Cory Messenger

Alakíts természetesen: Elvis Presley, a Beatles és a „rocksploitation”

Absztrakt

A tanulmány Elvis Presley és a Beatles zene- és filmiparral való együttműködéseit, valamint filmes pályafutásukat hasonlítja össze a „rocksploitation” műfaji kontextusában. Többek közt a *Szeretni téged* és az *Egy nehéz nap éjszakája* aprólékos komparatív elemzésével világít rá a két előadó és felvételeik – különösen a rock and roll filmjeik – megkülönböztető tulajdonságaira, miközben leírja azokat a kulturális és ipari rendszereket, amelyek létrehozták ezeket a különbségeket, és profitáltak belőlük. A cikk a filmipar és a popzenei ipar közötti szinergia kétféle modelljének – az Elvis-modellnek és a Beatles-modellnek – az elkülönítésére tesz javaslatot, melyek bemutatása során a két kulcsfontosságú kulturális iparág közti cserék aspektusaira fókuszál.

Szerző

Cory Messenger eleinte professzionális zenészként és zenekritikusként dolgozott, majd a Griffith Egyetemen (Brisbane, Ausztrália) doktorált. *Calling the Tune: Hollywood and the Business of Music* című PhD-értekezése a Hollywood és a popzenei ipar közti kapcsolatokat vizsgálja 1920-1970 között (online elérhetősége: https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/file/34773db6-74bc-6504-3851-901f8f8401da/1/Messenger_2011_02Thesis.pdf). Médiát és zenét oktat a Queenslandi Egyetemen és a Griffith Egyetemen. Kötete (Anthony May-jel közösen): *Pop Up: Popular Music Since 1945*. Bristol, Intellect, 2010.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.4.1>

Alakíts természetesen: Elvis Presley, a Beatles és a „rocksploitation”

Huszonkilenc ilyen filmet csináltam.

(Elvis, ajkát biggyesztve az *Elvis Presley 1968 – A nagy visszatérésben*)

Újságíró: *Mit gondol arról a véleményről, hogy a Beatles*

valójában csak a brit Elvis Presley-k bandája?

Ringo (csípőjét riszálva): *Ez nem igaz! Ez nem igaz!*

(a Beatles első amerikai sajtótájékoztatóján, 1964. február 7.)

[...] a világon csak kétféle ember létezik: a »Beatles-ember« és az »Elvis-ember«.

Mármost a Beatles-emberek kedvelhetik Elvist, és az Elvis-emberek kedvelhetik

a Beatles-t... de senki sem kedveli egyformán mindkettőt. Valahol választanod kell,

és ez a választás megmutatja, hogy valójában ki vagy.

(Mia Wallace, a filmből kivágott *Ponyvaregény*-jelenetben) ^[1]

Mind a „Beatles-emberek”, mind az „Elvis-emberek” és – bár minden tiszteletem Quentin Tarantinóé, de – a semlegesek számára is „a popzenei szupersztárság két pólusának” ^[2] kereskedelmi és kulturális hatásai sokféleképpen egybefonódnak. A hatás, amelyet Elvis Presley tett Nagy-Britanniára 1957-ben, ott kísért a Beatles eredetmitológiájában; a négy – akkoriban tinédzser –, leendő Beatles-fiú számára Elvis „jelentette a kulcsot” ^[3], avagy John Lennon híres kijelentése szerint: „Elvis előtt nem volt semmi”. Ami Presley-t illeti, a „Király” ambivalens módon viszonyult a „Mesés Négyhez” [*fab four*]: kínos első találkozásuk rocklegendává vált ^[4], csakúgy mint az, amikor Presley szidalmazta a Beatlest Richard Nixon elnök előtt azért, hogy hivatalos jóváhagyást kapjon, hogy megfigyelhesse a drogfogyasztó, felforgató, Amerika-ellenes Beatles amerikai fiatalokra tett hatását. ^[5] Ugyanakkor Presley elismerte a Beatles zenei érdemeit azáltal, hogy több dalukat maga is előadta; ^[6] míg a Beatles, bár több, a bálványaik – többek közt Buddy

Holly, Little Richard, Chuck Berry, Carl Perkins és Larry Williams – által híressé tett dalt felvett és megjelentetett, meghátrált Presley alkotásainak feldolgozása elől. [7]

A „Király” és a „Mesés Négy”

Az iparág gyakorlataira tett közös kulturális hatásuk ellenére nem igazán találunk olyan összehasonlító elemzéseket, amelyek Elvis és a Beatles munkásságát vetnék össze valamilyen szempontból; kivéve természetesen az online rajongói viták végtelen folyamait arról, hogy melyikük adott el több lemezt, és kinek volt több slágerlista-éllovas dala. Az összehasonlítás hiánya talán nem is annyira meglepő, hiszen nagyon kevés olyan érdemi elemző munka született, amely Elvisnek vagy a Beatlesnek a zene- és filmiparral való együttműködéseit vizsgálja. [8] A jelen tanulmány bizonyos mértékig ezt a hiányt igyekszik orvosolni, Presley és a Beatles filmes karrierjeit az iparágak kontextusában hasonlítva össze. Arra törekszik, hogy rávilágítson két hasonló, mégis különböző előadó és felvételeik – különösen a rock and roll filmek – megkülönböztető tulajdonságaira, miközben leírja azokat a kulturális és ipari rendszereket, amelyek létrehozták ezeket a különbségeket, és profitáltak belőlük. A cikk a filmipar és a popzenei ipar közötti szinergia kétféle modelljére tesz javaslatot, melyek vázolója során a két kulcsfontosságú kulturális iparág közti cserék aspektusaira fókuszál. A két modell a következő: az „Elvis-modell” és a „Beatles-modell”. A szinergia „Elvis-modelljében” a sokoldalú szórakoztató előadó jut érvényre; itt a zenei felvételek a filmes karriert szolgálják, olyannyira, hogy a zenei teljesítmény alárendelődik a filmes elbeszélés követelményeinek. Ezzel szemben a „Beatles-modell” jóval jellegzetesebb, Sam Katzman ötvenes évekbeli tinifilmjeire [9] hajazó „rocksploitation”-archetípust visz színre, hatvanas évekbeli vérfrissítéssel: a Beatles filmes karrierje akkor indult el, amikor a United Artists Records lemezcég rájött, hogy a Beatles-nagylemezek jogai – soundtrack-lemez formájában – megszerezhetők. Az utóbbi modellen belül az előadó zenei felvételei az elsődlegesek, a filmes elbeszélés alárendelt szerepet tölt be ezekhez képest. A napjainkban gyakrabban előforduló „Beatles-modell” olyan mintát teremtett a jövőbeli film- és

zeneipar közti szinergiára, ami jobban megfelelt a fiatalok piaca által támasztott igényeknek és követelményeknek.

Az Elvis-életmű: „egy tucat dal és sok lány”

A filmipar Elvisbe vetett bizalma kétségkívül mindannyiunk javára válik majd.

(Tom Parker ezredes Bill Bullock-hoz,
az RCA alelnökéhez írt leveléből; 1961. január 20.)^[10]

Nincs is szükségük címekre, be lehetne számozni őket.

(egy MGM-alkalmazott)^[11]

1968. december 3-án az NBC televízió az *Elvist*, Elvis első televíziós különadását sugározta, ami a Presley-mitológiában az *Elvis Presley '68 – A nagy visszatérés* [*'68 Comeback Special*] néven híresült el.^[12] A visszatérés általában azt jelenti, hogy az előadó egy ideig „munkanélküli” volt – például nem volt lemez- vagy filmszerződése –, de Presley csak 1968-ban három nagyjátékfilmben szerepelt.^[13] Ez ugyan tény, de a televíziós különadás – melyet a közönség 42 százaléka nézett a műsor adássávjában – a népszerűséghez való visszatérést is jelentette: Presley filmjeinek jegybevételei ekkoriban egyre csökkentek, és 1966 óta nem szerepelt lemeze a slágerlista első húsz helyezettje között. Filmjei ugyanakkor jórészt visszahozták a gyártási költségeket, továbbá Elvis RCA Victorral kötött, jövedelmező lemezszerződése is néhány évig érvényben volt még. A rockkritikában Elvis „visszatérése” mindig átvitt jelentésekkel telítődött: például azzal, hogy a Király, aki néhány évvel korábban elhagyta rock and roll birodalmát Hollywoodért, a hatvanas évek végén diadalmasan tért vissza, hogy visszaszerezze trónját.

Elvis a '68 – A nagy visszatérés különadás fináléjában

Miután Elvis 1960-ban leszerelt a hadseregből, „elhollywoodiasodott”, ami számos rockkritikus számára azt jelentette, hogy zenei előadó-művészeti jelentőségének vége szakadt, ettől fogva „Elvis karrierje fekete lyukba”^[14] került. Az 1960-as évek végén Nik Cohn a következőket írta a valaha

„nagy eredeti énekesről”:

Idejét nagyrészt azzal tölti, hogy kockázat nélküli, unalmas musicaleket – *Unokatestvéri csók* (Kissin' Cousins. Gene Nelson, 1964), *Micsoda buli* (Clambake. Arthur H. Nadel, 1967), *Frankie és Johnny* (Frankie and Johnnie. Frederick de Cordova, 1966), *1001 éj rock and roll* (Harem Scarum. Gene Nelson, 1965), *Lányboldogság* (Girl Happy. Boris Sagal, 1965) – készíti végtelen sorozatban, és minden egyes új filmje gyatrább, mint az előző. A dalok laposak, a forgatókönyvek sablonosak, a díszletek pedig úgy néznek ki, mintha egy kalapáccsal és két szeggel tákolták volna össze őket. Még mindig egy vagyont keres, de kislemezadásai egyenetlenek, filmjei pedig nem döntenek jegybevételi rekordokat. [15]

Az *Almost Grown* című rock and roll történetében James Miller hasonló kíméletlenséggel értékeli Presley filmes karrierjét, ledorongolva Presley-t amiatt, hogy „szinte mindegyik rendkívül nyereséges filmje elképesztően középszerű”. Miller szerint Presley nemcsak hogy „giccsre és marhaságokra tékozolta el alkotói életének legszebb éveit”, de a mozi „infantilizálásáért” is ő a felelős az ötvenes évektől a *Csillagok háborújáig* (Star Wars. George Lucas, 1977) és azután”. [16]

Bár a rockkritika jelentős része meglehetősen szűk látókörű, az idézett szerzők által megfogalmazott bírálatok egy vonatkozásban mégis pontosak: jól jelzik a Presley zenei karrierjében beállt mélyreható változást, a kreatív újítástól a megalkuvó elüzletiesedéshez vezető fordulatot. Amikor a nyolcvanas évek közepén megjelentették videokazettán Presley filmográfiáját, Peter Travers, a *Rolling Stone* leendő filmkritikusa felrótta, hogy Presley hatvanas évekbeli filmjei „csupán a soundtrack-lemezek megjelentetésére szolgáló ürügyek voltak” [17]. Valójában éppen ennek ellenkezője volt a helyzet: Presley zenei teljesítménye filmes karrierjének merőben kereskedelmi melléktermékévé vált. A fiatal memphisi énekes korai zenei felvételeinek ígéretessége – nyers, erőteljes country [*hillbilly*] R&B – nagyrészt alárendelődött a filmstúdióban dolgozó zenei rendezők és hangmérnökök előírásainak, a lapos romantikus vígjátékok narratív követelményeinek és a jövedelmező kiadói megállapodások üzleti követeléseinek.

Elvis 1956. februári televíziós fellépéseinek sikere után Hal Wallis három filmre szerződtette le az előadóművészt. [18] Wallis, a korábbi Warner Brothers-veterán, többek közt *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941), a *Casablanca* (Michael Curtiz/Kertész Mihály, 1942) és az *Utazás a múltból* (Now, Voyager. Irving Rapper, 1942) filmproducere volt. A negyvenes évek közepén Wallis olyan produkciós szerződést kötött a Paramounttal, ami az önéletrésében olvasható véleménye szerint „a filmipar első igazán független rendszerét hozta létre” [19]. Ez a megállapodás kreatív szabadságot biztosított a producernek („csak a kész negatívot kellett leszállítanunk”), szélesebb körű marketinggel és terjesztéssel, valamint a Paramount gyártóberendezéseinek használati jogával járt. Wallis csapata saját sztáristállót kezdett építeni; az ötvenes években jelentős sikert arattak Dean Martinnal és Jerry Lewisszal.

