



Filmnyelvi kalandozások a papírajegytől a piros tablettáig – Képanyelvi és szemléletbeli újítások az elmúlt évtizedekben

Skultéti Péter - 2012. 03. 19.

Nem létezik „művész-” illetve „tömeg- vagy közönségfilm” csak hatásos vagy hatástalan. Egy film a saját maga által meghatározott dimenziókon belül értelmezhető, elemezhető és váltja be a néző reményeit vagy ellenkezőleg. Jó, azaz hatásos film az, amely hat a nézőre, nem kelt benne csalódást sem látványi, sem dramaturgiai, sem szimbolikus értelemben. Egységes, stílusos, és elég egyedi ahhoz, hogy maradandó élményt nyújtson – valamint látható stiláris folyamatot indítson útjára.

A művészet a film eszközeinek kezelésében nyilvánul meg. Mértéke az, amely folyton kérdéses. A művészet mennyiségét nehéz tetten érni, mérni és definiálni egy viszonylag egyszerű cselekményű alkotásban, azonban egy összetettebb és komplexebben értelmezhető mozgóképben elkerülhetetlen. Tehát a művészet definíciója a filmvilágban valahol az egyetemes komplexitásban és a hibátlan filmes eszközkezelésében rejlik.

A nyomok a „Csillagok háborújáig” (1977) sőt, még annál is előbbre vezetnek – amely merőben új filmkészítői és üzleti szemléletet hozott a filmvilág orbitális pályájára. Korábban a narratív történetek jobbára az emberi szellemet vették célba, kényesen ügyeltek a díszletek és a személyiség arányára. A főszereplő személyének elsőbbsége vitathatatlanul magasodott a környezet és látvány fölé. Lucas előképe

valószínűleg a „Metropolis” megképesítésében gyökerezett, melynek formabontó megoldása nagy sikere ellenére 50 évre feledésbe merült.

Mit újított meg Lucas a sikerért? Megcserélte a sorrendet, felülírta a dramaturgiai hierarchiát. Felfedezte, hogy Lang '27-ben létrehozott látványát '76-ban – szó szerint – fényévekkel lehet felülmúlni. A történetet egy szimpla apakomplexus és egy banális eredetmítosz egyvelegéből hozta létre, ami a díszlet méreteinek eltúlzásával vált tálalhatóvá. Nem csoda, hogy sokáig egyetlen filmipari óriás sem vettette komolyan, hiszen ebben a könyvben nem a főszereplő egyénisége valamint a cselekmény eredetisége vitte a prímet, hanem a látvány, ami korlátoltabb és földhöz ragadtabb elmék számára a minőségi kivitelezést tekintve – a forgatókönyv alapján – elképzelhetetlen lehetett.

Azonban az aktuális filmipari logikát és technikát a végeredmény sokszorosán felülírta. A szkeptikusokat a siker meggyőzte arról, hogy létezik élet – sőt, bevétel – a Földön kívül, ezzel a filmipar egy szempillantás alatt kozmikus pályára állt.

A nagy haszonnal igazolt reform sokáig megismételhetetlennek és meghaladhatatlannak bizonyult népszerűségét, illetve bevételeit illetően. Hiába állt rendelkezésre a recept, nem állt készen az a tökös alkotó, aki felül merte volna licitálni a mércét. Ekkor tűnt fel a színen David Morrell, aki alkalmasnak ígérkezett egy új megoldás bevetésére. Lucasi értelemben lecsupaszította a filmet, mint műfajt, de földi milióbe helyezte át a tapasztalatokat. Végeredményként lépett a vászonra „Rambo”, a harcos végtelenül egyszerű, primer ikonja. „Rambo” alapján írta át a dramaturgia módszereit.

