

A szereplői szubjektivitás kérdése Darren Aronofsky filmjeiben

Absztrakt

A szereplői szubjektivitás megjelenítése a filmi narráció meghatározó kérdése. Ez Darren Aronofsky munkásságában különös jelentőséggel bír. A dolgozat a szubjektivitás színrevitelének hat kategóriáját különíti el, melyekhez eltérő formanyelvi eszközök és narratív hangsúlyosság kötődik. Aronofsky első három filmje (az 1998-as *Ű* a 2000-es *Rekviem egy álomért*, és a 2006-os *Forrás*) igen intenzíven és változatosan alkalmazza az egyes kategóriákhoz kapcsolódó eszközöket. Ezek a különböző szubjektív elbeszélési lehetőségek eltérő hangsúllyal és különböző mértékben jelennek meg az egyes alkotásokban, központosságuk azonban megkérdőjelezhetetlen. A szereplői szubjektivitás ilyesfajta, sokrétű színrevitele alapján Aronofsky filmjei igen sajátos narrációval rendelkeznek, melynek következtében az alkotások különleges pozíciót foglalnak el a filmművészetben.

Szerző

Kapás Zsolt Zsombor 1986-ban született Dunaújvárosban. 2007-ben a Pécsi Tudományegyetem Pollack Mihály Műszaki Karán elvégzett egy televízió-műsor gyártó képzést. 2010-ben a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, a Szabad bölcsész alapképzés Filmelmélet és filmtörténet szakirányán BA, majd a Vizuális kultúratudomány MA képzésén diplomázott, jelenleg pedig Szegeden, az Irodalomtudományi Doktori Iskola Irodalomelméleti programján belül végzi PhD tanulmányait. A 2011 áprilisában megrendezett XXX. OTDK Társadalomtudományi szekció Filmtudomány tagozatában különdíjban részesült, a 2011/2012-es tanévben pedig Köztársasági ösztöndíjban részesítették. Érdeklődési kör: A filmes szereplői szubjektivitás narratív reprezentációi, az ál-dokumentumfilmek jelensége, az animációs filmek történetmesélési jellegzetességei, valamint a horror műfajához kötődő formanyelvi megoldások. E-mail: kapas.zsombor@gmail.com

A szereplői szubjektív kérdés Darren Aronofsky filmjeiben

A szereplői szubjektív színrevitele a filmi narráció meghatározó kérdése. Az egyes szereplők észleleteinek és tudati tartalmainak bemutatása hozzájárulhat az adott történet árnyaltabb, sokrétűbb bemutatásához, sőt, magának a narratívának is központi magját képezheti. Ezen összefüggések alapján fogom megvizsgálni Darren Aronofsky munkásságát.

Aronofsky első három filmje, a *Pi* (Darren Aronofsky, 1998), a *Requiem egy álomért* (Requiem for a Dream. Darren Aronofsky, 2000) valamint *A forrás* (The Fountain. Darren Aronofsky, 2006) igen erőteljesen és változatosan alkalmazza a bennük megjelenő szereplőkhöz köthető történetmesélést. Elemzésemben ezt a jelenséget kívánom részletezni a főbb kategóriák felvázolásával és az azokhoz rendelhető formanyelvi elemek rendszerezésével. Vizsgálódásom célja, hogy bemutassam azokat a módokat, ahogy Aronofsky a filmjeiben a szereplői szubjektív módon keresztül mutat be összefüggéseket; mindez az általa rendezett filmek narrációjának egyik megkülönböztető sajátossága.

Az említett filmekkel kapcsolatban a szereplői szubjektív filmi bemutatását hat kategória alapján kívánom meghatározni. Ezeket a következő módon csoportosíthatjuk: 1. külső felszíni fókuszáció, 2. belső felszíni fókuszáció, 3. belső mélységi fókuszáció, 4. filmben alkalmazott szabad függő beszéd, 5. filmre vitt pszicho-narráció, 6. a homodiegetikus narráció egyes esetei. Ennek a hat elemnek a használata mind implicit, mind explicit módon, külön-külön alkalmazva, illetve egymással vegyítve is megvalósulhat. A következőkben ezen narratív megoldásokat fogom végigvenni és bemutatni.