Miután Elvis fellépett a Dorsey Brothers *Stage Show* című, a CBS-en sugárzott műsorában, Wallis megkereste az énekes menedzserét, Tom Parker „ezredest”, és megállapodtak egy

próbafelevételben. Peter Guralnick szerint a producer „a néhai James Dean utódjára éhes fiatalok új piacára való betörés nagy lehetőségét” látta meg Presley-ben, ezt a benyomását pedig még inkább megerősítette Abe Lastfogel, a William Morris Ügynökség vezetőjének sürgetése, hogy Wallis szerződtesse le az énekest. ^[20] Ez az egybeesés persze egyáltalán nem volt véletlen: Parker pontosan azért választotta a William Morrist Presley képviseletére, mert a befolyásos ügynökség kiváló hollywoodi és televíziós kapcsolatokkal rendelkezett. ^[21]

Az 1956. márciusi próbafelevétel két részből állt: Elvis először eltátogta a *Blue Suede Shoes* azért, hogy Wallis megállapíthassa, vajon „a televízióban látott »meghatározhatatlan energia« a filmvásznon is meg tud-e jelenni” ^[22]. Ezután Elvis két jelenetet játszott el a Wallis tulajdonát képező *Az esőcsinálóból* (The Rainmaker. Joseph Anthony, 1956): „[...] próbáltam természetesen alakítani, amennyire csak tudtam”. Wallis visszaemlékezése a próbafelevételre jól érzékelteti, mennyire kristálytisztán látta a lehetőséget arra, hogy a memphisi „Hillbilly Catból” [kb. hillbilly/vidéki vadmacska] klasszikus hollywoodi férfisztárt faragjon:

A próbafelevétel ugyanannyira felvillanyozott, mint amikor Errol Flynnt láttam először a vásznon. Nagyon más, modern változatban ugyan, de Elvis ugyanazzal az erővel, férfiassággal és szexepillel rendelkezett. A kamera cirógatta őt. ^[23]

Ezután a producer nekilátott a saját bevallása szerint karrierje legkeményebb tárgyalássorozatának: az Ezredes egy három filmre szóló szerződéssel állt elő, amelynek megfelelően az első filmért Presley-t 100.000 dollár, a másik kettőért pedig 50-50.000 dolláros növekmény (így a harmadik filmért már 200.000 dollár) illette meg. ^[24] Ezek az 1956-ban bámulatos összegek aláássák a feltételezést, miszerint filmjei pusztán csak a soundtrack-lemezek ürügyéül szolgáltak volna. Ernst Jorgensen kimutatta, hogy filmes fénykorában (amikor évi három filmet forgatott) Presley egyetlenegy filmjével több pénzt keresett, mint az adott évi szerzői jogdíjaival összesen. ^[25]

Elvis Presley Tom Parker ezredessel 1969-ben

Parker olyan szinergikus modellt dolgozott ki, amelyben a filmek Presley kiadói érdekeit segítették. Ez a modell jelentős bevételi forrást biztosított, de egyúttal számottevően le is szűkítette azoknak az anyagoknak a körét és minőségét, amelyek az előadóművész számára hangfelvétel céljából rendelkezésre álltak. A Hill and Range zenei kiadóval kötött 1956-os megállapodás szavatolt azért, hogy Elvist társszerzőként tüntessék fel minden általa felénekelte új dalnál, és a dalszerzői jogdíjak harmadát is megkapja – ez az egyezség szemlátomást kínos volt az énekes számára. ^[26] Parker ragaszkodása ahhoz, hogy tekintélyes részük legyen minden egyes Presley által felvett dal kiadásában, hosszú távon azzal járt, hogy egyre kevesebb dalszerző volt kapható arra, hogy velük dolgozzon. A hatvanas évek közepére Presley filmes ütemterve akár évi negyven dalt is megkövetelt, „amelyeket a filmforgatókönyvhöz kellett szabni, és amelyekért a dalszerzőknek átlagon aluli honoráriummal kellett beérniük” ^[27]; ilyen körülmények között nem csoda, hogy a betétdalok minősége csorbát szenvedett.

Kezdetben viszont nem volt gond a filmzenék minőségével. A *Börtönrockot* (Jailhouse Rock. Richard Thorpe, 1957) és a *Creole királyt* (King Creole. Michael Curtiz/Kertész Mihály, 1958) gyakran Presley legjobb filmjeiként említik, nem kis mértékben a Mike Leiber és Jerry Stoller R&B producerek ^[28] által szállított dalsomagok miatt. Bár a *Börtönrock* zenei irányítását állítólag kényszeredetten vállalták el, Leibert és Stollert végül elbűvölte a fiatal énekes *idiot savant*-szerű [kb. autista tehetség], a legeldugottabb R&B felvételekre is kiterjedő tudása. ^[29] A *Creole király* után

azonban a dalszerzők megunták a Hal Wallis által meghonosított musicalreceptet. Leiber szerint „[...] egy zenés-táncos jelenethez általában három dallam kellett: egy középtempóban, egy gyors tempóban és egy blues boogie-ban. Kibaszottul unalmas volt [...]. Azok a seggfejek csak még több pénzt akartak kipréselni a nézőkből ugyanazzal a cuccal.” [30]

Leiber és Stoller leköszöntek Presley jövőbeli filmes projektjeitől, olyan hollywoodi zenei igazgatók karmai közt hagyva az énekest, akiket vagy nem érdekelték a rock and roll finom árnyalatai, vagy nyíltan utálták azt. [31] Wallis és Parker nem tulajdonított jelentőséget a daloknak, hiszen Presley sztárereje vette rá a közönséget, hogy újra és újra visszatérjen a mozikba – lényegtelen volt, hogy a *Heartbreak Hotel*, a *Don't Be Cruel*, az *All Shook Up*ot énekli-e, vagy a *The Bullfighter Was A Lady*t, a *Do the Clamet* vagy a *Queenie Wahine's Papaya*t. [32] Parker meg volt győződve arról, hogy a zenének mindenképpen a filmet kell szolgálnia, ennek eredményeképpen pedig az RCA Victort, Presley lemezcégét ténylegesen kizárták a kreatív és a döntéshozói folyamatokból. Ahogyan Anne Fulchino, az RCA reklámügynöke megjegyezte, a Wallisszal kötött megállapodás jelentette a fordulópontot, „amikortól teljesen elvesztettük az irányítást” [33].

Egyes film- és zenekritikusok talán éppen a soundtrackek hangzása miatt nem tartják rock and roll filmeknek az Elvis-filmeket. Például a *Risky Business: Rock on Film* című könyvükben R. Serge Denisoff és William D. Romanowski Presley filmes munkásságának megnevezésére a „személyiségfilm” [*personality pic*] kifejezést használják a rocksploitation helyett. [34] Habár a szerzők célja, hogy mélyrehatóan elemezzék az ötvenes évek legfontosabb „zenegép-musicaljeit” [*jukebox musical*], valamint a rock and rollt filmzeneként használó és fiatal bűnözőket szerepeltető drámáit, de a Presley-filmek kimaradnak, sőt a *Risky Business* szinte alig-alig említi Presley karrierjét. Persze Bill Haley-vel – vagy később a Beatlesszel – ellentétben Presley filmes pályafutását a szokványos, népszerű sztár *crossover*ek hagyományába illeszkedően találták ki; Parkert Al Jolson, Bing Crosby és Frank Sinatra hosszan tartó népszerűséggel járó precedensei ihlették meg. [35] Filmes debütálása, a *Love Me Tender* (Robert D. Webb, 1956) filmzenéje egyedül Presley zenei hírneve alapján hozható összefüggésbe a rock and rollal: a fülbemászó címadó dal ugyanis az *Aura Lee* című, amerikai polgárháborús dal feldolgozása, míg a *Let Met*, a *Poor Boy*t és a *We're Gonna Move*-ot a Fox-veterán Lionel Newman vezényelte klasszikus stúdiózenekari stílusban. [36]

A hollywoodi hangszerelési stílus problematikusnak bizonyult Presley számára. A *Love Me Tender* eredetileg *A Reno fivérek* című B kategóriás western lett volna. Elvis – aki alig várta, hogy komoly (azaz nem énekesi) színészi szerephez jusson – csalódottan fedezte fel, hogy a stúdió három betétdalt is beépített, amelyeket neki kellett elénekelnie. Történetesen Parker – aki még több (Presley kiadású) dalt szeretett volna – arról is meggyőzte a Twentieth Century Foxot, hogy új címet adjanak a filmnek, így növelve a keresztmarketing hatókörét. A hangfelvételre 1956. augusztus 21-én került sor a Fox hatalmas Stage One stúdiójában. Presley felvételeit mindeddig vagy az apró Sun stúdióban (Memphis), az RCA valamivel kevésbé szerény McGavock Street-i stúdiójában (Nashville) vagy a lemezcég legmodernebb létesítményében (New York) készítették, [37] egytől egyig a zenekara (Scotty Moore gitáros, Bill Black basszusgitáros, később D. J. Fontana

dobos) társaságában. Ezeknél a feljátszásoknál – amelyek Presley-t népszerű zenei előadóvá tették [38] – Elvis olyan megértő A&R [*artists and repertoire*; kb. tehetségkutató és -gondozó] emberekkel dolgozott együtt, mint Sam Phillips, Steve Sholes és Chet Atkins: gyártási módszerük gyakran csak annyiban állt, hogy hagyták, hogy Presley irányítsa a munkamenetet. [39]

Ezzel szemben a *Love Me Tender* munkafolyamata Presley számára ismeretlen, barátságtalan közegben zajlott. A hatalmas hangszínpadon eleve kényelmetlenül érezte magát, és nagyon nyugtalanította az, hogy a stúdió nem engedélyezte, hogy Moore és Black kísérik, a stúdió állandó zenészeit használták helyettük. Maga Presley sem gitározhatott [40] – azonban ez a Fox részéről nem feltétlenül volt a rosszindulat jele, mivel az Amerikai Zenészek Szakszervezetének Los Angeles-i tagozata erős képvisellel bírt Hollywoodban, és a filmstúdiók hangfelvételeinél csakis a szakszervezeti tagok közreműködéséhez járultak hozzá. Továbbá, bár a felvételeket az RCA tervezte forgalomba hozni, a lemezcég egyetlen munkatársa sem volt ekkor jelen, a filmstúdió hangmérnökei pedig képtelenek voltak lemezfelvétel-minőségű hangot rögzíteni. [41] Bár Presley lelkesedett a főcímdalért, de a másik két Ken Darby-dal – köztük a *Let Me „buta, gyors tempójú hillbilly száma”* [42] – nyilvánvalóan azoknak az embereknek a keze nyomát viselte, akik a *Páratlan biznissz a színházi biznissz* (*There's No Business Like Show Business*, Walter Lang, 1954), a *Hosszúláb papa* (*Daddy Long Legs*, Jean Negulesco, 1955), a *Carousel* (Henry King, 1956) és az *Anna és a sziámi király* (*The King and I*, Walter Lang, 1956) című filmek filmzenéjét szerezték.

A Love Me Tender (Robert D. Webb, 1956) filmplakátja

A *Love Me Tender* című kislemez sikere azonban visszaigazolta a munkamódszerek kereskedelmi működőképességét (legalábbis Parker számára). A dalt a CBS szeptember 9-i *Ed Sullivan Show*-jában mutatta be Presley, arra is gondosan figyelve, hogy „az új Twentieth Century Fox-filmünket” [43] is megemlítsé (amelyet ekkor még forgattak, és november végén terveztek bemutatni). Peter Guralnick szerint ez a fellépés „első ízben növelte számottevően Presley ázsíóját a felnőtt közönség körében”. [44] Az RCA közel egymillió előrendelést kapott a *Love Me Tenderre*, annak ellenére, hogy eredetileg nem is tervezték kislemezként megjelentetni. Parker számára ez a jövő útját jelentette: Presley első – a hollywoodi stúdiórendszer közreműködésével készült – balladája hárommillió példányban kelt el, egymillióval többel, mint előző nagy slágere, a *Heartbreak Hotel*. Mindemellett

a *Love Me Tender* ügyesen reklámozta a filmet, és növelte Elvis népszerűségét a családosok körében, akik közül sokan gyanakvóak voltak vele a nemzedékeket megosztó rock and roll előadásai körüli viták miatt. 1956 végére Parker szemében a film kulcsfontosságú médiummá vált: általa el tudták kerülni, hogy a szeszélyes és divatmániás tinédzser lemezvásárlók Parker által zsákutcának tartott piaci részére támaszkodjanak, valamint a film segítségével sokoldalú – és potenciálisan tovább fennmaradó –, családbarát, szórakoztató előadóvá alakíthatták át Presley-t.

Nemcsak Parker és Wallis gondolkodott így a fiatalok korlátozott piacáról. A *Love Me Tender* című film bemutatójának előestéjén a *Variety* kétségeinek adott hangot azzal kapcsolatban, hogy egy Elvis-film képes-e a viszonylag szűk tinédzser közönségrétegen túl másokat is a mozipénztárakhoz csábítani, azon tűnődve, hogy „vajon a fiatalok kizárólagos megcélzása – a »családbarát« jelleggel szemben – valóban kifizetődik-e [...]”^[45]. A filmet hálaadáskor mutatták be, teljes körű terjesztése során 551 moziba 575 kópiát küldtek – a legtöbbet a Twentieth Century Fox addigi történetében.^[46]

¹ Az ilyen forgalmazási mód vagy annak a jele, hogy a stúdió nagyon bíz az új sztár húzóerejében, vagy pedig arra utal, hogy egy nagyobb stúdió megpróbál minél gyorsabban minél nagyobb bevételre szert tenni abból, ami akár gyorsan múló popzenei divatnak is bizonyulhat. Ez utóbbi értelmezést támasztja alá az a tény, hogy a rocksploitationöket és a fiataloknak szóló filmeket rendszerint így forgalmazták – jóval azelőtt, hogy *A cápa* (Jaws. Steven Spielberg, 1975) sikere a blockbuster-forgalmazás alappillérvé tette volna a mozikban való egyidejű és teljes körű terjesztést. Az American International Pictures ezt a stratégiát alkalmazta már a hatvanas években azért, hogy gyorsan profitálhasson, mielőtt a kortárs szörfrock-mániát zátonyra futtatja a közeljövő brit beat-örülete.