Míg 1982 előtt érdekes és fontos momentum volt a főszereplő múltja, tárgyalt élethelyzetének közvetlen előzményei, addig „Rambo” úgy lépett saját történetbe, mint elefánt a porcelánboltba. A cselekmény előkészítésére fordított idő néhány momentumra és pár mondatra zsugorodott. Az előkészítés folyamata jóval inkább egy bika rövid, viadal előtti ingerlésére emlékeztetett irodalmi igényű feltáró munka helyett. A korábban adoptált irodalom, mint alap- vagy előkészítő műfaj bonyolult és terjengős nyűgét elhagyta, a forgatókönyvet cselekménysorrendé változtatta. A főhóst alakító Stallonéra, már nem mint filmszínészre volt szükség, inkább vizuális idolra, kaszkadőrre, kinek macsósága minden eddigi képzeletet felülmúlt. A csomagolás diadalmaskodott a tartalom felett.

A „Csillagok háborúja” egyszerű története már bonyolult mitológiának tűnhet az egy tőmondatban összefoglalható „Rambo” filmhez képest. A film ettől kezdve nem egy kiterjedt történetként működött, csupán egy folyamattá vált, ami akciók sorozatából bontakozott ki. Morrell ily módon tette akcióműfajjá az eddig jobbára érzékenyen kezelt celluloidot.

„Rambo” faékszerű egyszerűsége azonban nem lebecsülendő, mivel ha a legújabb filmvonalat látványminőségét a „Csillagok háborúja” határozta meg, akkor Morell a dramaturgiát tette végre műfaji értelemben filmessé, leválasztva azt a korábban terhesen bábáskodó irodalomról. '82 után John Jane rojtosra lyuggatott köpönyegéből bújt ki minden valamire való kasszasiker. Művészi értekeit ennek az eposznak azért nem érdemes taglalni, mivel nem osztottak neki szerepet.

2004-ben Mel Gibson „Passió” című munkája bepótolta ezt a hiányosságot. Gibson felfogása, a legegyszerűbb filmes hozzáállással a „Passióban” mutatja meg leginkább a műfaj

esszenciális erejét. A Biblia által szolgáltatott forgatókönyv pöre és szemérmetlenül realista, csupasz „akció” ábrázolása rengeteg indulat forrásává vált, művészi és szakmai értéke azonban megkérdőjelezhetetlen, még akkor is, ha mindezt a hozzá képest „ördögi” „Rambó”-nak” köszönheti.

Nem sokat kellett várni az újabb lépésre, amely látszólag szintén jelentéktelen, ám visszatekintve nem lebecsülendő. „Rambo” lineáris történetmesélését a nála jóval izmosabb és mitologikusabban beágyazott „Terminátor” (1984) reformálta meg. A „nagy” újítás abban állt, hogy a Morrell által hagyott előzmény elemeket (bevezetést) stílusban visszaemelte a dramaturgiába. Ezzel első pillantásra kilépett az akciófilm korlátai közül, de mivel az előzményekben is megtartotta a sajátosságait, ezért két akciófilmet kínált egyben, a múltat – akarom mondani a jövőt – és a jelent. Több idősíkot egyszerre. A forgatókönyvírók, James Cameron, Gale Anne Hurd, itt helyeztek időzített bombát a filmkészítők tarsolyába. Mielőtt azonban ez a bomba felrobbant, jött Coppola és filmre álmodta a klasszikus „Drakula” történetet. A '92-es adaptáció sajnos méltatlanul kicsit durrant minőségéhez és filmnyelvi jelentőségéhez képest. A kritikusok és filmrajongók észre sem vették, pedig képkezelése és újító megoldásai a mai napig hatnak.

Coppola a klasszikus kosztümös jeleneteket bátran mixelte a legmodernebb videoeffektusokkal, a lassítás és gyorsítás lehetőségeit a dráma fokozása érdekében fölérendelte a valóságos filmidőnek. A kép és a zene ritmusa egymást erősítő hatásként jelent meg, amely önálló klipként is működött a filmen belül. Erős színeket és fantasztikusan kitalált dizájnt alkalmazott, ami mégsem kerekedett felül tiszteletlenül Bram Stoker klasszikus elbeszélésén. A feszültséget a képek és effektusok önmagukban is fenn tudták tartani közönséges horrorisztikus megoldások nélkül.

