

6. Fejezet

A rendezés és a színészi játék

A rendezés

A filmkészítés legfontosabb munkafázisa a rendezés. A színházban a rendezés – a színre vitel – művészete tisztábban elválasztható a darab többi elemétől, mint a filmben. A színházban van egy színmű, amely önmagában is értékelhető, értelmezhető, saját esztétikai kritériumai vannak: ez a színdarab. A színrevitel ennek a műalkotásnak az értelmező megjelenítése, azaz a rendezés elemzése mindig összevethető a színdarab esztétikai hatásával vagy éppen gondolatiságával. A film esetében azonban nincsen a filmtől különböző, esztétikailag önállóan is értékelhető irodalmi alapanyag. A forgatókönyv csak a legkritikább esetben tekinthető ilyennek. Nagyon sok filmnek nincs is szabályos forgatókönyve, vagy pedig az elkészült film annyira eltér a forgatókönyvtől, hogy az összevetésnek nincs sok értelme. A másik fontos különbség, hogy a filmben nincs adva a látvány vizuális kerete. A vetítövászon mint vizuális keret csupán virtuális. Ez a keret ugyanis el tud „mozdulni” a látványon, és meg tudja mutatni azt, ami az előző pillanatban még rejtve volt, mégpedig a látvány folyamatosságának megőrzése mellett. A színházban mindig van nézőtér és színpad, még akkor is, ha e kettő egy adott rendezés koncepciója szerint összeolvad, a színváltások pedig nem képesek megőrizni a hétköznapi vizuális észlelésmód folyamatosságát. Ezért a színházban mindig adott egy tér és időkeret. E két tényező miatt a filmrendezés művészete sokkal nagyobb autonómiával rendelkezik, mint a színházi rendezés. A filmrendező nemcsak jelenetet, színészeket, hanem teret, időt és valóságillúziót keltő látványt is teremt. A filmrendező számára a színházi rendezés szinte minden eszköze rendelkezésre áll (kivéve a színészek és a közönség közvetlen kapcsolatát), de annál még sokkal több is: a vágás, a térben való mozgás, a valóságos terek sokasága, a bonyolult hanghatások, a plánok, stb. Ez mind a rendezés körébe tartozik; de általában, amikor rendezésről beszélünk a filmben, a klasszikus színrevitel elemeit értjük rajta, időnként kiegészítve azt a plánozással és a vágással. A rendezés tehát a jelenetek „színrevitele”, a színészek elrendezésének, mozgásának, a kamera távolságának és esetleges mozgásának, a díszlet milyenségének, a tárgyak elhelyezkedésének, a plánoknak, a vágáspontoknak és a főbb fényviszonyoknak megtervezése.

Mivel minden jelenetet végtelen sok módon lehet megrendezni, a rendezés elemzése a korábban vizsgált eszközök együttműködésének elemzése és értelme-

zése egy meghatározott jelenet kapcsán. A következő példában azt fogjuk megnézni, hogyan változtatja meg egy jelenet értelmét a forgatókönyvben leírt szöveghez képest a rendezés. A példa Bergman *Csend* (1963) című filmjének kezdőjelenete. A film publikált forgatókönyvében a következőket olvashatjuk:

„Éjszakai gyors.

A fülke ablakai nyitva vannak, de a huzat nem ad enyhülést, és a meleg levegő úgy csap az arcokba, mint egy lázas lehelet. A kormos függöny esztelenül lobog.

Anna verítékes félálomban, magába roskadtan ül, tízéves fia, Johan, anyja oldalának dőlve alszik. Kényelmetlen a dohos, poros plüssülés, az asszony nyári ruhája gyűrött, izzadt combját szétrakja.

Néha ásít, bámulja a vidék egyhangú síkságait.

A fülkében eloltották már a lámpákat, a hajnali derengésre egy távoli hegyvonulat zezugos körvonala rajzolódik.

Annával szemközt Eszter ül. Úgy látszik, őt nem zavarja a meleg, egyenesre húzott derékkal ül, kezét a párnákon pihenteti, szemét lecsukja. Az arca sápadt és elkínzott.

Csak ők hárman vannak a fülkében, amely kattogva vágat előre a hajnal csendjében.

A kisfiú felébred, inni szeretne valamit. Anyja egy narancsot ad neki. A fiú nyugtalanul felkel, kimegy a folyosóra, majdnem azonnal visszajön, megáll, és a fülke ajtajára ragasztott plakátot kezdi betűzgetni. Esztertől kérdezi, mit jelent. Az a fejét rázza, ő sem tudja.