Bármilyen volt is a Fox indítéka, a terv bevált, és a következő héten a *Variety* elismerte, hogy a film „nagyon komoly bevételt” termelt, idézve az egyik stúdióvezető elragadtatott henccegését, miszerint a film „egy hét alatt kétheti bevételt”^[47] hozott. A beszámoló *Presley jó tanácsa a filmeseknek: ragadd meg a tini üzletágat!* címmel jelent meg, és az előző heti *Variety*-cikkhez képest teljes páfördulást tett: kijelentette, hogy a *Love Me Tender* sikere „rámutatott annak szükségességére, hogy a filmipar olyan szereplőket és témákat fedezzen fel, amelyek megszólítják a fiatalokat”, azt az egyre gyarapodó közönséget, amely annyi pattogatott kukoricát és kólát vásárolt, hogy még a moztulajdonosok is boldogok lettek tőle.^[48] A cikk továbbá megjegyzi, hogy ugyanekkor az *Óriás* (Giant. George Stevens, 1956) „kétszeres vonzerővel” bírt: a felnőttek és a néhai James Dean tini rajongói egyaránt becsábultak a mozikba. A *Variety* így rávilágított arra a Hollywoodot nyugtalanító dilemmára, amelyet majd a *Bonnie és Clyde* (Bonnie and Clyde. Arthur Penn, 1967) és a *Diploma előtt* (The Graduate. Mike Nichols, 1968) fog megoldani azzal, hogy a hatvanas évek végén „felfedezik” a fiatalok közönségéből álló rentábilis piaci rést. Az ötvenes évek és a korai hatvanas évek Hollywoodja azonban képtelen volt felismerni változó közönségét, és továbbra is ugyanazt a „mindent mindenkinek” családbarát szórakoztatási elvet követte, mint a harmincas és negyvenes években, amikor a televízió és a rock and roll még nem szabdalta szegmensekre a szabadidőipart. Ennek eredményeképpen Hollywood hű maradt a nagy költségvetésű, langyos családi filmekhez, amelyekkel egy gyorsan fogyatkozó közönséget céloztak

meg. ^[49] A törekvés, hogy mindenki tetszését elnyerjék, végül ahhoz vezetett, hogy egyetlen közönségtípus tetszését sem nyerték el eléggé. Ez a bizonytalanság és a pénzügyi kockázat időszakának kezdete volt; teljesen nyilvánvalóak a Hollywood ötvenes-hatvanas évekbeli családi szórakoztatással kapcsolatos stratégiái és Parker Elvisszel kapcsolatos, a tömegek kegyeit elnyerni kívánó tervei közti párhuzamok. A tényleges karrier módosítás azonban csak Presley két éves katonáskodása után valósulhatott meg (Elvis 1958 márciusában vonult be). Besorozását akkoriban az énekes pályafutását jelentősen hátráltató tényezőnek gondolták; valójában viszont ez megadta a szükséges mozgásteret Parkernek és Wallisnak ahhoz, hogy pontosan kidolgozzák tervüket, ami a „hillbilly/vidéki vadmacskát” sokoldalú, családbarát szórakoztató előadóvá formálja majd át. Az új Elvis sokoldalú énekes-táncos férfi lesz, aki – mivel addigra megtette hazafias kötelességét – új keletű tiszteletet érdemel. ^[50] Presley bevonulása előtt ^[51] azonban három másik filmet is bemutatnak: a *Szeretni téged*-et (Loving You. Hal Kanter, 1957), a *Börtönrock*ot és a *Creole királyt*.

Elvis Presley a *Börtönrockban* (*Jailhouse Rock*. Richard Thorpe, 1957.)

Talán csak e triumvirátus három darabja tartható Presley szó szoros értelmében vett rocksploitation filmjeinek. Valamilyen módon mindhárom a popzenei ipar – vagyis a rock and roll – ügyeskedéseivel foglalkozik, miközben kiaknázzák a Presley sztárrá válására tett extratextuális utalásokat. Az ötvenes évek rock and roll filmjeinek jellegzetes fogásával élve, a szokványos backstage musical elemeit is használják. Természetesen Presley több filmjében is alakított előadóművészeket, de ezek mindig jelentéktelen bárénekesek vagy olyan pilóták/katonák/autóversenyzők voltak, akik kaphatóak voltak egy kis amatőr – diegetikus szempontból indokolatlan – éneklésre (lásd a tanulmányom 1. függelékét [Elvis filmográfiáját]). A katonaság előtti filmjeivel ellentétben, Presley későbbi filmjeinek narratívái és főhősei azonban sosem állítják középpontba a zenei karriert. ^[52]

A három rock and roll film közül elsőként bemutatott *Szeretni téged* volt az egyetlen olyan forgatókönyv, amellyel Elvis valaha dolgozott, mely kimondottan Presley perszónáját vette alapul.

Eredetileg *Lonesome Cowboy* címmel írta Hal Kanter rendező, aki az Elvisszel az énekes szülővárosában, Memphisben együtt töltött idő alapján a forgatókönyvet Presley tapasztalataira alapozta. ^[53] A rocksploitationök világában ez megszokott gyakorlat volt: Sam Katzman Bill Haley-filmjei és az Alan Freeddel összefüggésbe hozható filmek ^[54] hasonlóképpen zsákmányolták ki a valós világ rock and roll sikertörténeteit. Az 1963-as év vége felé a United Artists le fogja másolni ezt a procedúrát a Beatles filmes debütálását hozó legújabb rock and roll filmjükkel, amelynek forgatókönyvírásával a liverpooli illetőségű Alun Owen bízta meg. Owen – akit a zenekar ajánlott a feladatra – egyféle néprajzi terepmunkát végzett novemberben, amikor elkísérte a Beatlest rövid írországi turnéjára ^[55]. A rocksploitationök ilyen rokon vonásait észben tartva, a *Szeretni téged* és a Beatles első, *Egy nehéz nap éjszakája* (*A Hard Day's Night*, Richard Lester, 1964) című filmjének összehasonlítása az alábbiakban – gyártási folyamataik, narratíváik, filmzenéik és kritikai visszhangjaik alapján – az Elvis Presley és a Beatles ikonikus rockfilm-karrierjei közti egyezésekre és eltérésekre világít rá.

„Az első egész estés, borzasztó vicces, akciódús filmjük”

[...] még Liverpoolban láttuk ezeket a filmeket Elvisszel vagy valaki mással a főszerepben. A nézők mindig sikoltoztak, amikor Elvis megjelent a vásznon, nemde? Szóval azt gondoltuk, hogy »ez egy klassz meló«.
(John Lennon) ^[56]

Annak ellenére, hogy komoly kritikai elismertségnek örvend ^[57], az *Egy nehéz nap éjszakája* – és így a Beatles filmes karrierjének – produkciós eredete kevésbé szeplőtelen annál, mint amikor Hollywood nyolc évvel korábban körüludvarolta Presley-t. Míg a Paramount, a Twentieth Century Fox és az MGM a felszálló ágban levő sztár húzóerejét szerették volna meglovagolni – és közben remélték, hogy rábukkannak a következő Bing Crosbyra vagy Frank Sinatrára –, a United Artists egyszerűen gyorsan megtérülő lemezsikert keresett. A United Artists számára a Beatles esélyt jelentett arra, hogy megmentsék nehézségekkel küszködő lemezzészlegüket. ^[58] Számukra lényegtelen volt, hogy filmet fognak készíteni. A United Artists abból a hibából akart tőkét kovácsolni, hogy a zenekar 1962. júniusi, a Parlophone lemezcéggel (az EMI cégcsoport tagjával) kötött szerződésében nem szerepeltek soundtrack-jogokkal kapcsolatos kitételek. Lehetséges, hogy az EMI közönyösségét a rock and roll filmek halvány nagy-britanniai története okozta: több ilyen filmet is gyártottak Nagy-Britanniában a megelőző körülbelül hét évben, de egyikük sem ért el jelentős sikert a jegypénztáraknál. ^[59]

Azzal, hogy a soundtrack-nagylemez jogainak megszerzése érdekében filmszerződést ajánlott a Beatlesnek, a United Artists olyan üzleti stratégiát kezdeményezett, amellyel még soha senki nem próbálkozott: az előre megalkotott kereskedelmi film és a rockzene szinergiáját indítványozta. Egyik Presley filmjeinél bábáskodó stúdió – az MGM, a Fox, a Paramount és a United Artists – sem volt financiálisan közvetlenül érdekelt az RCA által megjelentetett soundtrack-lemezek

termékkapcsolásaiban vagy a társuló kiadói bevételekben; ^[60] csak Elvis és Parker profitált egyidejűleg mindkét médiumból. Az új koncepció lényege az volt, hogy a filmet a nagylemez miatt készítik el. Valójában a United Artistsnak nagyon alacsony elvárásai voltak a filmmel szemben, és csak egy szerény 200.000 fontos költségvetést – egy átlagos brit film gyártási költségének egytizedét – biztosította, nyilvánvalóan a gyors, Sam Katzman-stílusú megtérülésre számítva. ^[61] 1963 végére a Beatles lemezeldadásai a brit lemezpiac közel felét tették ki, így a United Artists biztos lehetett abban, hogy a soundtrack-lemez-eladásokból származó bevétel önmagában vissza fogja hozni a film gyártási költségét.

A United Artistsnak igaza lett: a nagylemez két hét alatt másfél millió példányban kelt el, kétmillió dolláros profitot termelt a stúdiónak, és még a film bemutatása előtt többszörösen visszahozta a mozi gyártási költségét. ^[62] A Beatles 1964 elején – a filmforgatás kezdete előtt – az Egyesült Államokban aratott sikere váratlan bónuszt jelentett a United Artists számára. Miután az EMI csaknem két évig küzdött azért, hogy felkeltse amerikai leányvállalata, a Capitol Records érdeklődését a Beatles iránt, végül meggyőzte a lemezcéget arról, hogy 1963 végén kiadják az *I Want to Hold Your Hand*-et. A kislemezből három nap alatt negyedmillió fogyott el – csak New Yorkban óránként 10.000 darab –, és január közepére a toplista első helyezettje lett. A február 9-i fellépésüket az *Ed Sullivan Show*-ban 73 millió néző kísérte figyelemmel, ez volt az addigi legnagyobb számú televíziós közönség. Angliába való visszaérkezésük után kilenc nappal a fiúk megjelentek a filmforgatás helyszínén ^[63], a forgatás harmadik hetében pedig arról értesültek, hogy az amerikai Billboard „Hot 100” [kb. a legforróbb száz] slágerlista első, második, harmadik, negyedik és ötödik helyét is birtokolják (amint a 31., 41., 58., 65., 68. és 79. helyet is). Az *Egy nehéz nap éjszakája* augusztusi amerikai forgalmazását előkészítve, a United Artists egyidejű és teljes körű terjesztést tervezett: bejelentették, hogy csak az észak-amerikai mozik számára 700 kópiát bocsátanak ki, többet, mint a filmtörténet során bármelyik film esetében. Ez a stratégia a Beatles népszerűségével együtt lehetővé tette, hogy a film az első héten 1,3 milliós, hat hét alatt 5,8 milliós, 1965-re pedig tízmilliós bevételre tegyen szert. ^[64]

Egy nap az életben: a *Szeretni téged* és az *Egy nehéz nap éjszakája*

*[...] kimentem oda, és próbáltam [...] természetesen alakítani,
amennyire csak tudtam.*
(Elvis Presley) ^[65]

*Hát, épp annyira jó, mint bárki, aki filmben szerepel úgy,
hogy nem tud színészként alakítani.*
(John Lennon) ^[66]

John Mundy szerint az ötvenes években az angol popzene a BBC konzervatív könnyű szórakoztatásának és a brit varieté hagyományainak az árnyékában létezett. Következésképpen ugyanez az állapot volt jellemző a brit popzenei filmekre is. Mindegyik új angol „Elvist” – többek közt Cliff Richardot, Tommy Steele-t és Billy Furyt – gyorsan címszerepre szerződtették le egy-egy profitorientált filmhez. Andy Medhurst szerint a Cliff Richard főszereplésével készült *Expresso Bongo* (Val Guest, 1959) az egyetlen említésre méltó brit popzenei film a Beatles színre lépése előtti időszakból, ^[67] de valójában ez alig különbözik egy átlagos Katzman-stílusú exploitation filmtől. Bár ezek a filmek népszerű brit rock and roll sztárok főszereplésével készültek, de általában kritikusan viszonyultak ehhez a zenéhez, legjobb esetben is úgy mutatták be, mint egy múlt divatot, amelynek tehetségesebb előadóművészei majd „rendes” sokoldalú szórakoztató előadókká válnak, legrosszabb esetben pedig úgy, mint a tinédzsereket kizsákmányoló mocskos világ akusztikus jelképét. ^[68] Ezt a hozzáállást nagyrészt Hollywoodtól örökölték. A rock and rollt még a három Presley-rockfilmben is a társadalmi ellentétek szítójaként tüntették fel, és a gusztustalan üzleti fogásokkal társították: a *Szeretni téged*-ben Deke Rivers összeütközésbe kerül a városi bizottsággal, amely meg akarja akadályozni „buja” koncertjét, a *Börtönrock*-ban a zenei (és filmes) sztárság korrupcióvá teszi a börtönviselt Vince Everettet, a *Creole király*-ban pedig Danny Fisher a zene révén kerül kapcsolatba a New Orleans-i alvilággal. Ezzel szöges ellentétben, az *Egy nehéz nap éjszakájában* a négy Beatles-fiú egyszerűen csak próbál, és rock and rollt játszik. A cselekmény szinte csak a szórakozással és a fiatalos tombolással hozza összefüggésbe a zenéjüket; az *Egy nehéz nap éjszakája* talán a hatvanas évek filmjei közül elsőként mutat rá arra, hogy a popzene az egyéni önkifejezés és következtésképpen a szabadság egyik legfontosabb kulcsa. Hátulütőnek itt az számít, hogy a bandatagok elveszítették ismeretlenségüket, illetve az idegesítő, fura sajtótájékoztató; még Paul nagyapjának (Wilfred Brambell) a Beatles népszerűségét kihasználni próbáló (veszélyesnek aligha mondható) kísérletei is csekély hatókörűek, és mindig meghiúsulnak.