Az első három kategóriát az Edward Branigan által kidolgozott, elbeszélői szinteket felvázoló modellből emelem ki. A *Narratív megértés és a film* ^[1] című könyvben bemutatott nyolc szint közül a fókuszációval kapcsolatos kategóriákat kell itt megemlíteni. A fókuszáció lényege, hogy a film narratívája (történetmesélése) a szereplőktől független, objektív bemutatói pozícióját elhagyva egy adott szereplőhöz kötődő nézőpont, észlelés vagy esetleg gondolati tartalom ábrázolására korlátozza tevékenységét. Az ezen belül elkülöníthető további szinteket a külső fókuszációra, a belső (felszíni) fókuszációra és a belső (mélységi) fókuszációra oszthatjuk, melyek közül az utolsót kettőt hangsúlyosan kell kezelnünk. Ezek közös tulajdonsága ugyanis a következő módon fogalmazható meg:

A belső fókuszáció lényege, hogy olyan információkhoz jutunk általa, melyek egy külső,

diegetikus szemlélő számára hozzáférhetetlenek, a nézők viszont azonosulhatnak ezekkel a megérzésekkel, látomásokkal, félelmekkel, hallucinációkkal, stb. [2]

Az így felvázolt három kategória tehát igen erőteljesen valósítja meg a szereplőhöz kötött szubjektív narrációt, mindezt viszont eltérő elvek alapján. Ennek oka, hogy ezen fokalizációs módzatok a szubjektív tartalmak más-más halmazát ábrázolják. A három szint ilyesfajta megkülönböztetése az egyes szereplők nézőpontjainak (külső fokalizáció), szubjektív észleleteinek (belső felszíni fokalizáció), valamint belső gondolati folyamatainak (belső mélységi fokalizáció) bemutatásán alapul. E három szint elkülönítése azért is igen fontos lépés, mert a megjelenítésükhöz szükséges filmi megoldások, valamint narratív hangsúlyozásuk terén is lényeges eltéréseket tapasztalhatunk.

Bár az imént bemutatott kategóriák a szereplői szubjektivitáshoz használt eszközök jelentős részét magukba foglalják, így is szükség van két, irodalmi szövegekre kidolgozott megoldás beemelésére. Ezen történetmesélési technikák a narráció és a szereplő nyelvezetének sajátos összekapcsolódását eredményezik. Ezek közül az egyik a filmben alkalmazott szabad függő beszéd, melynek lényege, hogy az adott „szereplő beszéde beépül a narrátoréba” [3]. Tehát a szereplőhöz kötődő szubjektív tartalmakat a narráció nem a fokalizáció szűrőjén keresztül, hanem kvázi saját nyelveként mutatja be. Az elbeszélő által elsajátított szubjektivitás így a szereplőtől elválasztva is felhasználódhat, mint egy sajátos képet alkotó diegetikus narráció.

A másik kategória a Dorrit Cohn-tól átvett pszicho-narráció [4]. Ez a „szereplő pszichikai-gondolati aktivitásának felidézési módja, amikor ahhoz a (többnyire személytelen) narrátor közvetítésén keresztül van hozzáférésünk”. [5] Itt „a narrátor nem törekszik a szereplő belső világának mimetikus utánpótlására, [...] a használt szavak [...] nem a szereplő, hanem a narrátor >>szótárából<< származnak”. Tehát a filmi elbeszélés ebben az esetben saját kifejezéseit, saját formanyelvi megoldásait használja fel a szubjektív bemutatás megképzéséhez, figyelmen kívül hagyva a pontosabb, fokalizációs, illetve függő beszédhez kötődő lehetőségeket. Itt kell megemlítenem, hogy bár az itt kifejtett megoldás nevében csak a pszichikai és gondolati tartalmakra utal, a szereplők fizikális állapota is több esetben mutatkozik meg ilyen technikával. Ebből következően a pszicho-narráció által jelzett megoldásba ezt az irányt is belevehetjük.

A 6. halmazt a homodiegetikus narrátor szubjektív megmutatkozása körvonalazza. Ennek alapját az képzi, hogy a verbálisan megnyilvánuló narrátor pozícióját az adott történetben megjelenő egyik szereplő tölti be. A szubjektivitás ebben az esetben az adott egyén szóbeli megnyilatkozásaiban jelenhet meg, mely a képeket kísérő hangalámondással jön létre. A hangalámondás „(voice over) a belső monológ vagy a flashback során alkalmazott hang, melynek forrása ugyan nem látható a képen (képen kívüli), viszont a diegetikus világban beazonosítható” [6]. Ez a hangsávban megnyilatkozó lehetőség igen szabadon és egyszerűen teszi lehetővé a szereplő érzéseinek, véleményének, fizikai állapotának pontos közlését.