Végeredményben az összhatás csodálatosan megfiatalította a már-már avított szerzeményt és új, romantikus megvilágításba helyezte a „vérengző vadállatot”. Coppola bravúrja „megváltotta” a korábban sorozatosan horrorrá silányított, megalázott Drakulát, és művészi értelmében visszaemelte méltán megérdemelt helyére.

A robbanásra 10 évet kellett várni. Ekkor mutatták be az „Eső előtt” és a „Ponyvaregény” című korszakalkotó alkotásokat. Lehet, hogy nem tudatosult mindenkiben, de az „Eső előtt” bemutatója megelőzte a „Ponyvaregény”-ét, ezzel elsőként vitte véghez a korszakváltást, és megelőzte nagyhírű amerikai kollégáját.

A filmismertetőben az áll, hogy három összefüggő történetről beszélünk a filmek kapcsán, de ez nem teljesen igaz egyik esetben sem. Egész egyszerűen egy történet, egy dramaturgia háromfelé vágásáról van szó, úgy, hogy a befejezés előre, az előzmény pedig a befejezés helyére kerül. Ezzel valóban úgy tűnik, hogy három külön, mégis összefüggő történetet kapunk, azonban a történetek nem illeszkednének ennyire pontosan, ha nem egy lineáris sztori – itt a piros, hol a piros szerű – keverését viszi véghez az alkotó. Pörén végiggondolva öncélú lehetne ez az eljárás, de a filmismertető félreértéséből derül ki igazán, hogy a dramaturgiai zsonglőrmutatvány mégis új dimenziókat képes adni a narratívának.

Egyrészt a darabok önmagukban is működő egészzé válnak, aminek szintén eleje, tárgyalása és befejezése kerekedik, másrészt a komplex történet hatása és drámai ereje is megtöbbszöröződik. A befogadó egy filmjeggyel négy bevezetést, kibontást és befejezést ülhet végig, azaz „four in one” válthatja meg a jegyét. Milyen egyszerű és mégis milyen csodálatos felfedezés, ami a kezdet kezdetén Schwarzenegger szitává lyuggatott bőrkabátjából pattant ki!

Nem csupán kipattant, de újdonsága révén ki is nyírta az eddig uralkodó akció műfaj egyeduralmát. Végre olyan dramaturgiai fogás állt a filmkészítők rendelkezésére, amely lehetővé tette kevésbé „mozgalmas” történetek izgalmas filmre vitelének lehetőségét.

Az „Eső előtt” és a „Ponyvaregény” erényei között jegyezzük meg, hogy „Rambo” óta elfeledett és segédműfajként használt dialógus régi értelmét ismét visszanyerte, sőt Tarantino új dimenzióval ajándékozta meg nézőit. A „Ponyvaregény” párbeszédei annyira kifejezik azt a nyegle nihilt, amiről a film értekezik, ami már fokozhatatlan. A filmtörténet egyik legjobban elsült blöffje lyukat beszél a védtelen néző gyomrába. Semmiről és senkiről ennyire szórakoztató filmet soha, senki nem készített soha.

Ugyanebben az évben került vászonra a „Született gyilkosok” című Oliver Stone produkció, ami a rend kedvéért szintén Quentin Tarantino klaviatúrájából pattant ki. Az egyszerű Bonnie és Clyde sztori nem rejt magában hatalmas történetbeli újításokat, sőt, egy lenne a több tucat gyilkolós krimi közül, ha Stone nem merészkedett volna odáig, hogy az addigra már érett műfajjá vált klip szemléletében legyen bátorsága megfogalmazni. Mivel így tett, ezért végre valahára valaki Coppola után vizuális formában is megreformálta a filmet, mint képnyelvet.