Richard Lester filmje a generációs konfliktusok ábrázolásában is szakított a korábbi hollywoodi és brit rock and roll filmek hagyományaival. A korábbi rock and roll filmek élesen szembeállították egymással a nemzedékeket: a kölykök rockot akarnak, de a városi előjárók vagy az idősebbek ezt nem hagyják, mire a fiatalok egy előadást/koncertet szerveznek, ahol meggyőzik a felnőtteket arról, hogy a rock and roll nem több, mint ártatlan, jó szórakozás. Ez a narratív séma nem múlt el az ötvenes évekkel, sőt sokkal később, még a nyolcvanas években is használták, például a *Rock 'n' Roll High School*-ban (Allan Arkush, Joe Dante, 1979) és a *Gumilásban* (Footloose. Herbert Ross, 1984). Pontosan ez a cselekménybonyolítási mód juttatja el a *Szeretni téged*-et a tetőpontjára. Az egyik jelenetben – amelyet mintha egy az egyben egy Sam Katzman-filmből emeltek volna át – Deke Rivers sajtóügynöke, Glenda Markle (Lizbeth Scott) közbenjár ügyfele érdekében a texasi Freegate város előjáróinál, miután azok a helyi „anyák bizottságának” nyomására lemondják Rivers koncertjét. Glenda szenvedélyesen védelmébe veszi a rock and rollt, precedensekre hivatkozva:

A zenét nem lehet felelőssé tenni a fiatalok – vagy az öregek – viselkedéséért. Önök

ugyanazok az emberek, akik húsz évvel ezelőtt a charlestont és a black bottomot [húszas évekbeli amerikai tánc] ropták, nemde? Harminc évvel ezelőtt az emberek azon *rémüldöztek*, amit a dzsessz tett az országgal. A jelentős magazinokban olyan címmel jelentek meg a cikkek, mint *A dzsessz katasztrófához vezet, A szörnyű dzsessznek pusztulnia kell* vagy *A dzsessz „bűnt” visz a „szinkópába”*. Önök most ugyanígy viszonyulnak a rock and rollhoz, csak azért, mert a gyerekeik ezzel eresztik ki a gőzt.

A minden amerikai állampolgárt megillető tisztességes eljáráshoz való jogra hivatkozva Glenda azt javasolja, hogy bízzák a közönségre az ítékezést, mégpedig a televízió segítségével: Deke Rivers adjon egy koncertet, amelyet országszerte közvetítenek. Dacára annak, hogy a film cselekménye szerint Rivers ekkor még csak egy lemezfelvétel nélküli, pusztán a helyiek körében sikeres zenész, Glenda bejelenti, hogy egy országos tévécsatorna vállalta az *American Idol* [amerikai tehetségkutató műsor] előzményének is tekinthető kulturális kísérletnek az aznap esti közvetítését a freegate-i városházából. Az előljárók Glenda bájától elbűvölve beleegyeznek a koncert megrendezésébe.

A tévéadás a műsorvezető ünnepélyes felhívásával kezdődik („Amerika, ítéld magad”), majd megjelenik Rivers tetőtől talpig farmerben. Rivers a generációs különbségeket áthidalni hivatott, sokhúrú balladával, a *Loving You*-val kezd – ez direkt utalás arra, hogy Presley úttörő, családbarát modorban adta elő a *Love Me Tender*t az *Ed Sullivan Show*-ban az előző év szeptemberében. A közönség idősebb tagjait jól láthatóan elvarázsolja ez az őszinte, egyáltalán nem fenyegető, szórakoztató dal, ^[69] Rivers pedig kihasználja a hangulatot, és bemutatja a maga rock and roll stílusát a *Lotta Livin’* teljes repertoárral, azaz csípőriszálással, medenceforgatással, ajakcsücsörítéssel együtt történő előadásával. Nemcsak hogy azonnal társadalmilag elfogadottá válik a rock and roll, de a koncert által nyújtott, a klasszikus hollywoodi musicalekre jellemző derűlátó befejezés minden átmenet nélkül olvad bele a még szokványosabb „létrejön a nukleáris család” zárlatba: az árva Deke társmenedzsernek kéri fel Glendát és Tex Warnert (Wendell Corey), zenei mentorát. (Ők éppen pár perccel ezelőtt békülnek ki egymással, miután a Deke sikerével járó feszültségek miatt korábban elhidegültek egymástól.) Ez a beállítás egy családi portréra emlékeztet: az előtérben a frissen adoptált „szüleit” ölelő Deke látható, ^[70] míg a háttérben – alig várva, hogy csatlakozhassanak e harmonikus családi trióhoz – az énekes ígéretes jövője áll a Deke szívét elnyerő Susan (Dolores Hart) és egy jövedelmező szerződést hozó televíziós producer (Vernon Rich) alakjában.

Elvis a Lotta Livin' epizódjában

Míg a *Szeretni téged* a nemzedékek közti konfliktust olyan befejezéssel oldja fel, amely több szinten is összekovácsolja a családot és a szórakoztatóipart, az intézménnyel és a társadalmi normákkal való bánásmódot illetően a Beatles egészen más úton jár. Példának okáért a Beatles-fiúk már az *Egy nehéz nap éjszakája* elején, a vonatfülkés szekvenciában is csekély erőfeszítést tesznek az idősebb generáció megnyerésére, sőt nyíltan elutasítóan viselkednek. Ez az apró utalás az ellenségességre – ami ebben a jelenetben egy keménykalapos, középkorú városi ingázó férfi (Richard Vernon) ellen irányul, aki berzenkedik az ellen, hogy a fiatalokkal együtt kelljen utaznia a megszokott kupéjában – azonban másként ábrázolja a nemzedékek közti súrlódást, mint ahogyan azt (például) a fiatal bűnözőket szerepeltető filmek rendszerint teszik. John, Paul, George és Ringo áldozatként jelennek meg, de nem a társadalom vagy a felbomlott családok, hanem a komoly, avatag hagyomány áldozataiként. Ahelyett, hogy végül alkalmazkodnának a társadalmi normákhoz (mint Gregory [Sydney Poitiers] a *Tábladzsungelben* [The Blackboard Jungle. Richard Brooks, 1955]), vagy elnyernék a társadalom elfogadását a bizonyítható munkaetikával (mint Deke Rivers), a Beatles-tagok egy rövid, vidám barátkozási kísérlet után inkább pimaszkodni kezdenek az arrogáns, vaskalapos ingázóval. A feszültség akkor válik szinte tapinthatóvá, amikor az idősebb úriember kikapcsolja Ringo tranzisztoros rádióját – ami a rock and roll városi előljárók általi betiltásának itteni megfelelője. Lennon gúnyolódik a gögös, felső középosztálybeli háborús veteránnal, megkérdőjelezve férfiasságát („Adj egy csókot”), majd egyszerűen feladja az egészet: „Az ilyenek sose lesz a tetszésére, végül is az övé az egész vonat – ugye, uram?”. Kimennek a vonatfülkéből, de McCartney még bevisz egy utolsó döfést: „Gyerünk, igyunk egy kávét, és hagyjuk meg a kutyaólat Lassie-nek.”

A generációs konfliktus ábrázolásának két változata közti különbség nem pusztán az eltérő tartalomban és hangnemben áll. Ha van valami, amiben a *Szeretni téged* igazán alulmarad az *Egy nehéz nap éjszakájához* képest, az a színészi játék. Presley nagyon kevésbé meggyőző a drámai jelenetekben, láthatóan gondot okoz számára, hogy fenntartsa játéktílusának színvonalát akkor, amikor dühöt vagy bűntudatot kellene kifejeznie. Viszont kétségkívül kiválóan uralja a vásznat akkor, amikor a szövegkönyv lehetővé teszi, hogy játékba hozza (nyilvánvaló) természetes vonzerejét egy zenés jelenetben vagy a többi szereplővel való interakció során. Az *Egy nehéz nap éjszakája* forgatókönyvét ugyanakkor a négy főszereplő megnyerő karakterére szabták – a Beatles-

fiúknak tulajdonképpen csak a vonzerejüket kellett hozni. A fentiekben tárgyalt vonatos konfliktusuk során is inkább csak pimaszok, mintsem gorombák. Robert Murphy szerint Richard Lester rendezési stílusa erre a vonzerőre támaszkodott, miközben fel is erősítette azt, úgy ábrázolva

a négy, alapvetően kedves Beatles-fiút, mint akik egy idejétmúlt, ostoba tiltásokkal teli világban próbálnak boldogulni. Lester távolságtartó, incselkedő szürrealizmussal mutatja be ezt a világot, és ez remekül illik a Beatles szenvtelen, liverpooli humorához [...].^[71]

Így tehát a film formanyelve motiválja és támogatja a Beatles-fiúkat a konvenciók aláásásában, valamint abban, hogy borsot törjenek az intézményrendszer képviselőinek orra alá. A csipkelődéseket és rendbontásokat rendre dezorientáló kézikamerás közelik és rántott svenkek sorozata jeleníti meg. Lester a valóságossággal is játszik: az ugróvágások lehetővé teszik, hogy a négy Beatles-fiú „lehetetlen” helyzetekben jelenjen meg, mint például akkor, amikor ellenségüket gúnyolva futnak és bicikliznek a vonat mellett.^[72] A Beatles nyilvánvalóan sosem fogja elismerni fiatalos módszereik hibáit; az idősebb nemzedék tagjait – ha a fiúk egyáltalán számolnak velük – inkább csak eltűrik, vagy gúnyolódnak rajtuk addig, míg meg nem unják, és másvalamibe fognak. A generációs különbségek ilyen szenzációmentes ábrázolása miatt talán ez az első olyan film, melyet fiatalok készítettek fiataloknak.

*A Beatles az Egy nehéz nap éjszakájában (A Hard Day's Night.
Richard Lester, 1964)*

Lester egy „különös, metatextuális teremtményt”^[73] hozott létre, amelyben vegyítette a brit naturalizmust, a *cinéma vérité* stílussal való kísérletezést, a Godard-féle szerkezeti játékosságot és a kép plaszticitására irányuló szürrealista érdeklődést.^[74] Így módon az *Egy nehéz napja éjszakája* végül „eltávolította a leereszkedéssel és megvetéssel jellemezhető nézőpontot”^[75], amelyen keresztül a tinifilmek piacát szemlélték. Jeff Smith a film és a rock mindaddig korlátok között tartott kapcsolattörténetének – amelyben a popzenét a szintisztán üzleti szempontból fontos diegetikus újdonság funkciójával látták el – meghatározó mozzanataként emeli ki a *Can't Buy Me Love* szekvenciáját, amelyben a négy Beatles-fiú kirohan a televízió-stúdió „börtönéből”, majd féktelenül ugrabugrálnak a mezőn:

A gyorsításokat és a lassításokat szokatlan kameraszögekkel elegyítve Richard Lester olyan gyors montázsszekvenciát hozott létre, amelyben az akusztikus és a képi egységes, szerves egészt alkot. [Az *Egy nehéz nap éjszakája*] bebizonyította, hogy a rockzenét is lehet a filmes cselekményt aláfestő zeneként használni; csak jönnie kellett egy rendezőnek, aki a megfelelő kontextusban használja, és a képpel egyenlő értékű összetevőként kezeli ezt a zenét.^[76]

A legújabb kislemezük^[77] zenéjére bolondozó zenekar képsorát teljes egészében a godard-i ugróvágás és töredékesség határozza meg. Míg a film többi részében a Beatles-tagok klasszikus „zenegép-musicales” stílusban ajakszinkronnal éneklük a saját slágereiket, ebben a szekvenciában a dal narratív szempontból indokolatlan. A kamerakezelés eleve rendkívül remegő és dezorientáló légifelvételekből és kézikamerás beállításokból áll. A felvevőgép jelenlétét tudatosítva, a Beatles-fiúk megragadják a kamerát: egy ízben az egyikük irányítani látszik a felvételt, amikor lefelé fordítja a kamerát, hogy a cipőit felvegye.^[78] Bármennyire is anarchikus ez a film narratív előzményeiből egyáltalán nem következő szekvencia, a dal állhatatosan kétnegyedes country-rock üteme mégis önmagában biztosítja, hogy a textuális egység összes feltétele teljesüljön. A popzene ilyen formális felszabadítása a diegézis uralma alól roppantul előnyére fog válni a film médiumának a következő évtizedben és jóval azután is.^[79]

Presley-nek szintén van egy kiemelkedő betétdala a *Szeretni téged*-ben, ámbár ezt határozottan másféle hatások érték – ezek a hatások pedig még inkább rávilágítanak e két rockfilm hasonló műfaji vonásaira, de mégis nagyon eltérő formai megoldásaira. A film közepe táján Deke Riversnek a texasi Amarillo Nagyszínházban kell fellépnie fő attrakcióként. Ez a cselekmény egyik döntő fontosságú eseménye: egyrészt egy felemelkedőben lévő countryzenész számára rangos helyszínről van szó („Egy város! Járdákkal és zsarukkal, akik cipőben járnak!” – kiált fel Tex), másrészt ez az első alkalom, hogy Deke ugyanannyi gázsit kap, mint Tex. A koncert előtt azonban Deke-nek át kell esnie némi drámai feszültségen: belekeveredik a féltékeny amarillóiak által kiprovokált verekedésbe, ez pedig árthat a hírnevének. De végül épp ellenkezőleg, növeli azt. Ehhez a szokványos hollywoodi fordulathoz jól illően, amikor a verekedés által előidézett hírverésnek köszönhető telt ház^[80] előtt Deke diadalmasan előadja a *Teddy Beart*, a jelenetet finoman csillogó, stilizált szélesvásznú *mise-en-scène*-nel vették fel. Az alulról (mintegy a közönség

soraiból) filmezett, magabiztos, széles terpeszben álló Presley-t impozáns színpadi jelenléttel bírónak mutatják. Az előző esti, a verekedést provokáló férfit békíteni – és a film végi, az idősebb generációt megnyerni – hivatott energikus előadásokkal szemben, Deke itt látszólag hanyagul, könnyedén, ruganyos végtagokkal villantja fel képességeit, miközben egy akusztikus gitár van lezserül keresztbe vetve a vállán, amelynek húrjait nem pengeti. A színpad háttérében, árnyékban Tex és a Rough Ridin' Ramblers, azaz a „kórus” áll egyenes vonalban ^[81], és ritmikusan rázzák a testüket egy nagy csillogó lila háttérfüggöny előtt, amelyen két óriási gitár egymást metsző árnyéka tornyosul pazarul a fejük fölött. Csicsás és stilizált – így néz ki egy hillbilly koncert a hollywoodi musicalek látványvilágának szemüvegén keresztül.