Mivel mindeddig csupán a kategóriák alapelveit vizsgáltuk meg, a következőkben rövid példákkal fogom szemléltetni azok gyakorlati megvalósulását. Erre azért van szükség, hogy belássuk, ezek a

szereplői szubjektivitást elősegítő lehetőségek hangsúlyosságukat nem pusztán alkalmazásuk következtében kapják. A fokalizáció által felvázolt lehetőségek ugyanis számtalan alkotásban nyernek teret, és ezeken keresztül rengeteg bevett sémát ismerhetünk már (részekhez köthető torzított képű szubjektív beállítás, expresszionista rémálmok). A szereplői szubjektivitás narrációbeli fontossága az egyes eszközök egyedi használatában és/vagy erőteljes vegyítésükben gyökerezhet.

A külső fokalizáció kategóriájára érzékletes példa a *Sötét átjáró* (Dark Passage. Delmer Daves, 1947) című film első felének narrációja, mely szinte teljes mértékben a főhős, Vincent szubjektív beállításából készült. A film első részében a kamera javarészt a szereplő tekintete helyén áll; az események láttatásának ez a flexibilis elbeszélésmódja igen látványosan mutatja be a másodlagos jelzések (pl. Vincent kezének mutatása, ezzel nyomatékosítva, hogy az ő szemével látunk) fontosságát.



Sötét átjáró (Dark Passage. Delmer Daves, 1947)

A belső felszíni fokalizáció használatával találkozhatunk a *Hosszútávfutó magányosságá* ban (The Loneliness of the Long Distance Runner. Tony Richardson, 1962), mikor Colinnak, a hosszútávfutónak szegeznek a „Mégis kinek az oldalán állsz?” kérdést. A kényes kérdés hatására Colin saját gondolataiba merül, aminek folyamata a szereplő szubjektivitásától független, a diegetikus térhez kapcsolódó atmoszférhang elnémitásával van jelezve. A narráció így érzékletesen teremti meg az elgondolkodó ember se lát, se hall állapotát. A függő beszéd alkalmazására a Pier Paolo Pasolini által is vizsgált *Vörös Sivatagot* (Il deserto rosso. Michelangelo Antonioni, 1964) hoznám fel példának. Ebben Antonioni a megbomlott idegállapotú főhősnő, Giuliana szubjektív tartalmait ábrázolja, ám ez a viszony mindvégig implicit formában valósul meg. Mindennek ellenére a film életlen kezdőképei a gyárról, valamint a filmben többször érzékelhető, a diegetikus világban magyarázat nélkül maradó zörejek, zúgások mind az említett szereplőhöz köthetők. A pszicho-narráció esetéről beszélhetünk például a *Ne nézz vissza*-ban (Don't Look Now. Nicolas Roeg, 1973), mikor a főhőst érő halálos sérülést fűlsértő harangozások zaja kíséri. A szereplő meglepődöttségét, ijedtségét és fájdalmát igen kifejezően tükrözi ez az intenzíven megvalósuló megoldás.



*Vörös Sivatag (Il deserto rosso. Michelangelo
Antonioni, 1964)*

Mint ahogy az előbbi példákban is látszik, a szubjektív tartalmakat közvetítő narrációs eljárások ezen négy csoportja konkrétan a filmi formanyelv eszközeire és azok speciális használatára támaszkodik. Ezzel ellentétben a belső mélységi fókuszálás teljesen más szempontok alapján válhat kiemelhetővé. Itt a szubjektív narráció alakulásának hangsúlyossága, az objektív és szubjektív diegetikus tereket elválasztó jelzésekkel való játék, valamint az egyes tudattartalmak (erősen szubjektív flashback, hallucináció, álom, vágy, gondolatfoslány) keverése, illetve azok behatárolhatatlansága teheti az adott film lényeges mozzanatává ezt a fajta szubjektivitást. Fellini *8 és 1/2*-jében (Otto e mezzo. Federico Fellini, 1963) úgy találkozhatunk a belső mélységi fókuszálással mint a történetmesélés fontos szervező elvével. A Marcello Mastroianni által alakított Guido álmának (álomjelenet az autópályáról), vágyképeinek (hárem jelenet) és szabad asszociációinak (vastag női lábokról gyerekkori kalandjaira asszociál) bemutatásával Fellini a szereplői szubjektivitás terévé teszi a filmkép terét. Emellett a filmben az objektív és szubjektív diegetikus tereket elválasztó jelzések is kevésbé élesek. Itt a már sémának számító jelzések (ágyban fekvő ember képe, majd álomjelenet; elrövedő arc elmosódó képe, majd flashback) helyett a vágyképek által megjelenített események árulkodnak ál-objektivitásukról, hiszen azok a film diegetikus terében felállított értékrendeknek, ok-okozati rendszereknek nem feleltethetőek meg (feleség és szerető barátságos találkozása). A jelzések elhagyásával játszik a *Pi*-vel egy évben megjelenő *Buffalo '66, avagy Megbokrosodott teendők* (Buffalo '66. Vincent Gallo, 1998) is, melyben a gyilkosságra készülő főhős (Billy) fejében ölt formát véres tettének megvalósulása. Azonban a néző csupán a belső mélységi fókuszálást megjelenítő képsorok után kapja meg a fölismeréséhez szükséges jelzést. A Billy által elképzelt tett pontosan illeszkedik a megvalósulás előtti cselekmény idejébe, terébe és ok-okozati fonalába, tehát megfelelne a nézői hipotéziseknek. Mikor azonban a végbemenő eseményeket felülírja az utólagos jelzés, hogy mindez egy szereplőhöz kapcsolható szubjektív esemény, a narráció visszatér az elképzelt történet kezdőpontjához, és onnan folytatja az eltérő irányba haladó történet elbeszélését. Így itt egy belső mélységi szubjektivitásból fakadó narratív zsákutcával találkozhatunk (ezt Aronofsky is hasznosítja a *Requiem egy álomért*-ben).