A fiú makacsul folytatja a szöveg kibetűzését: NIZSEL STANT NJON PALIK. Anna kéri, hogy üljön le vagy feküdjék le, próbáljon továbbaludni. A gyerek az ülésre mászik, fejét anyja térdére hajtja.

Anna óvatosan megmozdítja a fiút, egy utazópárnát tesz a feje alá. A vonat lassan tétovázva megáll. Nincsen állomás, jelzés sem volt, szembehaladó vonat sem robog el mellettük. Megálltak a pusztaságban. Egy szomszédos fülkében megmozdul valaki, hangosan beszél, érthetetlen szavak.

Eszter az ablak világosabb sarka felé fordítja fejét. A függöny bágyadtan lóg.

Fullasztó köhögés rázza meg Esztert, tenyerét a szájához emeli, jajgat, rázkódik a feje, homlokát a térdére hajtja. Szája kinyílik, habos vér buggyan ki rajta, végigcsorog a lábán, onnan a padlóra folyik.

Anna meg akarja fogni a fejét, tartani próbálja, de Eszter ellöki magától az előre nyújtott kezét, hátát a fülke falának veti, vonaglik, mintha megfulladna. A fiú felül, és inkább csodálkozva, mint megriadtan bámul.

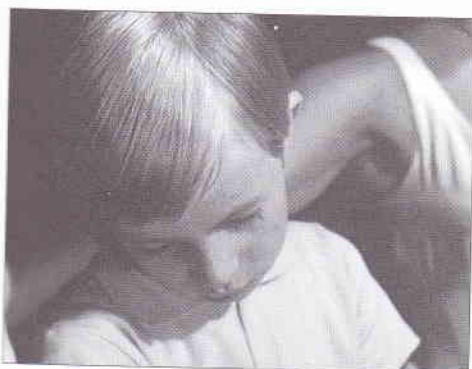
Eszter végre újra levegőhöz jut, és megnyugszik. Kezével az arcát törölgeti, aztán zsebkendővel vesz elő, és gépies mozdulatokkal kezdi fölszárítani a szoknyájáról a vért.

De a nyugalom nem tart sokáig. Testét új roham rázza meg, felkel, az ablak keretének esik. Anna átkarolja a derekát, úgy támogatja. Aztán a roham hirtelen, ahogyan jött, elmúlik.

Eszter lefekszik, behunyja a szemét. Anna melléje ül, állát és száját törölgeti. A vonat lassan megindul.”¹³

Most nézzük a filmet.

A film a kisfiú közelijéről indít, ahogy alszik, de nem anyjának dőlve, mint a forgatókönyvben, hanem tőle inkább elhajolva, de anyja karja átöleli. (78. ábra)



78. ábra

Ezután megy át a kamera Annára. Anna a filmben nem félálomban van, hanem teljesen ébren, nincs magába roskadva, de kifejezetten szenvedő arcot vág. Nyári ruháját nem látjuk, és azt sem, hogy „izzadt combját” szétrakná. (79. ábra)

A forgatókönyvben Anna pozitúrájában, arckifejezésében nincs nagy feszültség. Ernyedtséget, félöntudatlanságot sugall. A filmkép ezzel szemben erős feszültséget tartalmaz. Az alvó gyerek után a szenvedő arckifejezés nagyon erős kontraszt, ami a forgatókönyvből nem volt érezhető. Nem tudni, hogy Anna a melegtől szenved-e, vagy valami más testi vagy lelki bajtól, de semmiképpen sem nyújtja azt a benyomást, mintha a hosszú út gyötörte volna el.



79. ábra

Ezután a kamera átmegy Eszterre, aki a forgatókönyvvel ellentétben nem Annával szemben, hanem mellette ül. Eszterről tényleg nem látszik, hogy zavarná a meleg, viszont arca sem nem sápadt, sem nem elkínzott. (80. Ábra)