Elvis Presley a Teddy Bear epizódban

Első látásra az *Egy nehéz nap éjszakája* első zenés szekvenciája szintén hűségesen követi a musicalek konvencióit. Paul nagyapjával és egy kutyával a vonat „lehangoló” poggyászkocsijába összezsúfoltan, a zenekar kártyázni kezd. Majd nondiegetikusan felzendül az *I Should Have Known Better* nyitó szájharmonika-riffje, és bár a musicalkonvenciók szerint a szereplőknek ekkor éneklésbe kellene fogniuk, a kártyajáték folytatódik. Egyedül George és Ringo könnyed, ritmikus fejrázása, valamint Paul felsornyi „együtténeklése” jelzi, hogy tudatában vannak a zenének. Hirtelen, a második versszak elejénél egy ugróvágás következik, és a diegézis átalakul: egy oldalnézetes arcközeliben immár Lennon játssza a szájharmonika-riffet. Aztán énekelni kezd (ami önmagában véve technikai lehetetlenség, hiszen a riff és a vokál fedi egymást), és a következő vágás megmutatja, hogy a zenekar többi tagja is a hangszerein játszik. Így tehát egy teljesen más musicalkonvencióhoz, mégpedig a mímelt diegetikus előadáshoz tértünk vissza (a mímelt nondiegetikus előadás helyett – ahol az előadó egy láthatatlan, előre felvett zenekar előtt „énekel” –, amire az *I Should Have Known Better* felzengése eredetileg utalt). A dal végénél visszaugrunk a kártyajátékhoz, és a dal fokozatosan eltűnik. Ezzel a betétdallal Lester a következő részek narratív modelljét alkotja meg, előrevetítve azt, hogy a francia újhullámos *cinéma vérité* realizmus (északi munkáosztálybeliek kártyáznak egy nyomorúságos térben, és szemcsés, fekete-fehér kézikamerás felvételek készülnek róluk ^[82]) fog ötvöződni a (csaknem) konvencionális szürrealista musicales fantáziával.

A Beatles az I Should Have Known Better epizódban

Ez a koncepció, amely ötvözi a godard-i fogásokat a *cinéma vérité*vel, kulcsfontosságú ahhoz, hogy igazán értékelni tudjuk az *Egy nehéz nap éjszakája* kereskedelmi sikerét, hiszen ez olyan filmzési stílusokat népszerűsített, amelyeket korábban csak a művészmozik viszonylag szűk körű közönsége ismert. Dennis O'Dell, a társproducer többször elmondta, hogy a film a *cinéma vérité* realizmus Godard-féle filmeléssel való stilisztikai ötvöztetését valósítja meg; ezt a stílust a United Artists nem kérte a gyártás előtt, és nem méltányolta a film elkészülése után sem, pedig a film utóhatását illetően nagyon fontos tényezőről van szó. Lásd például a vonatjeleneteket, amelyek felvételéhez 2500 mérföldnyi vasúti utazásra volt szükség. ^[83] Hasonlóképpen, a szekvenciát, amelyben Ringo a Temze menti úton „parádézik”, annak idején realista érzékenységeért és Starr megnyerő alakításáért ünnepezték. ^[84] Az *Egy nehéz nap éjszakája vérité* realizmusával szemben a *Szeretni téged* esztétikája szintisztán hollywoodi. A teljesen konvencionális zenés jelenetek mellett a Presley-film drámai üldözéses jelenete a film magas gyártási színvonalával összhangban szokványos, rosszul illeszkedő (bár technikailag kifogástalan) háttérvetítést használ. A *Szeretni téged* hollywoodi stílusa így arra törekszik, hogy Presley-t a hagyományosabb, biztonságosabb múlthoz kösse még akkor is, ha a narratíva a generációs különbségek megoldását helyezi a középpontba. Ezzel szemben az *Egy nehéz nap éjszakája* dokumentarista stílusa, szabadtéri felvételei és újhullámos sajátosságai azt hivatottak jelezni, hogy ez egy olyan rock and roll film, ami nem fél a Mesés Négyet a realisztikus, bizonytalan jelenbe helyezni.

A formanyelvi különbségek ellenére a két film cselekményének tetőpontja rendkívül hasonló, amennyiben mindkettő a backstage musical tipikus konvenciójára épít, mégpedig arra, hogy „vajon folytatódik-e a show”. A tetőpontot mindkét esetben halasztást nem tűrő időbeli meghatározottságok jelentik: közvetlenül az élő televíziós közvetítés előtt a sztár(ok) nincs(enek) jelen. A szerelmi háromszög miatt gyötrődő Deke elrobog tragacsával (Glendával szorosan a nyomában) néhány perccel a tévéközvetítés előtt, láthatóan próbára téve a műsor producerének idegeit. Hasonlóképpen az *Egy nehéz nap éjszakájában*, miután Paul nagyapja „teletömi a fejét ötletekkel”, Ringo úgy érzi, hogy nem értékeli kellőképpen, és ezért megszökik a stúdióból, majd „ártó szándék” miatt letartóztatják, miközben a tévéműsor rendezőjét (Victor Spinetti) szintén gutaütés kerülgeti (Lennon: „Uralkodj magadon. Fel fogsz robbanni.”). Fél óránál kevesebb idő van hátra a televíziós közvetítés kezdetéig, így a zenekar többi tagja megpróbálja kiszabadítani Ringót

egy töredékes üldözéssel szekvenciában, ahol ismét a *Can't Buy Me Love* csendül fel. Az üldözéssel jelenetek eltérő stílusát nem egyszerűen a két film műfaji címkéiből – a *Szeretni téged* dráma, az *Egy nehéz nap éjszakája* vígjáték – származó nyilvánvaló műfaji különbségek indokolják. A maga módján a *Szeretni téged* is használ humort: az autóbalesete után a tragacs alatt heverő Deke-et megpillantva Glenda azt hiszi, hogy az halott, pedig csak a kocsi próbálja megjavítani (Deke nyugtalankodó, izzadó producere szintén nevetést hivatott kiváltani). Lester üldözéssel jelenete ugyanakkor ismét ürügy arra, hogy a film formai és stílári megvalósításával bravúrozzon, ebben az esetben a burleszk némafilmes technikáit adaptálva játékosan.

Stilisztikailag bármennyire is eltér egymástól a két film, mindkettő magán viseli a backstage musical hatásának egyértelmű jeleit; a betekintés a színpad mögé pedig ezúttal arra is szolgál, hogy a filmek reprodukálják azt a szerepet, amit a televízió játszott mind Presley, mind pedig a Beatles pályafutásában. A *Szeretni téged* és az *Egy nehéz nap éjszakája* „izgalmas befejezései” piacképes imázsokat szilárdítanak meg Elvis és a Beatles karrierjének döntő szakaszaiban. Az élő televíziós szereplés szokványos rocksploitation tetőpontját alkalmazva mindkét film előnyére szolgáló módon aknázták ki azt a tényt, hogy a mainstream közönség jól ismerte Presley és a Beatles karrierjüket meghatározó, szórakoztató tévéműsoros fellépéseit a Dorsey Brothers, Milton Berle, Steve Allen, Ed Sullivan, Val Parnell showkban vagy az anyakirályné pártfogásával készült varietéműsorban (*The Royal Variety Performance*).^[85] Így tehát mindkét film narratív emléket állított a sztárjai pályafutását jelentősen meghatározó mozzanatnak. A *Szeretni téged* esetében ennek ábrázolása bővelkedik meghitt, családbarát képzettársításokban. Presley-vel kapcsolatban szükségesnek látták ezeket a családi asszociációkat, mivel Parkert aggasztotta a rossz sajtó, ami gyakran követte az „erőszakos” rock and roll koncerteket. Ezzel szemben a Beatlest nem harangozza be sztentori hangú műsorvezető, és senki sem szólítja fel a közönséget az ítélkezésre. Jóllehet a csapat és a család itt is újraegyesül, de Lester ennek nem tulajdonít akkora jelentőséget, mint a *Szeretni téged*. A viccesen értelmetlen üldözéssel jelenet után a Beatles-fiúk lazán beszélnek az utcáról a stúdióba, és a legkevésbé sem izgatják magukat a nagy hűhó miatt. A *mise-en-scène* annyira kevésbé hangsúlyozza a még épp időben bekövetkező visszaérkezésüket, hogy a nézőnek keresgélnie el, míg megtalálja őket az előtér forgatási eszközökkel, táncoló lányokkal és stábtaggal teli összevisszaságában.^[86] Ezt követően, a film fiatalokat és rajongókat megcélzó jellegének megfelelően, a befejezés a Beatlest és zenéjüket állítja a középpontba. Hirtelen a színpadon teremnek, és teli tüdővel énekelni kezdik a *Tell Me Why*-t egy már-már groteszk módon tomboló közönségnek. A zárlat a film legszokványosabb része: ez voltaképpen egy tízperces hagyományos rock and roll koncertfelvétel, amit csak itt-ott törnek meg a *cinéma vérité* beállítások, például a gyors zoomolás egy sikoltozó arcra vagy a szokatlanul extrém alsó gépállásból felvett Lennon.

A Beatles az Egy nehéz nap éjszakájában

Az *Egy nehéz nap éjszakája* valójában filmiskola volt, ami rámutatott arra, hogy hogyan lehet a közönségfilmek formanyelvét gazdagítani. Lester és a Beatles teljes kreatív szabadságot élveztek, és így beépíthették az újhullámos és a *cinéma vérités* elemeket a filmbe, mivel a United Artists nem látott okot arra, hogy az elkészült film – narratív, formanyelvi, a gyártás minőségével kapcsolatos vagy egyáltalán bármilyen – tulajdonságaival törődjön. ^[87] Így a szokásos rocksploitation ügymenettel szemben az *Egy nehéz nap éjszakája* számos olyan filmstílusból meríthetett, amelyeket a műfaj korábbi darabjai idő vagy kedv hiányában mellőztek, és játékosan, de könnyörtelenül arra használta ezeket, hogy a Beatles-zene gyönyöreit mutassa be a fiataloknak szóló filmben. Maga a műfaji terep azonban nem sok jóval kecsegtetett a formai innovációval kapcsolatban: a Beatles-tagok kezdetben attól tartottak, hogy egy szokványos Katzman-stílusú profitorientált exploitation filmben kell majd szerepelniük. ^[88] Látták, hogy Bill Haley milyen muzikát csinált, és elborzadva látták azt is, ahogyan Hollywood a bálványukat, Elvist a szegény ember Dean Martinjává változtatta. Ahelyett, hogy az elődjeik útjain jártak volna, a Beatles komoly érdeklődést tanúsított a filmszerződések iránt, amelyekkel megkeresték őket – éppen úgy, ahogyan a hangstúdióban is érvényesíteni kezdték az akaratukat és érdekeiket ^[89]. Miként a fentiekben láthattuk, ezzel szemben a hangfelvételek készítése és a filmek megválasztása volt az a két terület, ahol Presley szélesebben elveszítette az irányítást.

Konklúzió

Négyen vagyunk, így, ha az egyikünkért rajongsz, még mindig kedvelheted a többieket is. De ha valaki nem kedveli Elvist, akkor nincs tovább.
(Ringo Starr) ^[90]

Presley és a Beatles eseménytelen találkozóját 1965-ben a Tom Parker ezredes és Brian Epstein közti kompromisszum eredményezte. Ha Parker vágya teljesült volna, akkor ezek a szórakoztató óriások a Paramount hangszínpadján találkoztak volna úgy, hogy a Beatles Elvis háttérzenekaraként lép fel a *Hawaii paradicsom* készítésénél. Ez lehetett volna Parker legvakmerőbb reklámfogása, de végül a Beatles United Artistsszal kötött szerződése

megakadályozta ezt. Peter Guralnick szerint ez idő tájt Elvis egyszerre csodálta a Beatlest, és fenyegetve is érezte magát tőlük:

[...] irigyelte a függetlenségüket, amit szemmel láthatóan élveztek és fitogtattak. Egykor ő is szabad volt, egykor ő is a forradalom élvonalában foglalt helyet, most pedig szégyenkezve hallgatta a tulajdon zenéjét, restelkedve nézte a saját filmjeit. ^[91]

A Beatles pályafutása két jelentős mozzanatban tért el Elvisétől. Először is, a Beatles számára a film médiuma mindig másodlagos maradt, és az *Egy nehéz nap éjszakája* után a zenekar tagjai egyre kellemetlenebbnek találták a filmszerepekre vonatkozó (bár nem igazán megterhelő) szerződéses kötelezettségüket. Egy idő után Presley szintén zavaró tényezőnek tartotta a filmforgatásokat – érthető módon, hiszen a hatvanas években huszonegy nagyjátékfilmet forgatott. A Beatles öt filmet készített, amelyek közül az egyik animációs film volt (*Sárga tengeralattjáró*. Yellow Submarine, George Dunning, 1968), amelyben csak rövid időre kellett feltűnniük, egy másik pedig dokumentumfilm (*Let It Be*. Michael Lindsay-Hogg, 1970). Presley menedzsere viszont olyan filmszerződéshez láncolta az énekest, amely egészen új irányt adott a karrierjének. Ez a tény vezetett a Beatles és Elvis Presley munkamódszerei közti második jelentős különbséghez: Presley zenei felvételei pusztán a soundtrack-lemezek összeállítására szolgáló eszközök lettek – még Presley lemezcégének, az RCA-nak sem volt beleszólása a felvett anyagba. A filmstúdiók által szerződtetett professzionális (de nem elsőrangú) Tin Pan Alley-s dalszerzők hosszú listája látta el a rock and roll királyát a filmjeihez megrendelt dalokkal. Presley gyűlölte ezeket a dalokat, de a szerződése, illetve Parker iránti lojalitása miatt köteles volt rögzíteni őket.