A homodiegetikus narráció a narrátor kiléte okán, valamint a diegetikus világ és azon kívül álló hangalámondás viszonya okán válhat érdekessé. A hangalámondás kétféle megvalósulása az *Alkony sugárútban* (Sunset Boulevard. Billy Wilder, 1950) és a nyomasztó hangvételő *Johnny háborúba megy* (Johnny Got His Gun. Dalton Trumbo, 1971) figyelhető meg. Az előbbiben a már halott főhős meséli el egy flashbackben a sorsához vezető történeteket, míg az 1971-es filmben a kommunikációra teljesen képtelen Johnny (érzékszerveit, arcát és végtagjait egy bomba szakította

le) belső monológja kíséri a használhatatlan teste körül folyó eseményeket. Az első példában a történet szerint már halott narrátor helyzete teszi kifejezetten érdekessé az elbeszélést, a másodikban pedig a belső monológ az, amelynek a diegetikus világtól való elzártága teremt egy tudati bebörtönözöttséghez kötődő klausztrofobikus érzést.

A fent említett példákhoz hasonlóan Aronofsky is sajátosan hasznosítja ezeket a szinteket. Ezekben a narrációkban az említettekhez képest sokkal központibb helyet foglal el a szubjektív bemutatás, valamint az egyes lehetőségek vegyítése. Első három filmjében ez különböző módokon valósul meg. Ennek magyarázata a szubjektivitás explicit illetve implicit megjelenítése, valamint az eszközök különböző mértékű használatához kötődik. Mielőtt azonban ezeket a módozatokat részletesen megvizsgálánk, a további elemzés érdekében röviden felelevenítem az egyes filmeket.

A *Pi* egy matematikazseni (Max) történetét mutatja be, aki a mindent átfogó tudás és az örület közt őrlődve kutatja a világ leírhatóságát. A külső, társadalmi érintkezések elől elzárkózó Max teljesen átadja magát elméleteinek, melyek egyre közelebb viszik őt a megoldáshoz, egy, a transzcendenciát és az anyagi világot egyesítő misztikus számkombinációhoz. Kutatásai azonban fokozatos értékvesztéssel járnak, s folytonosan számolnia kell a külvilágból, illetve az elméjéből, emberi énjéből fakadó támadásokkal, melyek egyre elviselhetetlenebb mértéket öltenek.

A *Rekviem egy álomért* vágyak és hétköznapi álmok beteljesüléséért folytatott, bukásra ítélt próbálkozások párhuzamos történetei, melyek (akarva-akaratlanul) a kábítószeres világ köré szerveződnek. A több, összekapcsolt szálon futó történet négy szereplőre fókuszál, akik céljaik elérése érdekében nyúlnak a droghoz. Bár a tudatmódosító szerek használata nem mindig tudatos (Sarah Goldfarb nem is sejtí mit szed, míg fia tervek alapján árulja a szert), sorsuk mégis az elbukás. A film a finálé felé közelítve egyre sötétebb hangvételű lesz, míg végül a droghasználat legnegatívabb következményeiként ábrázolva mutatja be nekünk „a szellemi, a fizikai és az erkölcsi leépülést.” [7]

A *forrás* a halál és a halandóság problematikájával foglalkozik. A téma felvetése azonban nem ilyen tárgyilagosan jelenik meg, mint ahogy a választ sem lehet konkrét kategóriákba sorolni. A keresés egy közös alany (Thomas) által összekapcsolt, három narratív síkon folyik: a jelenben, a belőle kiágazó, XVI. századi történetben, valamint egy metaforikus űrutazásban. Az egyes történetrészletek erőteljesen kötődnek a központi szereplő, Thomas szubjektív világához, és a keresést motiváló és elősegítő szerelmi vonulathoz. A többfajta értelmezésnek is teret adó film e három szál váltogatásával halad a megoldás felé, melyet a való világ válaszai helyett egy belső, szubjektív megvilágosodásban találunk meg.