A filmesek körében lenézett, elektronikus, tévés klip műfaj, a rengeteg vágás, az amatőr kamerakezelés létjogosultságot nyert a mindennek fölé magasodó gyöngyvászonon. A „Született gyilkosok” azonban még ennél is tovább lépett a műfaj keretein belül. A forgatókönyvben megfogalmazott zaklatott, a normalitás határain kívülre került páriák érzelmi reakcióit semmi nem adhatta vissza ilyen pontosan, mint a hasonlóan zaklatott, széttördelt, ripityára vágott képi világ. Mickey és Mallory sosem érhetett volna fel a világot jelentő

celluloid magasságába, ha Stone nem eképpen ábrázolja halálosztó ámokfutásukat, amellyel olyan plasztikussá és reaktívá tette a történetet, mintha magunk is a főszereplők fejéből néznénk a zagyva, prédává egyszerűsödött világba.

Stone ámokfutóival azonban még mindig nem ért véget a briliáns '94-es esztendő, sőt! Ennek az évnek terméke „Forrest Gump” is, amely igazán kuriózum a maga nemében. Az alapszituáció narratív mesékből áll, mint Orson Welles „Aranypolgár”-a, de a „Gump”-ban felsorakoztatott történetek tökéletes történelemhamisítványok. A valódi szituációkba, valódi dokumentumok és személyiségek közé beillesztett Forrest képessé vált teljesen új világot formálni – akár a „Csillagok háborúja” – csak ez önmagunk valódi életkörülményeit teremtette újjá körülöttünk, oly módon, hogy mi változatlan formában élünk benne, akár egy varázslatban.

„Forrest Gump” nem csupán az Aranypolgár negatív remake-je (egy sikeres életpálya tragikusan zárul ellentétben „Forest”-ével, ahol egy hendikepes élet fordul optimistára), de egy új technika, egy új szemlélet is feltűnik a filmkészítés fegyvertárában. Innentől nem biztos már semmi a világon, Jézus vagy a főnökünk, sőt még saját magunk tükörben történő megjelenése is csupán film trükk kérdése.

Bár a dicsőséges '94-es sorozat véget ért, azonban a legemblematikusabb megoldáshoz '97-ben érkezünk el, mikor David Lynch válaszol az „Eső előtt” és a „Ponyvaregény” által felvázolt dramaturgiai lehetőségre és verzióját „Útvesztőben” (Lost Highway) fogalmazza meg. Bár angolul a cím jobban cseng, azonban a magyar találóbbs, mivel Lynch valóban bevisz bennünket egy többszörös labirintusba.

Kezdjük ott, hogy a „Lost Highway” a művészileg értelmezhetetlen kettes számrendszerben fogant. A kettő

nem használatos a művészetben, hiszen valami vagy egyedi, vagy sorozat. A kettő, a kettő közé esik, azaz egyik sem. Az egy az kiemelkedő és megismételhetetlen, a három az sorozat, ami a géniusz kimeríthetetlen és megkérdőjelezhetetlen potenciáljának bizonyítéka. Kettő tehát nem létezik ebben a kontextusban! És ekkor mit tesz Lynch? Kettévág egy történetet, sőt minden szereplőt megdupláz, felcseréli az elejét a végével a szőkét a barnával, az autószerelőt a szaxofonossal, a jót a rosszal, az életet a halállal, azaz mindent a pandantjával és lazán odakeni a néző elé a vászonra szemtelenül; nesze, itt a remekmű! És tényleg!

Ráadásul az „Útvesztőben” Lynch még azt a poént is megengedi magának, hogy a filmet a közepén kezdi el, közvetlenül azután, hogy láttuk a végét! A történet itt is banálisan egyszerű; egy fiatal pornódíva felhasznál egy tejfelesszájú kamaszt, hogy megszabaduljon rabtartójától Mr. Eddy-től. A srác beleszeret a lányba, aki egyre nyilvánvalóbbá teszi közönyét a közben férfivé érett fiú felé. A férfi összeroppan a féltékenységtől, megöli a nőt, amiért villamosszékbe kerül. A felcserélt pólusok, a megszemélyesített féltékenység, a vizuális effektusok azonban zseniális művészi érzéssel vannak összehangolva. Az „Útvesztőben” semmi sem egyértelmű és minden újranézésnél mutat valami újdonságot. Az újszerűen megoldott, folyamatosan fenntartott belső feszültség, ami a legmélyebb emberi félelmekből táplálkozik, a zsonglőr magabiztosságával beillesztett vizuális jelzések mind emocionális telitalálatok. A film minden kockája sebészi pontossággal került a helyére és pont annyi van belőle, amennyi kell. Ritka pillanat a filmművészetben!