A tanulmányom 3. függeléke [Elvis amerikai diszkográfiája] jól jelzi, hogy Elvis filmes karrierje mennyire számottevően uralta a katonaság utáni zenei teljesítményét. Az 1960 és 1970 között megjelent huszonnyolc Elvis-nagylemezből tizenhat soundtrack-lemez volt. Az 1962-es *Pot Luck with Elvist* követően a visszatérés utáni 1969-es *From Elvis in Memphis*ig Presleynek nem született kritikailag elismert rock and roll nagylemeze. Abban a korszakban, amikor a Beatles, Brian Wilson és mások a rocknagylemezt tették meg a lemezipar esztétikai és kereskedelmi zászlóshajójának ^[92] (a bevételekkel először lépve át a bűvös egymilliárd dolláros küszöböt), Tom Parker ezredes gondoskodott arról, hogy Presley zenei karrierje az egyre gyatrább minőségű filmeknek legyen kiszolgáltatva. Presley háremvakációkról, papayákról és kagylókról dalolgatott, s ennek következtében nagyot zuhantak a lemezeladások. ^[93] A helyzet további iróniája, hogy a rocknagylemezek eladásai éppen ebben az időszakban kezdték lekörözni a lemezpiac korábbi fő erősségét – a soundtrack-lemezt.

A Beatles filmes karrierje azért indulhatott el, mert a United Artists az első olyan lemezcégek között volt, amelyek felismerték a tinédzserek nagylemezpiacának értékét; ez a felismerés a *Katonablues* (G. I. Blues. Norman Taurog, 1960) és a *Kék Hawaii* (Blue Hawaii. Norman Taurog, 1961) soundtrackjeinek hatvanas évek eleji sikerére alapozódott. Ugyanakkor a Beatles-fiúk az *Egy nehéz nap éjszakája*

hoz csakis olyan zenei anyagot vettek fel, ami teljes mértékben megfelelt a szakmai elvárásainak – azaz a saját zenéjüket. 1962-ben, a második lemezük készítésekor George Martin producer arra kényszerítette őket, hogy feljátsszák a *How Do You Do It*-ot, a Merseybeat hangzás Tin Pan Alley-féle változatát. Az együttes szándékosan gyenge verziót vett fel azért, hogy Martin kiadhatatlannak ítélje a hangfelvételt; George Martin soha többé nem próbált dalokat erőltetni rájuk. Az *A Hard Day's Night* [*Egy nehéz nap éjszakája*] nagylemez ugyan meghatározott funkcióval bírt, és így – csakúgy, mint Presley hatvanas évekbeli nagylemezeinek többségét – a filmszerződés követelményeinek megfelelően kellett megvalósítani, a zenei hangfelvételek készítése ugyanúgy zajlott, mint a korábbi két nagylemezüknél. Sőt, az *A Hard Day's Night* [*Egy nehéz nap éjszakája*] nagylemez voltaképp kifejezetten fejlődést jelentett a *Please Please Me*hez és a *With the Beatles*hez képest, hiszen azokon átdolgozásokat, cover-verziókat is szerepeltetni kellett azért, hogy kitöltsék az albumok zeneszámait. Az *A Hard Day's Night* [*Egy nehéz nap éjszakája*] nagylemez és az *Egy nehéz nap éjszakája* film^[94] – valamint a további filmjeik – összes dalát viszont a Beatles írta. A filmtörténetben először fordult elő, hogy a film zenéjét teljes egészében ugyanannak a filmnek a sztárjai szerezték. Még a George Martin által aranyszírozott aláfestő zene is a Beatles eredeti dalain alapult. A Beatles számára a filmek mindig is mellékes szerepet játszottak a zenei alkotáshoz képest, ellenben Elvis Presley karrierjének nagy részében Hollywood játszotta a vezérdallamot.

1. Függelék

Elvis Presley filmográfiája

Love Me Tender (Robert D. Webb, 1956. 20th-Fox): Clint Reno, farmer.

Szeretni téged (Loving You. Hal Kanter, 1957. Paramount): Jimmy Tompkins/Deke Rivers, benzinkutas/énekes.

Börtönrock (Jailhouse Rock. Richard Thorpe, 1957. MGM): Vince Everett, volt rab/énekes.

Creole király (King Creole. Michael Curtiz/Kertész Mihály, 1958. Paramount): Danny Fisher, pincértanuló/énekes.

Katonablues (G.I. Blues. Norman Taurog, 1960. Paramount): Tulsa McLean, katona/éjszakai bár vezetője.

Lángoló csillag (Flaming Star. Don Siegel, 1960. 20th-Fox): Pacer Burton, cowboy.

Wild in the Country (Philip Dunne, 1961. 20th-Fox): Glenn Tyler, író.

Kék Hawaii (Blue Hawaii. Norman Taurog, 1961. Paramount): Chad Gates, idegenvezető.

Kövess az álmod (Follow That Dream. Gordon Douglas, 1962. Mirisch/UA): Toby Kwimper, nagybirtokos.

A Galahad-kölyök (Kid Galahad. Phil Karlson, 1962. Mirisch/UA): Walter Gulick, bokszer.

A lányok angyalok (Girls! Girls! Girls! Norman Taurog, 1962. Paramount): Ross Carpenter, halászlé idegenvezető.

A világvásáron történt (It Happened at the World's Fair. Norman Taurog, 1963. MGM): Mike Edwards, permetező pilóta.

Acapulcói kaland

(Fun in Acapulco. Richard Thorpe, 1963. Paramount): Mike Windgren, csónakos/strandőr/énekes.
Unokatestvéri csók (Kissin' Cousins. Gene Nelson, 1964. MGM): Josh Morgan, katona/Jodie Tatum, hillbilly.
Viva Las Vegas (George Sidney, 1964. MGM): Lucky Jackson, autóversenyző/pincér/énekes.
A cirkusznak mennie kell (Roustabout. John Rich, 1964. Paramount): Charlie Rogers, rakodómunkás/énekes.
Lányboldogság (Girl Happy. Boris Sagal, 1965. MGM): Rusty Wells, énekes/testőr.
Tickle Me (Norman taurog, 1965. Allied Artists): Lonnie Beale, rodeó cowboy, mindenek.
1001 éj rock and roll (Harum Scarum. Gene Nelson, 1965. MGM): Johnny Tyronne, filmsztár.
Frankie és Johnny (Frankie and Johnny. Frederick de Cordova, 1966. UA): Johnny, folyami hajós.
Hawaii paradicsom (Paradise, Hawaiian Style. Michael D. Moore, 1966. Paramount): Rick Richards, helikopter pilóta.
Kipörögve-bepörögve (Spinout. Norman Taurog, 1966. MGM): Mike McCoy, énekes/autóversenyző.
Kalifornia kincse (Easy Come, Easy Go. John Rich, 1967. Paramount): Ted Jackson hadnagy, haditengerészeti bűvár.
Dupla baj (Double Trouble. Norman Taurog, 1967. MGM): Guy Lambert, énekes.
Micsoda buli (Clambake. Arthur H. Nadel, 1967. UA): Scott Heyward, olajmágnás.
Maradj távol, Joe! (Stay Away, Joe. Peter Tewksbury, 1968. MGM): Joe Lightcloud, cowboy.
Autópálya (Speedway. Norman Taurog, 1968. MGM): Steve Grayson, autóversenyző.
Élj egy kicsit, szeress egy kicsit (*Live a Little, Love a Little*. Norman Taurog, 1968. MGM): Greg Nolan, fényképész.
Charro! (Charro! Charles Marquis Warren, 1969. National General): Jess Wade, törvényenkívüli.
Gond van a lányokkal (The Trouble with Girls. Peter Tewksbury, 1969. MGM): Walter Hale, gyógyászati termékmenedzser.
Change of Habit (William A. Graham, 1969. NBC): John Carpenter, orvos.
Elvis: ahogyan lenni szokott (Elvis: That's the Way It Is. Denis Sanders, 1970. MGM), dokumentumfilm.
Elvis turnén (Elvis on Tour. Robert Abel, Pierre Adidge, 1972. MGM), dokumentumfilm.

(Forrás: imdb.com)

2. Függelék

A Beatles filmográfiája:

Egy nehéz nap éjszakája (A Hard Day's Night. Richard Lester, 1964. UA)
Help! (Richard Lester, 1965. UA)
Mágikus misztikus utazás (Magical Mystery Tour. The Beatles, 1967. Apple)
Sárga tengerelattjáró (Yellow Submarine. George Dunning, 1968. UA)
Let It Be (Michael Lindsay-Hogg, 1970. UA)

3. Függelék

Elvis Presley Egyesült Államokban megjelent nagy- és középlemezeinek diszkográfiája, 1956-1970

(rövidítések: ST = soundtrack-lemez; EP = középlemez [*extended play single*]; az összes lemezt az RCA adta ki)

Elvis Presley (1956)

Elvis (1956)

Love Me Tender (ST EP 1956)

Loving You (ST 1957*)

Loving You, vol.1 (ST EP 1957)

Loving You, vol.2 (ST EP 1957)

Jailhouse Rock (ST EP 1957)

Christmas Album (1957)

King Creole (ST 1958)

King Creole, vol.1 (ST EP 1958)

King Creole, vol.2 (ST EP 1958)

For LP Fans Only (1959)

A Date with Elvis (1959)

Elvis Is Back! (1960)

G.I. blues (ST 1960)

His Hand in Mine (1960)

Elvis by Request: Flaming Star (ST EP 1961**)

Something for Everybody (1961)

Blue Hawaii (ST 1961)

Follow That Dream (ST EP 1962)

Pot Luck with Elvis (1962)

Kid Galahad (ST EP 1962)

Girls! Girls! Girls! (ST 1963)

It Happened at the World's Fair (ST 1963)

Fun in Acapulco (ST 1963)

Kissin' Cousins (ST 1964)

Viva Las Vegas (ST EP 1964)

Roustabout (ST 1964)

Girl Happy (ST 1965)

Tickle Me (ST EP 1965)

Elvis for Everyone

(1965)

Harum Scarum (ST 1965)

Frankie & Johnny (ST 1966)

Paradise, Hawaiian Style (1966)

Spinout (ST 1966)

How Great Thou Art (1967)

Easy Come, Easy Go (ST EP 1967)

Double Trouble (ST 1967)

Clambake (ST 1967)

Speedway (ST 1968)

Elvis (NBC TV special) (1968)

From Elvis in Memphis (1969)

From Memphis to Vegas/From Vegas to Memphis (1969)

On Stage: February 1970 (1970)

Almost in Love (1970)

That's the Way It Is (ST 1970)

*A B oldalon a filmtől függetlenül született dalok kaptak helyet.

**Csak a főcímdalt tartalmazza.

(Források: allmusic.com; Jorgenson)

4. Függelék

A Beatles Nagy-Britanniában megjelent nagylemezeinek diszkográfiája:

(rövidítések: ST = soundtrack-lemez; EP = középlemez [*extended play single*]; LP = nagylemez)

Please Please Me (1963, Parlophone)

With the Beatles (1963, Parlophone)

A Hard Day's Night (ST 1964, Parlophone*)

Beatles for Sale (1964, Parlophone)

Help! (ST 1965, Parlophone*)

Rubber Soul (1965, Parlophone)

Revolver (1966, Parlophone)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967, Parlophone)

Magical Mystery Tour (UK ST EP1967, Parlophone/US ST LP, Capitol*)

The Beatles (1968, Apple)

Yellow Submarine (ST 1969, Apple)

Abbey Road (1969, Apple)

Let It Be (ST 1970, Apple)

* A B oldalon a filmtől függetlenül született dalok kaptak helyet.

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Messenger, Cory: *Act Naturally: Elvis Presley, the Beatles and „Rocksploitation”*. *Screening the Past*, 18. évf. 2005. július 29. URL: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/act-naturally-elvis-presley-the-beatles-and-%E2%80%99Crocksploitation%E2%80%99D/>. A szöveget a szerző engedélyével tesszük közzé. A jelen fordítás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.]