A filmek vázolt témái is arra utalnak, hogy az említett filmekben a szubjektív észlelés formái, valamint a létezés individuális feltételezettségének módozatai különös fontossággal bírnak. Bár az egyes filmekben eltérő jellemű szereplőkkel és témákkal dolgozik, leghangsúlyosabban mégis magára a keresésre és annak az egyénre gyakorolt hatására fókuszál. Sőt, a törekvés folyamatának színtereit is több esetben helyezi a szereplők tudatának belső, szubjektív terepére. Aronofsky tehát a tudati tartalmakon belüli kutatásokat, illetve a külső erőfeszítések és történések egyénre

gyakorolt hatásait jeleníti meg. Itt válik motiválttá a szereplői szubjektívitás filmbeli központisége.

A következőkben a bemutatott hat kategóriához kapcsolható, Aronofsky által alkalmazott megoldásokat fogom végigvenni. Ezt az erőteljesen formanyelvi elemekre építő kategóriáknak való megfeleltetésekkel, valamint a belső mélységi fókuszáció és a homodiegetikus narráció vizsgálatával fogom végrehajtani.

A külső fókuszáció, tehát a szereplői nézőpont megjelenítése igen sok esetben alkalmazott narrációs megoldás mindhárom filmben. A szubjektív nézőpontok használata igen jellemző Aronofsky-nál, ezek azonban sosem vegyülnek hosszú beállításokkal. Leginkább két formanyelvi elemet lehet itt kiemelni: a szubjektív beállításhoz kapcsolódó (1./A) közeli plánokat és a szintén ahhoz párosított (1./B) dinamikus kamerahasználatot. A (1./A) közeli képkivágatok mindhárom filmben erőteljesen jelen vannak, melyek között superközelikkel is többször találkozhatunk. Ezek segítségével mindhárom alkotásban megvalósul a szereplők aprólékos figyelmének kifejeződése (a *Pi*-ben Max matematikai egyenleteket néz, a *Requiem egy álmért*ben Sarah elmélyülten vizsgálja az orvostól kapott tablettákat, *A forrás*ban Thomas bánatában tollat dőf az ujjába). Az ilyen fajta plánozás alkalmazásánál igen jellemző a fókuszált szereplő kezeinek (mint a szubjektívitás másodlagos jegyeinek) megjelenése, melyek legtöbbször a tekintet tárgyát képező objektumokkal foglalatoskodnak.



Requiem egy álmért (Requiem for a Dream. Darren Aronofsky, 2000)

A (1./B) dinamikus kamerahasználat kiemelkedő mértékben az 1998-as alkotásban válik a narráció látványos elemévé. Itt a szubjektív beállításhoz kötött kamera dinamikája többféle arányban is megvalósul. A kis mértékű mozgatástól a szélsőséges, a pontos érzékelést már-már lehetetlenné tevő remegésig mindenféle köztes értékkel találkozhatunk. Ezek minden esetben Max észleleteit viszik színre. A megoldás érdekességét a már említett, extrém mértékű mozgás zaklatottságot érzékeltető képsorai adják, valamint az eltérő dinamikájú felvételek egymás mellé helyezése, mely Aronofsky formanyelvi konfliktusteremtésének egyik korai példája. A külső fókuszáció dinamikus kamerán keresztüli megvalósulása a 2000-es alkotásban is fellelhető (Tyrone elfut a lövöldözés helyszínéről).