Most már aztán közel kerültünk a végkifejlethez. Egyetlen korszakalkotó momentum maradt hátra ahhoz, hogy megértsük miként kerültünk az „Avatar” háromdimenziós

világába. 1999-et írunk, egyetlen évvel vagyunk a második millennium előtt, amikor az azóta híressé vált Wachowski fivérek filmre viszik a „Mátrixot”. Ez a film lett a dramaturgiai és vizuális újítások kvintesszenciája, amiben sűrűsödik minden eddig felsorolt vívmány és amely jó érzékkel veszi észre, a kétezredik évfordulóra egy új megváltó történettel kell a nézők elé állni. Mind a mellet, hogy egyesítették a filmtörténet sikeres dramaturgiai és vizuális fogásait, ráeszméltek, miként lehet a kapukat döngető virtuális valóságot ábrázolni és mindezt a megváltó történetével szinkronba hozni. Ráadásul benne tudták kezelni a keresztény szimbolikában, azzal együtt, hogy a siker érdekében a vallást ökomenikusan voltak kénytelenek értelmezni.

Mint látható az „Avatar”-nak nem sok mozgástere maradt, ha versenybe akart szállni, nem csoda hát, ha a közel 100 éves filmvásznon két dimenziójából kénytelen volt a technika segítségével kimenekülni a végtelen térbe. Hagyományos értelemben vett filmnyelvi újítás nem kötődik ehhez a munkához, azonban látványvilága lenyűgöző, technikai értelemben tökéletes. Jegyezzük meg, hogy Cameronnak nem is volt célja a filmművészet parnasszusába kerülni, inkább kíváncozott a kasszasiker az Oscar-díj elnyerésére, melyből a díjnyerés végül nem sikerült. Ezzel együtt azonban megnyitott egy új korszakot, még ha módszertani értelemben vissza is tért valahol a '77-es „Csillagok háborúja”-hoz.

Talán a fenti fejtegetésből kiviláglik, hogy a filmnyelvet kétféleképpen lehet megújítani, dramaturgia úton vagy vizuális formában, ez a két összetevő generálja a szimbolikát. Az alkotó szimbolikus fogásokkal hathat a tudatosra vagy tudatalattira szándéka szerint, de ezt a taglalt eszközök nélkül nem teheti. Szerény meglátásom szerint dramaturgiai értelmében több újítási fázison esett át a film, mint vizuálison,

ami a vizualitás nehézségeire és korlátaira utal.

A filmnek, mint piaci értelemben vett árucikknek szüksége van a megújulásra, hiszen az ingereket és a tétet folyamatosan emelni kell, ha nézőket akar vonzani.

Mindenesetre megnyugtató érzés, hogy ebbe a folyamatba ritka esetben még a művészet is belekeveredik!

Jómagam mindenesetre azok közé tartozom, akik – bár lenyűgöz a látvány – mégis a hagyományos kétdimenziós, lynchi gondolkozástól várom a katarzist, nem a színes tablettától!

Filmográfia:

1977 Csillagok háborúja (Star Wars)

1982 Rambo (Rambo)

1984 Terminátor (Terminátor)

1992 Drakula (Dracula)

1994 Eső előtt (Pred Dozhdot), Ponyvaregény (Pulpfiction),

Született gyilkosok (Natural Born Killers)

1997 Útvesztőben (Lost Highway)

1999 Mátrix (Matrix)

2004 A Passió (The passion of the Christ)

2009 Avatar (Avatar)

Nincs hozzászólás!

Your Email address will not be published.

Save my name, email, and website in this browser for the next time I comment.

Hozzászólás küldése

This site uses Akismet to reduce spam. [Learn how your comment data is processed.](#)

© 2025 e-nyelvmagazin.hu. All rights reserved.