Fordította Milián Orsolya

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

Jegyzetek

1. *Ponyvaregény* DVD, Roadshow.
2. Alex Webb: Beatles vs. Elvis: Who is number one? *bbc.co.uk*, 2002. június 17., URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2049286.stm>
3. Ian MacDonald: *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. London, Fourth Estate, 1994. 7.
4. A találkozási 1965. augusztus 27-én került sor Presley Bel Air-i házában. Bálványuk testközelsége mind a négy Beatles-tagot nyilvánvalóan feszélyezte, Presley pedig – aki ekkor Hollywoodban volt a *Hawaii paradicsom* (Paradise, Hawaiian Style. Michael D. Moore, 1966) című filmje miatt – állítólag kifogásolta ezt: „Srácok, ha csak itt ültök és bámultok, inkább megyek aludni.”
5. Peter Guralnick: *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley*. Boston, Little, Brown & Co., 1999. 420-421.
6. A hatvanas évek végi és hetvenes évek eleji Elvis-koncerteken olykor elhangzott a *Something*, a *Hey Jude*, a *Get Back*, a *Lady Madonna* és a *Yesterday*. Presley csak a *Hey Jude*-ról készített hangfelvételt 1969-ben, amit az 1972-es *Elvis Now* című lemezen jelentetett meg.
7. Hollyval és másokkal ellentétben Presley természetesen nem volt dalszerző. 1963-ban a Beatles felvette a Presley első, a Sun Recordsnál készített kislemezén szereplő *That's Alright (Mama)* című Arthur Crudup-dal egy változatát a BBC számára, de ezt hivatalosan csak a *The Beatles Live at the BBC* című 1994-es lemezen hozták forgalomba.
8. Néhány figyelemre méltó kivétel: Bob Neaverson: *The Beatles Movies*. London, Cassell, 1997.; Ernst Jorgensen: *Elvis Presley, A Life in Music: The Complete Recording Sessions*. New York, St. Martin's Press, 1998.; és Peter Guralnick kétkötetes Presley-életrajza. Említésre méltó még az *Egy nehéz nap éjszakája* körül számba szökkenő minipar, lásd Lorraine Rolston – Andy Murray: *A Hard Day's Night*. London, York Press, 2001.; és Stephen Glynn: *A Hard Day's Night*. London, I. B. Taurus, 2005.
9. Vö. *Rock Around the Clock* (Fred F. Sears, 1956) és *Don't Knock the Rock* (Fred F. Sears, 1956). Ezek Bill Haley & His Comets főszereplésével készült olcsó, banális filmek, melyeket azért gyártottak, hogy a rock and roll örületből pénzügyi hasznot húzzanak.
10. Guralnick: i. m. 92.
11. Jorgensen: i. m. 198.
12. A műsort *Singer Presents Elvis* címmel adták le. A reklámblokkokban Singer színes tévéket, lemezejátszókat, porszívókat és varrógépeket reklámoztak, ami talán arra utal, hogy Singer számára a menő, fiatal, háztartásbeli anyák jelentették a célközönséget (akik nehezen találhattak alkalmat arra, hogy a legújabb Elvis-filmért moziba menjenek). Az új, *Singer Presents Elvis Singing Flaming Star and Others* című, csak a

- Singer-üzletekben kapható nagylemez is propagálták: „1 dollár 95 centért, csak az ügyfeleknek”. Az albumot a Presley-filmek régebbi dalaiból, nem pedig a tévéműsorban szerepeltetett dalokból állították össze, bár a reklám hangsúlyozta, hogy „Elvis Presley slágereinek nagyszerű válogatása” megtalálható a Singer lemezosztályán. (A reklámok megtekinthetők: <http://www.elvis.com/elvisdvds/gallery/default.asp>)
13. Az *Élj egy kicsit, szeress egy kicsit*-ben (Live A Little, Love A Little. Norman Taurog, 1968), az *Autópályában* (Speedway. Norman Taurog, 1968) és a *Maradj távol, Joe!*-ban (Stay Away, Joe. Peter Tewksbury, 1968).
 14. Mark Feeney: Elvis Movies. *American Scholar*, 70. évf. 2001/1. 54.
 15. Nik Cohn: *Awopbopaloobop Alopbamboom: Pop from the Beginning*. London, Minerva, 1996. 22.
 16. James Miller: *Almost Grown: The Rise of Rock and Roll*. London, Arrow, 2000. 156.
 17. Peter Travers: Elvis in Hollywood. *People Weekly*, 23. évf. 1985. március 4. 6.
 18. Peter Guralnick: *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. London, Abacus, 1995. 259.; John Mundy: *Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video*. Manchester, Manchester University Press, 1999. 114.
 19. Hal Wallis – Charles Higham: *Starmaker: The Autobiography of Hal Wallis*. New York, Macmillan, 1980. 114.
 20. Guralnick 1995: i. m. 260.
 21. Frank Rose: *The Agency: William Morris and the Hidden History of Show Business*. New York, Harper Business, 1995. 204.
 22. Guralnick 1995: i. m. 206.
 23. Wallis – Higham: i. m. 149.
 24. A hatvanas évek közepére Presley filmként egymillió dollár fölötti gázsit kapott; emellett a profitból is ötven százalékban részesedett.
 25. Jorgensen: i. m. 190.
 26. Guralnick, 1995.: i. m. 387.
 27. Jorgensen: i. m. 184.
 28. A két dalszerző eleinte kevéssé tisztelte Presley-t. Úgy gondolták, hogy az általuk írt *Hound Dog* Elvis-féle verziója Big Mama Thornton eredeti felvételének paródiája. Vicces válaszul leszállították az énekesnek a *Love Me* című hillbilly ballada paródiát, amelyet Presley annak rendje és módja szerint felénekel (Richard Buskin: *Inside Tracks: A First-hand History of Popular Music from the World's Greatest Record Producers and Engineers*. New York, Spike, 1999. 42.).
 29. Guralnick: i. m. 406.
 30. Idézi Guralnick, 1995: i. m. 449.
 31. A mérföldkőnek számító, először 1970-ben megjelent *The Sound of the City* (New York, Da Capo Press, 1996) rocktörténet szerzője, Charlie Gillett számára még ezek a Leiber és Stoller által szerzett dalok is túl kiagyaltak voltak ahhoz, hogy autentikus rock and rollnak minősülhessenek. Gillett a *Börtönrock* filmzenéjét tartja számon Presley „melodramatikusbá” (54.) hanyatlásának kezdeteként.
 32. Ez utóbbi három dal az *Acapulcói kalandban* (Fun in Acapulco. Richard Thorpe, 1963), a *Lányboldogságban*, illetve a *Hawaii paradicsomban* szerepelt.
 33. Guralnick, 1995: i. m. 260.
 34. R. Serge Denisoff – William D. Romanowski: *Risky Business: Rock on Film*. New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, 1991.
 35. Miller: i. m. 153.
 36. A Twentieth Century Foxnál „kölcsönben” készült *Love Me Tender*ben szereplő dalok társszerzőiként Presley-t és Vera Matsont tüntették fel (Presley kiadói megállapodása miatt), de valójában Ken Darby, a

- Fox zenei igazgatója szerezte őket, aki a felesége nevét használta álnévként. Guralnick, 1995: i. m. 329-330. Jorgensen: i. m. 58.
37. A stúdiókkal és a felvételekkel kapcsolatos részletekhez lásd: <http://www.scottymoore.net/studios.html> és <http://www.elvisrecordings.com/>.
 38. A filmforgatás végéig Presley több mint tízmillió kislemezt adott el (az RCA Victor bevételének több mint 60%-át produkálva), és öt lemeze listavezető volt. Az első két RCA-nál készült nagylemeze – az *Elvis Presley* és az *Elvis* – a slágerlisták éllovasa lett abban az időszakban, amikor a zeneipar szerint a tinédzserek nem vásároltak nagylemezeket: „A lemeziparban gyakorlatilag példátlan helyzet állt elő, ami felért mindennel, amit a szórakoztatóipar világában valaha létrehoztak [...]” (Guralnick 1995: i. m. 353-354.).
 39. Bones Howe – Presley első „igazi” Los Angeles-i, egy héttel a *Love Me Tender* felvétele után, a Radio Recordsben készített felvételeinek segédmérnöke – Elvist „az első saját gyártású művésznek” titulálta (idézi Buskin: i. m. 115.).
 40. Jorgensen: i. m. 61.
 41. Guralnick 1995: i. m. 386.
 42. Jorgensen: i. m. 58.
 43. Érdekes, hogy Elvis a „mi” szót használta, különösen, mivel a tévéadás során az énekest kísérő Scotty Moore és Bill Black nem játszottak a filmben. Ez arra utalhat, hogy Presley ekkorra Parkerrel egyenlő partnernek tekintette magát.
 44. Guralnick, 1995. 338.
 45. Presley draw-up-and-downish on Broadway. *Variety*, 3. évf. 1956. november 21. 62.
 46. Guralnick, 1995: i. m. 362.
 47. Presley’s Pointer for Films: Get the Teen Trade. *Variety*, 1956. november 28. 4.
 48. Jóval kevésbé támogatóan nyilvánult meg a szórakoztató magazin Presley színészi alakításával kapcsolatban: „[...] mint színész, hát... nem az”. „Love me tender”. *Variety*, 1956. november 21. 6.
 49. Vö. David Cook: Auteur Cinema and the „Film Generation” in 1970s Hollywood. In *The New American Cinema*. Szerk. Jon Lewis. Durham, Duke University Press, 1998. 12.
 50. Presley első katonaság utáni fellépését Parker annak nyilvános demonstrációjává tette, hogy Elvis „megszabadult a tiniktől” – erre a *The Frank Sinatra Timex Show: Welcome Home Elvis* című adásban került sor, amelyet 1960 márciusában vettek fel (májusban sugározta az ABC). Sinatra jelképesen átadta a sokoldalú előadóművész stafétabotját „az új Elvisnek, a megváltozott Elvisnek” a *Witchcraft* és a *Love Me Tender* dalok gunyoros szving – leplezetlenül nem rock and roll – montázs során.
 51. A Paramount, ami közel 300.000 dollárt költött a *Creole király* előkészítésére, „pénzügyi nehézségekre” hivatkozva hatvannapos bevonulási halasztást kért a sorozóbizottságtól. Tudatták velük, hogy ezt Presleynek kell kérvényeznie; Elvis meg is tette, és megkapta a haladékot. Guralnick, 1995: i. m. 445-446.
 52. A *Dupla bajban* (Double Trouble. Norman Taurog, 1967) ugyan Elvis egy turnézó rockénekest alakít, de a cselekmény kémek és ékszerlovajok körül bonyolódik. Így valószínűleg inkább a *Help!*-pel (Richard Lester, 1965) rokonítható.
 53. Guralnick, 1995: i. m. 371.
 54. Alan Freed, aki a Bill Haley-filmekben is felbukkant, a *Mister Rock and Roll* (Charles S. Dubin, 1957) és a *Go, Johnny, Go!* (Paul Landres – Piero Vivarelli, 1959) főszerepét játszotta.
 55. A turné állomásai: november 7. Dublin, november 8. Belfast, november 9. East Ham, London. Mark Lewisohn: *The Complete Beatles Chronicle*. London, Pyramid Books, 1992. 128.
 56. *The Beatles Anthology* DVD, EMI.

57. Nevezetes módon Andrew Sarris „a zenegép-musicales *Aranypolgárának*” titulálta a filmet, ami „olyan különböző kulturális részecskék briliáns kikristályosítása, mint a popzenei film, a rock and roll, a *cinéma vérité* és a francia újhullám [...]”. (*Village Voice*, 1964. augusztus 27.) Sarris az adott év tíz legjobb filmje közé is sorolta az *Egy nehéz nap éjszakáját* Godard, Renoir és Bresson filmjeivel együtt.
58. Tino Balio: *United Artists: The Company that Changed the Film Industry*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1987. 249.
59. Lásd ehhez K. J. Donnelly: *Pop Music in British Cinema: A Chronicle*. London, BFI Publishing, 2001.
60. Érdekes módon Presley első két, a United Artistsnél készült filmjét – *Kövess az álmot* (Follow that Dream. Gordon Douglas, 1962) és *A Galahad-kölyök* (Kid Galahad. Phil Karlson, 1962) – a Beatles-ügylet létrejöttét megelőző évben gyártották. Lehet, hogy a küszködő lemezrészleggel bíró United Artists irigykedve figyelte, ahogyan mindkét film szinergikusan reklámozta a maga, a slágerlista első 30 helyezettje közé kerülő, RCA-kiadású soundtrack-középlemezét.
61. Neaverson: i. m. 12.
62. Jeff Smith: *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York, Columbia University Press, 1998. 159-160.
63. Egész pontosan a Paddington pályaudvaron jelentek meg. Lewisohn: i. m. 149.
64. Mundy: i. m. 173.
65. Guralnick 1995: i. m. 261.
66. Sajtókonferencia Sydneyben, 1964. június 11-én.
67. Andy Medhurst: It Sort of Happened Here: The Strange, Brief Life of the British Pop Film. In *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. Szerk. Jonathan Romney – Adrian Wootton. London, BFI Publishing, 1995.
68. A brit filmtörténetekben alig említik ezeket a filmeket, mivel Donnelly szerint ezek „túlnyomórészt a kritika által el nem ismert formához tartoznak”. Ezt részben a filmek alacsony minősége, részben viszont „az intézményes kulturális és akadémiai szférát jellemző, a popzenével kapcsolatos ellenérzés” indokolja. Donnelly: i. m. 3.
69. Az „idősebbek” közt ott ültek Presley szülei, Gladys és Vernon is. Később, amikor Deke az ülőhelyek közti folyosón táncol, a vászon jobboldalán láthatók.
70. A szerelmi háromszög/nukleáris család cselekményeleme különös módon rimel azokra a körülményekre, amelyek között Tom Parker ügyfelének nyerte meg Presley-t. Parker korábban menedzseri viszonyt alakított ki a countryénekes Hank Snow-val, aki érvényesnek hitte megállapodásukat akkor, amikor Presley leszerződött Parkerhez. Amikor Parker és Snow „elváltak” 1956 májusában, az Ezredes Elvist vette gondjaiba. Lásd Guralnick, 1995: i. m. 279.
71. Robert Murphy: *Sixties British Cinema*. London, BFI Publishing, 1992. 112.
72. A mozzanatokban megjelenő szürrealista humort Lester a teljes filmre ki fogja terjeszteni a *Help!*-ben.
73. Michael Atkinson: Long Black Limousine. In Romney – Wootton: i. m. 31.
74. Medhurst: i. m. 68. Lester, a külföldön élő amerikai rendező, eklektikus háttérrel rendelkezett: rendezett televíziós vígjátékot és szórakoztató műsorokat, a Goon Show [brit rádióműsor] szürreális szkeccsfilmjét (*The Running, Jumping, and Standing-Still Film*, 1959), valamint szokványos zenegép-musicalt (*It's Trad, Dad*, 1962).
75. Ben Thompson: Pop and Film: The Charisma Crossover. In Romney – Wootton: i. m. 34.
76. Smith: i. m. 159-160.
77. A *Can't Buy Me Love* kislemez 1964. március 3-án jelent meg Nagy-Britanniában; a filmet július 6-án