Az észlelésen alapuló belső felszíni fókuszáció leginkább a filmek (2./A) hangsávján, illetve a

speciális megoldásként is felfogható (2./B) gyorsításokon és lassításokon keresztül jelenik meg. Az Aronofsky által igen sokrétűen és intenzíven igénybevett (2./A) hangsáv azonban nem korlátozható csupán erre a szereplői szubjektivitásra, hiszen a pszicho-narráció használatának is ez az egyik fő színtere. A *Pi*, illetve a *Rekviem egy álomért* zaj és zöreijvilága igen erőteljesen felülírja a természetes hangok síkját. A szinte állandóan igénybevett hangsáv (zöreij – beszéd – zene) elemei között a *Pi*-ben találunk hangulatot tükröző (ritmikus zörejek), rosszullétet kifejező (fülsértő zúgás), valamint a figyelem összpontosítását tükröző (hangyára fókuszáló szem és kamera – a hangya hangjának felerősödése) zajokat is. A szubjektív zörejhasználat hasonló példáival szolgál a *Rekviem egy álomért* is. Az éhséget a hűtő zúgásának felerősödése jelzi, míg a nap forróságát szintén hanggal érzékeltetik. A *forrásban* a hangsávval kapcsolatosan a *Hosszútávfutó magányosságának* felidézett jelenete köszön vissza. Itt találkozhatunk ugyanis egy olyan képsorral, melyben a gondolataiba merült, utcán sétáló Thomaszról kapunk egy lekövető kocsizást, miközben a városhoz kötődő atmoszférhang teljesen el van némítva. Itt viszont a kép és a hangsáv igen erőteljesen konfliktusba kerül, hiszen míg mi csupán a szereplő halk lépéseit halljuk, a háttérben feltáruuló látvány erőteljes hangzavart idéz (baleset körüli forgatag, autók haladnak el). Aronofsky azonban fel is oldja ezt a fennálló állapotot, mikor egy külső esemény kizökkenti Thomast az elmélkedésből, és ezzel ránk szabadul az addigi, a fokalizált elbeszélés által visszatartott atmoszférhang. Emellett ebben a filmben is találkozhatunk a képek hangok általi megerősítésével (gőzölgő víz, tinta csordulása).

Az imént felvázolt, hanggal kapcsolatos felsorolás rövid pontosítást igényel: az észleléssel kapcsolatos elemek (hangya hangja, valamint a Thomas-szal kapcsolatos jelenet) a belső felszíni fokalizációhoz tartoznak, míg a többi (rosszullét kifejezése zúgással, éhség kifejezése hűtő hangjával, meleg idő kifejezése szintén hanggal) a pszicho-narráció szintjén értelmezhető. Ezek ugyanis a szubjektív belső tartalmakat nem fokalizáltan, hanem a film sajátos, a szereplőktől független narrációs eszköztárával ábrázolja. Ez utóbbi egy érdekes, természetellenes és testidegen hatást kelt.

A (2./B) gyorsítás és lassítás kategóriája szintén bevon más szubjektív szinteket. Itt ugyanis a külső fokalizáció és a függő beszéd is szerepet kap. Ezek olykor egy többszörös konfliktus alkotóelemeivé is válnak, ugyanis Aronofsky a képsorok extrém fokú felgyorsítását és lelassítását nem csak önálló egységekként alkalmazza, hanem ütköztetésüket is véghezviszi. Azonban mielőtt ezekre kitérnénk, érdemes megvizsgálni az egymástól függetlenül történő alkalmazásukat. A gyorsítás és a lassítás külön történő hasznosítása más-más funkcióval jelenik meg az egyes alkotásokban: a *Pi*-ben a gyorsítás az utcai tömeg forgatagát érzékelteti (külső fokalizáció), a lassítás pedig a gondolataiba merülő Max közelijével párosul (függő beszéd); a 2000-es filmben a gyorsítás a drog hatása alatt álló emberek cselekvéseit kísérti (függő beszéd), míg a lassítás a rosszullétet és a elbóbiskolást (belső felszíni fokalizáció); A *forrásban* a lassítás Thomas megdöbbenését érzékeltette (belső felszíni fokalizáció). A két megoldás ütköztetése az 1998-as alkotásban mutatkozott meg először. Itt a lassított (a gondolkozó Max) és a gyorsított (az utcai tömeg mozgása) beállítások egymás mellé helyezésével Aronofsky egy erőteljes konfliktust hozott

létre, mely segítségével az individuumot az őt körülvevő külvilággal állította szembe. A 2000-es alkotásban ezt az ütköztetést már a képkockákon belül is alkalmazza. A beállításon belüli gyorsított és lassított elemek között fönnálló konfliktus (Sarah másodszor az orvosnál, Sarah a téli utcán lépked) igen erőteljesen fejezi ki az adott karakter idegrendszeri torzultságát (ez is már a függő beszéd kategóriája).