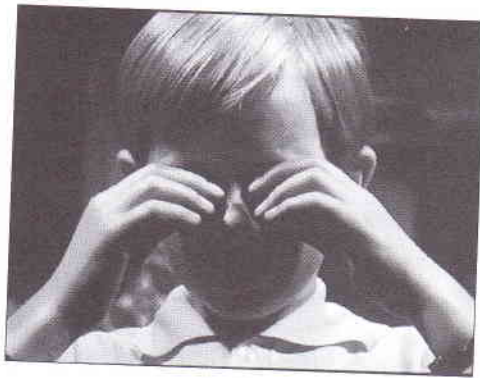
Inkább egy nyugodtan, de merev derékkal alvó ember benyomását kelti. Bergman kihagyta azt a részt, hogy a fiú inni kér, és anyja egy narancsot ad neki; a fiú feláll, és viszonylag hosszú ideig szemben áll a kamerával, dörzsöli a szemét, majd kimegy a fülkéből. (81–82. ábra)



80. ábra

Az ezután következő jelenet híven követi a forgatókönyvet. Azonban miután

¹³ Ingmar Bergman: *Csend in: Színről színre*. Európa könyvkiadó, 1979. 251–252. old.



81. ábra



82. ábra



83. ábra



84. ábra



85. ábra



86. ábra

a fiú megkérdezi Esztertől, hogy mit jelent a fülke falán a felirat, nagyon fontos eltérést találunk a forgatókönyv és a film között. A fiú nem a helyére ül vissza, anyja jobbjára, hanem a két asszony közé, balra Annától. Nem hajtja fejét anyja térdére, hanem ránéz, és ekkor anyja visszanez, majd föláll, és átül a szemben levő ülésre. (83–84. ábra)

Ekkor a fiú feláll, és ő is átmegy a szemben levő ülésre. Itt fölmászik az ülésre, először anyja vállára hajtja a fejét, aki onnan letolja az ölébe, és egy kispárnára fekteti. (85–86. ábra)

Ek
 nélyét
 ugna
 kénc
 lenet
 A f
 lisa, és
 női érn
 Eszter
 netét A
 lina
 terre, a
 nem né
 zomna
 könyv
 rohana
 filmben
 ben az e
 már az e
 akar siet
 még emy
 nk, és A
 A filmbe
 vesebb.
 élje tén
 dís alaka
 nek). (90
 teti az eg
 maga fel





...gon fontos eltérést
...sza, anyja jobbjára,
...lére, hanem ránéz,
... (83-84. ábra)
...lmászik az ülésre,
... egy kispárnára fek-

Ekkor a kamera ismét Anna közelijét mutatja, akinek arcán most ugyanaz az erősen szenvedő, szinte kétségbeesett kifejezés ül, mint a jelenet legelején. (87. ábra)

A filmből kimarad a vonat megállása, és a szomszéd fülkéből áthallatszó érthetetlen beszéd, hanem rögtön Eszter rohamával folytatja. Az átvezetést Anna pillantása adja. (88. ábra)

Innen a kamera átmegy Eszterre, aki nem néz ki az ablakra, és nem néz vissza Annára sem, hanem azonnal köhögni kezd. A forgatókönyv szerint két egymást követő rohama van, és ez így játszódik le a filmben is, azonban a forgatókönyvben az első roham is heves, és Anna már az első rohamkor is segítségére akar sietni, a filmben az első roham még enyhe, a lecsorgó vér is hiányzik, és Anna itt még nem lép közbe. A filmbeli második roham már hevesebb. Amikor elkezdődik, Anna

eléje térdel, és megpróbál segíteni neki (89. ábra), de Eszter ellöki, szinte dulakodás alakul ki, és azután kimenekül a fülkéből (Eszter itt nem esik az ablak keretének), (90. ábra); Anna utánamegy, és kisvártatva visszatámogatja a fülkébe. Lefekteteti az egyik ülésre, becsukja a fülkeajtót, úgy, hogy a fiú kint marad a folyosón, és maga feldúlt arccal leül a szemben levő ülésre. (91-93. ábra)



87. ábra



88. ábra



89. ábra



90. ábra



91. ábra



92. ábra



93. ábra

A forgatókönyvben az áll, hogy Anna melléje ül, és törölgeti a száját. A filmben csak megigazítja a párnát Eszter feje alatt, de se nem törölgeti az állát és a száját, se nem ül mellé, hanem a szemben levő ülésen helyezkedik el.

