_elemzo_formatan/ch10s03.html (2018. május 1.)
40. Hanna Flint interjúja a rendezővel a *Neat, Neat, Neat* kapcsán. URL: <https://screenrant.com/baby-driver-damned-neat-interview/> (2018. május 1.)
41. Flinn, Carol: The Most Romantic Art of All: Music in the Classical Hollywood Cinema. *Cinema Journal* 29, No. 4, 1990/nyár. 35-50.
42. A Golden Earring *Radar Love* című száma a YouTube-on:
<https://www.youtube.com/watch?v=Zf53Pg2AkdY> (2018. május 1.)
43. Az Eddie No-Nose-t játszó Flea a Red Hot Chili Peppers együttes tagja, a Baby édesanyját játszó Sky Ferreira és a Darlingot alakító Eiza González is elsőként énekesnőként ismertek.
44. Milián: i. m.
45. Uricchio, William: The Future of a Medium Once Known. In *The Youtube Reader*. Szerk. Snickers, Pelle – Vonderau, Patrick. Litvánia, Logotipas, 2009. 24-40. 24. Saját ford. – M. E.
46. A *Baby Driver* az IMDb-n. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3890160/>
47. Tom Philip interjúja Edgar Wrighttal. URL: <https://www.gq.com/story/edgar-wright-baby-driver-music-video> (2018. május 1.)
48. Erdély Miklós: Hangkulisszák a filmben és valóságban. In *A filmről*. Szerk. Borus Judit. Budapest, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, 1995. 227-233.
49. Adorno, Wiesengrund Theodor: Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója. Ford. Horváth Henrik. In *Zene, filozófia, társadalom*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1970. 227-275.
50. Adorno, Wiesengrund Theodor – Eisler, Hanns: Funkció és dramaturgia. Ford. Báti László. In *Filmzene*. Szerk. Várnai Péter. Budapest, Zeneműkiadó, 1973. 26-38.
51. John A. Sloboda és Susan A. O'Neill: Emotions in Everyday Listening to Music. In *Music and Emotion: Theory and Research*. Szerk. Juslin, P. – Sloboda, J. Oxford, Oxford University Press, 2000.
52. Adorno: *Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója*. 240.
53. Uo.
54. Erdély Miklós: i. m. 227-233.
55. Steve Jobs bemutatja az iPod eszközt: Brooks, Tim: Tunes On The Go: From the Walkman to the iPod & Beyond [Geek History] URL: <https://www.makeuseof.com/tag/tunes-on-the-go-from-the-walkman-to-the-ipod-and-beyond-geek-history/> (2018. május 1.)
56. Uo.
57. Vö. Brooks: i. m.
58. Adorno, Wiesengrund Theodor – Eisler, Hanns: Funkció és dramaturgia. Ford. Báti László. In *Filmzene*. Szerk. Várnai Péter. Budapest, Zeneműkiadó, 1973. 26-38. 28.
59. Vö. John A. Sloboda és Susan A. O'Neill: i. m.

60. A The Beach Boys *Let's Go Away for Awhile* című száma a YouTube-on:
https://www.youtube.com/watch?v=BbAA4_B8kOI (2018. május 1.)
61. Carla Thomas *B-A-B-Y* című száma a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=HNnNLBteKeo> (2018. május 1.)
62. Barbara Lewis *Baby, I'm Yours* című száma a YouTube-on:
<https://www.youtube.com/watch?v=xKZ7o7EXHFM> (2018. május 1.)
63. The Detroit Emeralds *Baby Let Me Take You (In My Arms)* című száma a YouTube-on:
https://www.youtube.com/watch?v=t9ZZ02X_4yc (2018. május 1.)
64. Brenda Holloway *Every Little Bit Hurts* című száma a YouTube-on:
<https://www.youtube.com/watch?v=RE3DhdjuH70> (2018. május 1.)
65. Sam & Dave *When Something Is Wrong With My Baby* című száma a YouTube-on:
<https://www.youtube.com/watch?v=S7RHW4KYBKA> (2018. május 1.)