Requiem egy álomért (Requiem for a Dream. Darren Aronofsky, 2000)

A következő kategória a függő beszéd lehetőségeit foglalja magában. Ide sorolható a már említett (4./A) gyorsítás és lassítás egyes megvalósulásai, a (4./B) mise-en-scène az 1998-as filmben történő megkomponáltsága, a (4./C) nagylátószögű objektív sajátos alkalmazása, valamint a (4./D) dinamikus lekövető kameramozgásoknak a szereplői érzékelést kifejező képei (ez nem kíván bővebb kifejtést). A *p* (4./B) mise-en-scène-jét érzékletesen szemlélteti Vaskó Péter leírása :

[...] a fekete-fehér [...] itt fontos és funkcionális hatáseleszköz. A végletekig lecsupaszított, nagy kontrasztokra épülő színvilág pontosan illeszkedik a film hangulatába és szimbolikájába: Max élete a kettes számrendszerbe, igaz és hamis állítások hálózatába illesztve zajlik. [8]

A film ilyesfajta látványvilága tehát Max értelmezési szűrőjén át nyeri el végső formáját. A főhős matematikai elveken alapuló világnézete szerint minden csupán ezen tudományág viszonylatában nyer értelmet. A mise-en-scène a világos papírlap és a rajta szereplő sötét számok kontrasztjaként is értelmezhető, amely a világot geometriai formák és mintázatok megfoghatatlanul sok és sokféle megnyilvánulásaiként írja le.



Pi (Darren Aronofsky, 1998)

A (4./C) nagylátószögű objektív alkalmazása leginkább a *Requiem egy álomért*-ban válik nyilvánvalóvá. Itt ez a megoldás a drog hatása alatt álló szereplők torzult érzékelését és tudatállapotát viszi színre. Ezt a megoldást Aronofsky különböző plánokkal párosítja, így találkozhatunk közeli (Sarah arcát látjuk alsó gépállásból, miközben a televíziót nézi), valamint totál (a drog hatása alatt álló fiatalok egybeállításos, felgyorsított bulija) beállításokkal, sőt e kettő keverése (Sara másodszor az orvosnál) is megjelenik. A közelivel a narráció konkrétan Sarah állapotát, míg a totálnál egy nagyobb társaság kollektív érzékelési torzultságát hivatott kifejezni. A kettő keverésénél a térbeli szerkesztésre építő, eltérő plánokat magába foglaló beállítás magát az érzékelőt (a kép terei között közlekedő, majd egy közeli képkivágatnak megfelelő távolságban megállapodó Sarah) és az általa észlelt látványt (deformált kivizsgáló szoba és emberi alakok) helyezi egy közös keretbe. Aronofsky ebben a beállításban alkalmazza leglátványosabban a már korábban felvázolt gyorsítás-lassítás ütköztetést.



Requiem egy álomért (Requiem for a Dream. Darren Aronofsky, 2000)

A pszicho-narráció esetei a már kifejtett (5./A) hangsávban, valamint A *forrás* (5./B) mise-en-scène-jében, illetve a (5./C) speciális kamerahasználatokban valósulnak meg. A 2006-os alkotás (5./B) mise-en-scène-jében a színekkel és a fénnel való játék már-már lírai módon hozza létre a szereplői szubjektivitást. A pszicho-narráció itt már konkrét lelkiállapotokat mutat be implicit módon. A halál ellenszere után eszeveszetten kutató Thomas és a megoldást önmagában megtaláló Izzi belső állapotait a filmben dominánsnak számító arany és fehér színek sejtetik. Az arany szín a csillagködhez fűződő bizonytalanságot és ezzel Thomas kavargó belső érzéseit, míg a fehér a biztonságot és a megnyugvást, ezen keresztül Izzi belső megbékélését testesíti meg. A megvilágítás erőssége is hasonló módon kifejező. A megoldástól, a belső békétől még távol lévő Thomas (a mindhárom történetben megjelenő szereplő) többször csak gyenge megvilágításban jelenik meg a film elején, míg a már megvilágosult Izzi leginkább természetellenesen erős, szinte beégéssel fenyegető frontális megvilágítást kap. A kutatás előrehaladtával Thomas is egyre közelebb kerül a keresett válaszhoz, és így őt is egyre többször éri erősebb megvilágítás. Szintén a megvilágításhoz és a belső kutatás elvont terepéhez kapcsolódik a kontrasztosságot eredményező foltszerű megvilágítás (labor lámpásai, az űr csillagai, fáklyák a dzsungelben), és az egyenletes fényhasználat (Izzi a kórházban, a haldokló csillaghoz érkezés, az élet fájához érkezés), melyek szintén a még folyamatban lévő keresést és a bizonyosságot ütköztetik. Mindezek újabb és újabb lehetőséget nyújtanak Aronofsky-nak, hogy az egyes elemekkel kontrasztokat hozhasson létre.