Látjuk, hogy a filmbeli történet alapvetően megegyezik a forgatókönyvben leírtakkal. Azonban a rendezés apró, de fontos részletekben eltér tőle. Már a forgatókönyv is használja a vasúti fülke egymással szemben levő ülésein rejülő jelzési lehetőséget a két nővér kapcsolatára vonatkozólag. A rendezés ezt még jobban kihasználja. Először egy padon ülnek mind a hárman, ami szoros kapcsolatot érzékeltet. A két nő egymás mellett, a kisfiú anyja mellett a jobb szélén. Amikor a kisfiú feláll, kimegy, majd visszaül, a két nő közé ül vissza. Az anyja számára azt jelenti, hogy nem egyedül „birtokolja” a fiút, hiszen az nemcsak szóba állt Eszterrel, de most mellette is ül. Ekkor Anna, látványosan minden ok nélkül átül a szemben levő ülésre. Ez egyértelmű távolodó gesztus a nővérétől, de miért hagyja ott a fiát is? Belső motívuma nyilvánvalóan az érzelmi zsarolás: azt szeretné, ha a fiú csak mellette ülne, és Eszter mellett nem. Miután a fia utána megy, és a vállára hajtja a fejét, ő szinte erőszakkal lenyomja az ölébe. A gesztus korántsem olyan lágy és anyai, mint ahogy az a forgatókönyvben le van írva. Innen ér-

telmezhető az átülés gesztusa is. Anna egész egyszerűen választásra kényszerítette a fiát az átüléssel, ő és Eszter között. A fiú kis csodálkozás után hozzábújik, mire ő határozott mozdulattal lenyomja, mintegy foglyul ejti. Miután ez megtörtént, Anna – a filmben – gonosz pillantást vet Eszterre, aki viszont azonnal köhécsegni kezd. Ezzel mintegy bosszút áll Anna akciójáért, hogy a fiút elszakította tőle. A filmben a kettős roham is a két nő közötti viszonyról szól. Az első köhögő roham nem

vált ki Annából segítő gesztust. A második, erősebb roham már igen. Ekkor Anna odatérdel Eszter elé, aki, miután Annát odatérdeltette maga elé, minden dühét kiadva durván ellöki őt, és még ki is megy a fülkéből. Ezt megint csak az Annához való viszonya motiválja, hiszen a forgatókönyvben Bergman még nem tartotta fontosnak, hogy Eszter elhagyja a fülkét. Ezután Anna utánamegy, és visszatámogatja a fülkébe, majd lefekteti Esztert az egyik ülésre, ami visszavágás, mivel most megint ő van az erő pozíciójában. De a forgatókönyvvel ellentétben Anna nem Eszter mellé ül le, hanem megint a vele szemben levő ülésre, ezzel fenntartva a kettejük közötti feszültséget. Minden változtatás a forgatókönyvhöz képest a rendezés értelmező és hangsúlyozó szerepének köszönhető. Bergman ebben a jelenetben a három szereplő ülések közötti mozgását egymás közötti viszonyaik kifejezésére használta.

A szereplők és a színészi játék

A szereplők

A filmekről való hétköznapi beszélgetések során leggyakoribb megközelítésmódja a történetek értelmezésének a szereplők cselekedeteinek, jellemének, kapcsolataiknak az elemzése. Ez nem véletlen. A történetek szereplők történetei, a szereplőknek pedig jellemük, viszonyaik és céljaik vannak, és ezek irányítják a történetet. Egy esemény többnyire azért történik meg egy elbeszélésben, mert valaki valamit tesz, vagy gondol. Ezt egészítik ki természetesen a véletlenek, a természeti, történelmi események, illetve a katasztrófák. Ezek azonban a történetek többségében csak háttérként, motivációs bázisként szolgálnak, amelyre a szereplőknek reagálniuk kell. Ezért a történeteket leggyakrabban a szereplők motivációin és tettein keresztül érthetjük meg.

Bármennyire kézenfekvőnek és egyszerűnek tűnjék is a szereplők elemzése, sokszor ez az egyik legnehezebb feladat. A filmek nagymértékben különböznek egymástól a tekintetben, hogy mekkora jelentőséget tulajdonítanak az egyes szereplők önálló cselekedeteinek, illetve milyen súlyt helyeznek a szereplők környezeti meghatározottságára. Továbbá jelentős különbség van a filmek között abban a tekintetben is, hogy a szereplők jelleme és motivációja mennyire összetett és/vagy ellentmondásos. Bizonyos műfajokban – például a drámában – a történetek teljes egészében a szereplők viszonyainak bonyolódására épülnek, külső cselekmény szinte alig van. Más műfajokban – különösen a szórakoztató műfajokban – a szereplők viszonyai egyszerűek, és a hangsúly az akciókon van. A filmek elemzésénél először is meg kell tudnunk határozni, hogy a szereplők meghatározottságai milyen mértékig függenek műfaji, stilisztikai vagy egyéb konvencióktól. A műfajok eleve bizonyos *típusokat* kedvelnek, így egy szereplő cselekedetei sokszor előre megjósolhatóak az adott műfaj alapján, így ezek a karaktervonások nem egyéni,