Irodalomjegyzék

- Adorno, Wiesengrund Theodor: Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója. Ford. Horváth Henrik. In *Zene, filozófia, társadalom*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1970. 227-275.
- Adorno, Wiesengrund Theodor – Eisler, Hanns: Funkció és dramaturgia. Ford. Báti László. In *Filmzene*. Szerk. Várnai Péter. Budapest, Zeneműkiadó, 1973. 26-38.
- Bíró László: David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben. *Metropolis*, 1997/2. 142-147. Online: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/hiro.htm>
- Brooks, Tim: Tunes On The Go: From The Walkman To The iPod & Beyond [Geek History] URL: <https://www.makeuseof.com/tag/tunes-on-the-go-from-the-walkman-to-the-ipod-and-beyond-geek-history/>
- Calavita, Marco: „MTV Aesthetics” at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy. *Journal of film and video*, 2007. ősz.
- Chion, Michel: Vonalak és pontok. Ford. Huszár Linda. *Apertúra*, 2011. ősz. URL: http://apertura.hu/2011/osz/chion_vonalak_es_pontok
- Christian, Aymar Jean: Lady Gaga's Telephone: Product Placement and Corporate Anxiety. *tvisual.org*, URL: <http://tvisual.org/2010/03/15/counting-the-brands-product-placement-in-lady-gagas-telephone/>
- Czifra Réka: A Nácisz és Psyché (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1>
- Doane, Mary Ann: A film hangja: test és tér artikulációja. Ford. Fürstner Klára és Pataki Katalin. *Apertúra*, 2006. tavasz. URL: <http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane/>
- Erdély Miklós: Hangkulisszák a filmben és valóságban. In *A filmről*. Szerk. Borus Judit. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám-Intermedia, 1995. 227-233.
- Flinn, Carol: The Most Romantic Art of All: Music in the Classical Hollywood Cinema. *Cinema Journal* 29, No. 4, Summer 1990. 35-50.
<https://doi.org/10.2307/1225315>

- Flint, Hanna interjúja Edgar Wright-tal. URL: <https://screenrant.com/baby-driver-damned-neat-interview/>
- Gárdonyi Zoltán: Elemző formátan. *Digitális Tankönyvtár*, 2014. URL: https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_546_elemzo_formatan/ch10s03.html
- Kinder, Marsha: Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream. *Film Quarterly*, 1984. ősz. 2-15.
- Milián Orsolya: Videoklip-történetek és a webkettes „pop-promó”. *Apertúra*, 2016. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2016/tavasz/milian-videoklip-tortenetek-es-a-webkettes-pop-promo/>
- Philip, Tom interjúja Edgar Wright-tal. URL: <https://www.gq.com/story/edgar-wright-baby-driver-music-video>
- Sloboda, John A. – O’Neill, Susan A.: Emotions in Everyday Listening to Music In *Music and Emotion: Theory and Research*. Szerk. Juslin, P. – Sloboda, J., Oxford University Press, 2000.
- Uricchio, William: The Future of a Medium Once Known. In *The Youtube Reader*. Szerk. Snickars, Pelle – Vonderau, Patrick. Litvánia, Logotipas, 2009. 24-40.
- Vernallis, Carol: Music Video’s Second Aesthetic. In uő.: *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford – New York, Oxford University Press, 2013. 207-233. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199766994.001.0001><https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199766994>.

Filmográfia

Filmográfia

- *Bonnie és Clyde* (Bonnie and Clyde. Arthur Penn, 1967)
- *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983)
- *Grease* (Randal Kleiser, 1978)
- *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001)
- *Nyomd, Bébi, nyomd!* (Baby Driver. Edgar Wright, 2017)
- *Szelíd motorosok* (Easy Rider. Dennis Hopper, 1969)
- *Szombat esti láz* (Saturday Night Fever. Johan Badham, 1977)
- *Született gyilkosok* (Natural Born Killers. Oliver Stone, 1994)
- *Zsarolás* (Blackmail. Alfred Hitchcock, 1929)

Videográfia

- *Blue Song* (Edgar Wright, 2002)
- *Easy* (Edgar Wright, 2017)
- *Hello* (Xavier Dolan, 2015)
- *Hideaway* (Kiesza, Blayre Ellestad, 2014)
- *Lose Yourself* (Eminem, Paul Rosenberg, Philip G. Atwell, 2002)
- *Sweet Lovin’* (Craig Moore, 2015)

10.31176/apertura.2018.4.8

Apertura.hu

Image not found or type unknown