- mutatták be Angliában, négy nappal a filmhez termékkapcsolt kis- és nagylemez megjelenése előtt.
78. Ez maga Lester lehetett; John Lennon helyett ugrott be, aki aznap egy irodalmi rendezvény miatt volt távol.
 79. Képzeljük csak el például Martin Scorsese életművét a nondiegetikus rock and roll nélkül! Az *Aljas utcák* (Mean Streets, 1973) vagy a *Nagymenők* (Goodfellas, 1990) – hogy csak két Scorsese-alkotást említek – teljesen más filmek lennének.
 80. Parker minden bizonnyal csodálta Hal Wallist azért, hogy teleplakátolta a színházat a *The Sad Sack* (George Marshall, 1957), a producer következő Jerry Lewis-filmjének poszttereivel.
 81. Köztük Moore, Black és Fontana is látható.
 82. Szembeszökőek a stilisztikai hasonlóságok Lester filmje és a Maysles fivérek által a Beatles első amerikai látogatásáról készített *What's Happening! The Beatles in the USA* (1964) című film között. A filmet néhány héttel az *Egy nehéz nap éjszakája* forgatásának megkezdése előtt adták le a brit televízióban.
 83. Lewisohn: i. m. 150.
 84. Royston és Murray: i. m. 12., 40.
 85. Elvis Presley tévés fellépései a *Szeretni téged* előtt: *Stage Show*, 1956. január-március; *The Milton Berle Show*, 1956. június 5.; *The Steve Allen Show*, 1956. július 1.; *The Ed Sullivan Show*, 1956. szeptember 9., 1956. október 28. és 1957. január 6. (vö. Museum of Television and Radio, <http://www.mtr.org/exhibit/elvis/elvis3.htm>). A Beatles varietéműsoros fellépései az *Egy nehéz nap éjszakája* előtt: Nagy-Britanniában az ABC *Big Night Out* című műsorában 1963. szeptember 1-én (7-én sugározták) és 1964. február 23-án (29-én sugározták); az ATV-n a *Val Parnell's Sunday Night at the London Palladium*ban 1963. október 13-án és a *The Royal Variety Performance*-ban 1963. november 4-én (10-én sugározták); az Egyesült Államokban a *The Ed Sullivan Show*ban 1964. február 9-én, 16-án és 23-án. A közvetítést a London Palladium színházból tizenöt milliónyian nézték, és a színház előtt a rajongók által keltett zűrzavar ihlette meg a Fleet Streetet a „Beatlemánia” kifejezés megalkotására (Lewisohn: i. m. 355). Érdekes módon, míg a Beatles kifejezetten tinédzsereknek szánt popzenei műsorokban is fellépett, addig Presley csak a családoknak szóló varietéműsorokban szerepelt.
 86. Az olyan apróságok, mint ez a „nem-tetőpont” (a rendőrök például egyszerűen eltűnnek) talán arra utalnak, hogy a film tudatosan parodizálta a rocksploitation konvenciókat. Korábban a zenekar félbeszakít egy varietéműsoros stílusú táncpróbát, ami az *I'm Happy Just to Dance with You* koktéldzsesszes változatára zajlott. A Beatles-fiúk felkapják hangszereiket, és rögtönöznek egy kis koktélenét, miközben Lennon őrvongva üvöltözi azt, hogy „Hé, gyerekek, van egy ötletem! Miért nem inkább itt adjuk a műsort? Yeah!”
 87. A United Artists igazgatóiban aggodalmakat keltett a kész film: azt hitték, hogy Lester *cinéma verítés* képsorait a rendező dilettantizmusa eredményezte (például az *And I Love Her* előadása közben a kamera leköveti McCartney-t, és egy adott ponton egy reflektor pontosan a kamerába világít, időlegesen „kifehértve” a képet). A United Artists képviselői amatőr hibáknak vélték ezeket. A tény, hogy nem kértek változtatást a filmen, a bizonytalanságukra utal azzal kapcsolatban, hogy a Beatles-filmnek milyen gyártási színvonalat is kellene produkálnia.
 88. A zenekar kedvenc rockfilmje a Twentieth Century Fox által gyártott *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956) volt, amelyet a *Szeretni téged*-hez hasonlóan DeLuxe színekkel és VistaVision szélesvásznú eljárással készítettek; az alkalmazott gyártási technológia annak volt a jele, hogy a stúdió mainstream közönséget célt meg a filmmel. A Beatles-fiúk még a *Sgt. Pepper* lemezfelvételét is félbeszakították azért, hogy megnézzék a *The Girl Can't Help It* című filmet a tévében.
 89. Amikor a Beatles először készített lemezfelvételt az EMI Abbey Road stúdiójában 1962-ben, a hangmérnökök még fehér laboratóriumi köpenyt hordtak, és a munkafolyamatot szigorú ütemterv

határozta meg: 10.00 órától 13.00 óráig; ebédszünet; 14.00 órától 18.00 óráig; vacsoraszünet; 19.00 órától 22.00 óráig. Továbbá, a Beatles ekkoriban nem vehetett részt a hangkeverési munkálatokban. A zenekar óriási kereskedelmi sikere az EMI-nél is több beleszólással járt, így a szabályok fellazultak: a Beatles kiharcolta, hogy részt vehessenek a hangkeverésben, és arra biztatta a hangmérnököket, hogy felejtsek el az időbeosztást. 1965-re elérték, hogy éjjél után is használhatták a stúdiót. A rövidesen átlagossá váló, sokkal lazább, egész éjszakai felvételkészítés feltehetően részben indokolhatja a hatvanas évek közepén felvirágzó zenei kísérletezést.

90. A BBC2 *Late Night Line-up* című műsorához készített interjú, 1969. december 1.
<http://www.geocities.com/~beatleboy1/dbrs69.int.html>
91. Guralnick 1999. 207.
92. Kenneth Tynan kijelentette a *Times*-ban, hogy a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* „meghatározó pillanat a nyugati civilizáció történetében” (idézi Keith Negus: *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge, Polity Press, 1996.).
93. 1967. szeptemberéig három és fél millió példányt adtak el a *Sgt. Peppers*-ből az Egyesült Államokban; a szintén júniusban, a Beatles-lemezzel egyidőben megjelentetett *Double Trouble* (*Dupla baj*) című Elvis-film soundtrack-lemezéből addigra mindössze 185.000 darab fogyott el.
94. A soundtrack-lemez brit és amerikai verziói eltértek egymástól. A Parlophone által Nagy-Britanniában kiadott nagylemez egyik oldalán a film betétdalai (a korábban már kiadott dalok, így például az 1963-ban kislemezen megjelent *She Loves You* kivételével), a másik oldalán pedig új, a filmtől függetlenül született dalok kaptak helyet. A United Artists amerikai lemezből – a film létrejöttének indoka – az A oldalon a film betétdalait, a B oldalon George Martin aláfestő zenéjét tartalmazta. A United Artists csak a filmben szereplő eredeti dalok lemez- és kiadói jogait birtokolta (az eredeti United Artists-lemezkiadásban még a filmből végül kivágott *You Can't Do That* is szerepelt). A Capitol Records, ami a nagylemez brit változatának dalait szétszórta a következő két amerikai Beatles-nagylemezükön (*Something New* és *Beatles '65*), még jóval a filmgyártás megkezdése előtt megszerzi majd a *Help!* soundtrack jogait.

Irodalomjegyzék

- Balio, Tino: *United Artists: The Company that Changed the Film Industry*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1987.
- Buskin, Richard: *Inside Tracks: A First-hand History of Popular Music from the World's Greatest Record Producers and Engineers*. New York, Spike, 1999.
- Cohn, Nik: *Awopbopalooobop Alopbamboom: Pop from the Beginning*. London, Minerva, 1996.
- Cook, David: Auteurs Cinema and the „Film Generation” in 1970s Hollywood. In *The New American Cinema*. Szerk. Jon Lewis. Durham, Duke University Press, 1998.
- Denisoff, R. Serge – D. Romanowski, William: *Risky Business: Rock on Film*. New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, 1991.
- Donnelly, K. J.: *Pop Music in British Cinema: A Chronicle*. London, BFI Publishing, 2001.
- Feeney, Mark: Elvis Movies. *American Scholar*, 70. évf. 2001/1.
- Gillett, Charlie: *The Sound of the City*. New York, Da Capo Press, 1996.
- Glynn, Stephen: *A Hard Day's Night*. London, I. B. Taurus, 2005.
- Guralnick, Peter: *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley*. Boston, Little, Brown & Co., 1999.
- Guralnick, Peter: *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. London, Abacus, 1995.
- Jorgensen, Ernst: *Elvis Presley, A Life in Music: The Complete Recording Sessions*. New York, St.

Martin's Press, 1998.

- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Chronicle*. London, Pyramid Books, 1992.
- MacDonald, Ian: *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. London, Fourth Estate, 1994.
- Medhurst, Andy: *It Sort of Happened Here: The Strange, Brief Life of the British Pop Film*. In *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. Szerk. Jonathan Romney – Adrian Wootton. London, BFI Publishing, 1995.
- Miller, James: *Almost Grown: The Rise of Rock and Roll*. London, Arrow, 2000.
- Mundy, John: *Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video*. Manchester, Manchester University Press, 1999.
- Murphy, Robert: *Sixties British Cinema*. London, BFI Publishing, 1992.
- Neaverson, Bob: *The Beatles Movies*. London, Cassell, 1997.
- Negus, Keith: *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge, Polity Press, 1996.
- Rolston, Lorraine – Murray, Andy: *A Hard Day's Night*. London, York Press, 2001.
- Rose, Frank: *The Agency: William Morris and the Hidden History of Show Business*. New York, Harper Business, 1995.
- Smith, Jeff: *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York, Columbia University Press, 1998.
- Travers, Peter: Elvis in Hollywood. *People Weekly*, 23. évf. 1985. március 4.
- Wallis, Hal – Higham, Charles: *Starmaker: The Autobiography of Hal Wallis*. New York, Macmillan, 1980.
- Webb, Alex: Beatles vs. Elvis: Who is number one? *bbc.co.uk*, 2002. június 17., URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2049286.stm>

Filmográfia

- *Acapulcói kaland* (Fun in Acapulco. Richard Thorpe, 1963)
- *A cápa* (Jaws. Steven Spielberg, 1975)
- *A Galahad-kölyök* (Kid Galahad. Phil Karlson, 1962)
- *Aljas utcák* (Mean Streets. Martin Scorsese, 1973)
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- *Anna és a szíáni király* (The King and I. Walter Lang, 1956)
- *Autópálya* (Speedway. Norman Taurog, 1968)
- *Az esőcsináló* (The Rainmaker. Joseph Anthony, 1956)
- *Bonnie és Clyde* (Bonnie and Clyde. Arthur Penn, 1967)
- *Börtönrock* (Jailhouse Rock. Richard Thorpe, 1957)
- *Carousel* (Henry King, 1956)
- *Casablanca* (Michael Curtiz/Kertész Mihály, 1942)
- *Creole király* (King Creole. Michael Curtiz/Kertész Mihály, 1958)
- *Csillagok háborúja* (Star Wars. George Lucas, 1977)
- *Diploma előtt* (The Graduate. Mike Nichols, 1968)
- *Don't Knock the Rock* (Fred F. Sears, 1956)
- *Dupla baj* (Double Trouble. Norman Taurog, 1967)

- *Egy nehéz nap éjszakája* (A Hard Day's Night. Richard Lester, 1964)
- *1001 éj rock and roll* (Harem Scaram. Gene Nelson, 1965)
- *Élj egy kicsit, szeress egy kicsit* (Live a Little, Love a Little. Norman Taurog, 1968)
- *Expresso Bongo* (Val Guest, 1959)
- *Frankie és Johnnny* (Frankie and Johnnie. Frederick de Cordova, 1966)
- *Go, Johnny, Go!* (Paul Landres – Piero Vivarelli, 1959)
- *Gumiláb* (Footloose. Herbert Ross, 1984)
- *Hawaii paradicsom* (Paradise, Hawaiian Style. Michael D. Moore, 1966)
- *Help!* (Richard Lester, 1965)
- *Hosszúláb papa* (Daddy Long Legs. Jean Negulesco, 1955)
- *It's Trad, Dad* (Richard Lester, 1962)
- *Katonablues* (G. I. Blues. Norman Taurog, 1960)
- *Kék Hawaii* (Blue Hawaii. Norman Taurog, 1961)
- *Kövessd az álmod* (Follow That Dream. Gordon Douglas, 1962)
- *Lányboldogság* (Girl Happy. Boris Sagal, 1965)
- *Let It Be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970)
- *Love Me Tender* (Robert D. Webb, 1956)
- *Maradj távol, Joe!* (Stay Away, Joe. Peter Tewksbury, 1968)
- *Micsoda buli* (Clambake. Arthur H. Nadel, 1967)
- *Mister Rock and Roll* (Charles S. Dubin, 1957)
- *Nagymenők* (Goodfellas. Martin Scorsese, 1990)
- *Óriás* (Giant. George Stevens, 1956)
- *Páratlan biznisz a színházi biznisz* (There's No Business Like Show Business. Walter Lang, 1954)
- *Rock Around the Clock* (Fred F. Sears, 1956)
- *Rock 'n' Roll High School* (Allan Arkush, Joe Dante, 1979)
- *Sárga tengeralattjáró* (Yellow Submarine, George Dunning, 1968)
- *Szeretni téged* (Loving You. Hal Kanter, 1957)
- *Tábladzsungel* (The Blackboard Jungle. Richard Brooks, 1955)
- *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956)
- *The Running, Jumping, and Standing-Still Film* (Richard Lester, 1959)
- *The Sad Sack* (George Marshall, 1957)
- *Unokatestvéri csók* (Kissin' Cousins. Gene Nelson, 1964)
- *Utazás a múltból* (Now, Voyager. Irving Rapper, 1942)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/messenger-alakits-termeszetesen-elvis-presley-a-beatles-es-a-rocksploitation/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.4.1>