hanem műfaji sajátosságoknak felelnek meg. Vígjátékokban például előre tudjuk, hogy a szereplők tetteinek nem lesznek tragikus következményeik, és akár a legdurvább sértés sem von maga után gyilkosságot. Egy gengszterfilmben bizonyosak lehetünk benne, hogy a szereplők közötti legkisebb ellentétnek is nagyon súlyos következménye lehet, és valakit bizonyosan meg fognak ölni. Az akciófilmekben vagy a bűnügyi filmekben nagy valószínűséggel találkozunk elvetemült gonosz emberekkel, akiknek cselekedeteit egyszerűen a gonoszságuk vezeti. Ilyen egyértelmű gonoszságot viszont szinte soha nem találunk elvont művészfilmekben. A műfaj tehát előre jelzi, hogy egyes szereplők tetteit milyen szinten kell értelmeznünk.

A szereplők elemzése egy film esetében nem nagyon különbözik az irodalmi művek – regények, novellák, drámák – szereplőinek elemzésétől. Minden esetben a jellem, a motiváció, az élethelyzet, az emberi viszonyok és az elérni kívánt cél alapján tudjuk őket elemezni. Míg az irodalomban azonban a szereplők elemzése tisztán a szöveg alapján történik, a színházban és a filmben ehhez hozzájárul a színészi játék is. Egy adott karakter mozgásával, hanghordozásával, mimikájával, egész lényével nagymértékben meg tudja határozni a forgatókönyvben leírt figurát. Főleg irodalmárok részéről sokszor hallani a filmmel kapcsolatban azt a kifogást, hogy konkrétsága miatt túlságosan megköti a néző fantáziáját. Ez elsősorban a szereplőkkel kapcsolatban fontos kérdés. Kétségtelen, hogy ha azt olvassuk egy alakról, hogy „kövérkés volt, rövid hajú, és mindig mosolygott”, ezt minden olvasó olyan elemekkel egészíti ki, amilyenekkel akarja. Egy filmben egy konkrét színész testesíti meg az alakot, akinek a „kövérkésége”, „mosolygóssága” és „rövid haja” egészen egyértelmű, és nem hagy helyet további fantáziálásnak. Épp itt jön azonban a színészi játék szerepe. A jó színész képes arra, hogy úgy mozgassa meg a befogadó fantáziáját, hogy a néző az alakba sokkal többet képzeljen bele, mint amit lát vagy hall. A színész képes továbbépíteni az alakot olyan irányokba, amelyek még egy esetleges irodalmi előképben sem voltak benne. Az, ahogyan egy színész „életre kelt” egy alakot, nem egyszerűen leírt vonásainak meghatározását jelenti, hanem újabb vonásokkal való gazdagítást, és a nézői fantázia ezekről a vonásokról legalább annyira képes elrugaszkodni, mint a csupán szavakban lefestett figurák esetén.

Az elemzés során nem könnyű feladat a színészi játék különválasztása a forgatókönyvben megírt karakter sajátosságaitól, hiszen a nézők többnyire nem ismerik a forgatókönyvet, tehát nem tudhatják, mit adott hozzá a karakterhez a színész. Továbbá a színészi játékot ugyanúgy kulturális konvenciók, stílusok szabályozzák, mint minden mást egy műalkotásban. Minden kultúrának és minden kornak megvan a maga jellegzetes színészi beszédmódja, mozgásrendszere, kifejezőeszközei. Ha pusztán egy történet alakjait elemezzük, nincs szükségünk az írott karakter, a színész karaktere, a színészi játék és a színészi játék konvencióinak megkülönböztetésére. Ezek mind együtt hozzák létre a vásznon az adott figurát. Azonban ha csupán a színészi játékot elemezzük, mindenképpen szükség van arra, hogy ismerjük egy korszak színészi játékának konvencióit és az irodalmi alapanyagot is.

A színészek

A színészi játék elemzésében nagy nehézséget okoz, hogy az alakítás nagy része nem is színészi, hanem rendezői kérdés. Alapvetően mégiscsak a rendező irányítja a színészi játékot. Azt, hogy egy szereplő áll vagy ül, megy vagy szalad, milyen arcot vág, milyen hangosan beszél, hogyan gesztikulál, elsősorban – ideális esetben – a rendező mondja meg. A kész filmből azonban nem tudjuk megállapítani, melyik gesztus, melyik mozdulat, arckifejezés, hangsúly kinek köszönhető. Az egyetlen tény, hogy mindezeket a színész hajtja végre, tehát ha jó, akkor a színész mindenképpen „bent volt”, hiszen akár saját ötlete volt, akár a rendezőé, hatásosan valósította meg. A legfinomabb rendezői utasítás sem ér semmit, ha a színész nem tudja hatásosan végrehajtani. És megfordítva: a legzseniálisabb színész sem tud életet lehelni egy olyan alakba, amely nincs rendesen megírva, és nincs megrendezve. Néha azonban találkozunk kivételekkel. Néhány rendező – Bergman és Fassbinder kiemelkedtek ebben – gyenge vagy közepszerű színészekből is emlékezetes alakításokat tudtak kihozni, és a másik oldalról, olyan kaliberű színészek, mint Robert de Niro vagy Al Pacino a legrosszabb filmjeikben is tudják érzékeltetni képességeiket.

A csend fentebb elemezett jelenetében feltételezhetjük, hogy a színészek arckifejezését, gesztusait is a rendező instruálta, de az, hogy ezeket végre is tudják hajtani a színészek, hogy az instrukcióból kifejezés lesz, az egyértelműen a színészi játék eredménye. Ebben a tekintetben a jelenet főszereplője Anna, vagyis az őt alakító Gunnel Lindblom. Amikor először mutatja az arcát a kamera, rendkívül éles kontraszt keletkezik a békésen szundikáló Eszter, a kisfiú és az őt átölelő anya erős szenvedést tükröző arckifejezése között. Az arckifejezést nem lehet tisztán, egyértelműen olvasni: a melegtől szenved?, valamilyen gondolattól szenved?, egy ezt megelőző drámai szituáció nyomát látjuk az arcán? Sőt, a kicsit hátravetett fej-tartásban és a félig nyitott szájban nem kevés erotikus töltet is található. Mindezek élesen szemben áll Eszter, azaz Ingrid Thulin merev, fegyelmezett, rezzenéstelen arckifejezésével. Gunnel Lindblom ezt követő arckifejezései mind a fizikai fájdalom, az erotikus vágy, az elernyedés és a feszültség különböző keverékét valósítják meg (83., 85., 87., 88. ábra), míg csak a legvégén – amikor átül a nővérel szemben levő ülésre – mindez alig tüntetőzhető, feldúlt haraggá nem változik. (93. ábra) A jelenetben a két nővér között egyetlen szó sem hangzik el, csak mozgásukból, gesztusaikból és Gunnel Lindblom arcjátékából keveredik ki az a lelki dráma, ami a két nő között feszül.

Egy másik példán azt figyelhetjük meg, hogy a színészi játék a vágással együtt hogyan teremt meg egy különös alakot és ír le egy láthatatlan belső folyamatot. Stephen Daldry *Az órák* (2002) című filmjének egyik főszereplője Nicole Kidman, aki Virginia Woolf írónőt alakítja. A film elején található az a jelenet, melyben egy reggel lejön a lépcsőn a férjéhez, aki egy asztal mögött dolgozik. A férje az éjszakája iránt érdeklődik, majd arról, hogy reggelizett-e. Erre felesége gyors igennel válaszol, de tekintete



94. ábra



95. ábra



96. ábra



97. ábra



98. ábra

enyhén méltatlankodó, mintha zavarná a kérdés. (94. ábra)

A férj kételkedik a válasz igazságában, és magyarázatként hozzáteszi, hogy az orvos követeli meg a rendszeres étkezést, nem ő. Innen sejtjük a feleség néma méltatlankodásának az okát: orvosi felügyelet alatt áll, amelyet belülről elutasít. Határozottan elindul vissza a lépcső felé, hogy visszamenjen az emeletre, mint aki be akarja fejezni ezt az amúgy is egyoldalú beszélgetést. A férj utánaszól, hogy majd Nellyt felküldi gyümölcsökkel és zsömlével. Felesége egész testével visszafordulva lesújtó pillantást vet felé. Ezzel már nemcsak enyhe méltatlankodást, hanem a heves testmozdulat és a szájtartás segítségével határozott ellenállást fejez ki. (95. ábra)

A férj azonnal megérti a szavak nélküli tiltakozást. „Akkor ebédet” mondja. „Rendes ebédet, férj és feleség együtt, leves, puding, meg minden. És erővel, ha szükséges.” Egyre határozottabban erőlteti most már nemcsak az evés témáját, hanem azt is, hogy az étkezésnek meg kell felelnie a társadalmi konvencióknak. Látjuk már, küzdelemről van szó a házastársak között, melyben a férj megpróbálja a feleségét bizonyos – egészségügyi és viselkedési – szabályokhoz kötni, ő pedig ennek ellenáll, de ebben a jelenetben az ellenállás csak az arcjátékkal és a mozdulatokkal fejeződik ki, amiből azt is sejthetjük, hogy ez régi téma közöttük. A feleség most már megáll a lépcsőn, némán visszanez, és arckifejezése kifejezetten vészjósló. (96. ábra)

És ekkor jön a meglepetés. Arca, ebből a szigorú és lesújtó kifejezésből

szinte láthatatlanul töprengővé változik, majd néhány másodperc múlva megszólal: „Azt hiszem, megvan az első mondat.” (97. ábra)

A meglepetést az okozza, hogy miközben azt várnánk, hogy a verbálisan és gesztusokkal folytatott dialógus éri el a csúcspontját itt, valójában egy rejtett, másik folyamat bukik elő az asszony szavaiból, ami az eddigi arckifejezéseit is átértelmezi. A férfi ezek után nem tudja folytatni az étkezés témáját. Megadóan sóhajt, és ezt mondja: „Akkor dolgozz.” Ekkor Nicole Kidman arcán halvány mosoly jelenik meg, és tekintete nyugtázza a győzelmet, mintha azt mondaná: „Na, látod, hogy kár erőlködnöd? Úgyis én győzök.” (98. ábra)

A feleség ezután visszafordul, és fölmege a lépcsőn.

A jelenet gyakori beállítás-ellenbeállítás párokkal van felépítve úgy, hogy a két beszélgető félközeli ben látszik. Mivel szinte csak a férj beszél, a dialógus úgy épül föl, hogy a férj szavaira az asszony arca válaszol. Nicole Kidmannek az volt a feladata, hogy érzéseit, gondolatait, válaszait kizárólag arcvonásaival és mozdulataival fejezze ki. A színésznő testtartása mindig ugyanaz, kifejezésmódja ennek a test- és fejtartásnak az apró modulációjával történik. Mozgása elengedett, de határozott, feje enyhén leszegve, és így pillant föl időről időre a férjére. Minden egyes pillantása nagyon hasonló, de mindig mást mond. Férjéhez való odafordulásában és a tekinteteiben egy fokozás történik a méltatlankodástól a haragig, és ez a folyamat egyszer csak feloldódik a megszólalásban, ami visszafelé többértelművé is teszi az arckifejezések sorozatát. Most kiderül, hogy férjének az étkezéssel kapcsolatos megjegyzései nemcsak azért zavarják, mert szeretné, ha békén hagynák ezzel, hanem azért is, mivel gondolatban teljesen máshol jár, olyan területen, amely neki is és férjének is sokkal fontosabb, mint az étkezés: végre el tudta kezdeni az írást. Ezzel férjét is egy csapásra leszereli, aki azonnal meg is adja magát, mire a feleség mögött be is zsebeli a győzelmet. Ezzel egyszerre több szinten fejezi ki autonómiáját: nem hagyja magát szabályok közé szorítani; az a téma a fontos, amit ő vet föl, és nem az, amiről a férje beszél, és mindezt ráadásul egy néma fejmozdulattal férje tudomására is hozza.

Nicole Kidman játéka olyan apró rezdülésekben nyilvánul meg, amelyek egyszerre teszik lehetővé a finom játék megértését férj és feleség között, ugyanakkor megteremti egy teljesen autonóm lény alakját, aki kiszámíthatatlan, titokzatos, la-
bilis, de erőteljes.

PÉLDAELEMZÉSEK



Spike Lee: A belső ember



Michael Haneke: Rejtély

A következőkben két film példáján mutatom be az elemzés menetét és azt, hogyan alkalmazhatjuk az előzőekben tárgyalt szempontokat konkrét helyzetekben. Mindkét elemzés problémamegoldó elemzés lesz, tehát bizonyos kérdésekből indul ki, amelyeket az elemzés során meg kell válaszolni, és ezek a válaszok vezetnek el az értelmezési alternatívákhoz. Nem egy minden létező szempontból vizsgálódó leíró elemzést talál itt az olvasó, hanem olyat, amely a filmeknek csak azokat az aspektusait tárgyalja, amelyek az adott kérdés megválaszolásához fontosak. Ez sokkal jobban illeszkedik a való élet helyzeteihez, hiszen műalkotást sosem „csak úgy” elemzünk, hanem az elemzéssel mindig valamilyen kérdésre keressük a választ.

Olyan filmeket választottam, amelyek egyrészt különböznek egymástól műfajukban – az egyik egy szórakoztató akciófilm, a másik egy elvont művészfilm –, másrészt van bennük valamennyi közös vonás: mindkét film elbeszélése egy titokra épül, illetve arra, hogy a film az elbeszélés kulcsfontosságú részleteit elhallgatja. Ha ebből a szempontból összehasonlító elemzést készítenénk, azt a kérdést tennénk föl, vajon hogyan oldja meg ezt a problémát egy közönségfilm, és hogyan egy művészfilm. Itt azonban nem hasonlítom össze a két filmet. Mindegyiket saját belső formai rendszeréből következő kérdéseiből kiindulva elemzem és értelmezem.

Egy akciófilm

Spike Lee: *A belső ember* (The Inside Man, 2006)

A cselekmény leírása

A film az egyik főszereplő, Dalton Russel monológjával kezdődik. Bemutkozik, és elmondja, hogy egy tökéletes bankrablásra készül, és a lényeg az a módszer lesz, ahogy végre fogja hajtani a cselekményt. Ezután következik a főcím, amely alatt egy furgont követünk New York utcáin, amint elérkezik egy Wall Street környéki bankhoz, ahol leparkol. Munkaruhás emberek szállnak ki belőle, és lassan beszi- várognak a bankba. Ezután fegyvert vesznek elő, és mindenkit földre kényszerí- tenek. Egy rendőr észreveszi a bankrablást, elindul a mozgósítás. Keith Frazier nyomozó és a társa, mint túsztárgyalók kapják meg a feladatot. A rendőrség nagy erővel szállja meg a helyszínt. A bank igazgatóját tájékoztatják a bankrablásról. A bankrablók mindenkit túszul ejtenek, aki bent tartózkodott, elveszik mobilte- lefonjaikat, és levetkőztetik őket. Mindenkinek ugyanolyan ruhába kell öltöznie, és a bankrablók is ugyanazt a ruhát veszik föl. Innentől fogva a bankrablók és a túsztársak látszatra megkülönböztethetetlenek. Elindul a túsztársak. Egy újabb szálon megismerkedünk egy nővel, Madeleine White-tal, akit a bank igazgatója, Arthur Case felkér arra, hogy képviselje az ő érdekeit a rendőrségnél. Erre azt hozza fel indokként, hogy az egyik székben olyasmit tart, ami neki nagyon érté- kes, és ha nyilvánosságra kerül, nagy bajba kerülhet. A nyomozó kapcsolatba lép a túszejtők vezetőjével, aki buszokat és repülőgépet követel. Közben egy-egy jele- net erejéig előreugrunk (flash forward) az időben, és részleteket látunk a már kisza- badított túsztársakkal folytatott kihallgatásokról. A túszejtők két túszt elengednek, egy beteg férfit és a bank egy szikh nemzetiségű alkalmazottját. Ők üzeneteket visznek a rendőrségnek. Madeleine beszél a polgármesterrel, aki elintézi, hogy a nő szabad kezet kaphasson a rendőrségtől a Russellel való tárgyalásban. Érezhető, hogy a pol- gármester lekötöztette ennek a Madeleine-nek. A bank igazgatója is megérkezik a helyszínre, de elküldik. Élelmiszert kérnek a túszejtők, ezt a rendőrség arra hasz- nálja, hogy lehallgatókat csempésszen a pizzába. De nem mennek vele sokra, csak Enver Hodzsa albán nyelvű beszédét hallgathatják, amit egy magnóról játszanak bele a mikrofonba. Közben megtudjuk, hogy a túszejtők némelyike túsznak adja ki magát, készakarva cserélgetik a külön szobákban fogva tartott túsztársakat, amelyek mindegyikének maszkot kell viselnie, hogy ne láthassák egymást. Egyet-egyét meg is vernek. A túsztársak kihallgatásán kiderül, hogy a túsztársak nem tudnak felvilágosítást