Szintén implicit jellegű még a látványvilág körköröségen alapuló szervezése, mely a Thomas által oly hevesen keresett, és az Izzi által már régóta megtalált és sugallt megoldást körvonalazza: az élet ciklikusságát és ezzel a halál elfogadását.



A forrás (The Fountain. Darren Aronofsky, 2006)



A forrás (The Fountain. Darren Aronofsky, 2006)

A pszicho-narráció sokkal feltűnőbb narratív alkalmazása mutatkozik meg a (5./C) speciális kamerahasználatoknál. Erre a legjobb példa a *Rekviem egy álomért* steadycam használata. A szereplőre rögzített kamera által megjelenített lelkiállapot leginkább abban a jelenetben válik érzéketessé, amikor Marion egy kényszerhelyzetből fakadó szexuális aktus után kilép a férfi ajtaján és beszáll a liftbe. Itt kétféle nagylátószögű objektívvel ellátott steadycam kameraállás váltakozik, melyek érzéketesen fejezik ki a lányt ért trauma hatását. A szereplő hátára rögzített felvevőgép hatásosan érzékelteti, ahogy a lelkét ért negatív élmény a lány testi állapotára is kiterjed. Az imbolgó kamera mozgásának émelyítő hatása Marion fizikai rosszullétét tükrözi, melyet a jelenet végén látható hányás expliciten is színre visz. A másik steadycam-es megoldás a szereplő mellkasára rögzített felvevőgéphez kötődik, mely egy közeli képet ad a lány arcáról. Itt a kamera közelsége az, amely a lány intim zónájába tolakszik, így érzékeltetve a taktilis térnek az iménti megsértését és Marion ehhez kötődő kiszolgáltatottság-érzését. Ugyancsak a pszicho-narrációhoz tartozik az egymásra exponált képek azon használata, ami a *Rekviem egy álomért* Sarah-jának megbomlott tudatát mutatja be.



Requiem egy álomért (Requiem for a Dream. Darren Aronofsky, 2000)

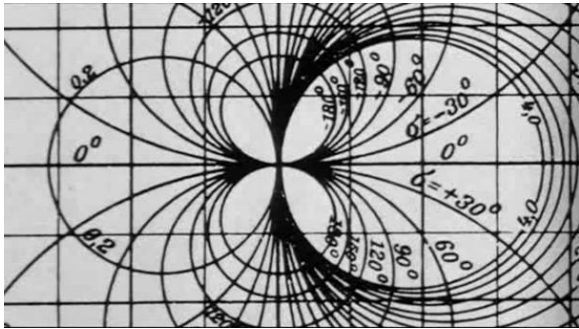
Mielőtt áttérnénk a következő kategóriákra, szeretnék még kitérni Aronofsky montázshasználatának egyik jelentős megvalósulására, mely a képek ütköztetésén túl több szubjektivitási szintet is konfliktusba állít. A szubjektivitásnak ez a kevert ábrázolása a *Pi*-ben található. A keresett számsor isteni eredetének feltárulása és a világ leírhatóságának felismerése egy jelenet erejéig összezavarja Max gondolati és észlelési síkjait. Ez egy ritmustalan szerkezeten nyugvó montázssorozatban kerül ábrázolásra, mely a következő beállításokból áll: 1. Az utcán rohanó Max hátára rögzített steadycames, lassított felvétel (függő beszéd); 2. Max gyorsított szubjektívje az utcai tömegről (külső fokalizáció), 3. a tudat szintjén felmerülő héber feliratok, valamint matematikai egyenletek és geometriai alakzatok (belső mélységi fokalizáció). Az ezekből összeálló vizuális síkon egy többszörös konfliktusú rendszert érzékelhetünk, mely kiterjed a lassított és gyorsított felvételek, a rövidebb és hosszabb beállítások, az erőteljesen dinamikus kamera és steadycam használatának, a mozgó kamera és fix kameraállások, mélységgel rendelkező képek és sík felületek (geometriai formákat és héber írásjeleket tartalmazó lapok), valamint az említett három szubjektív narrációs megoldás ütköztetésére. Mindezt a hangsávban megnyilvánuló belső monológ megsokszorozódása teszi még erőteljesebbé.



Pi (Darren Aronofsky, 1998)



Pi (Darren Aronofsky, 1998)



Pi (Darren Aronofsky, 1998)

Aronofsky filmjeiben ezek a szubjektív terek többféle módon és minőségben ágyazódnak bele a cselekménybe. Ezek alapján beszélhetünk a már korábban fölvázolt szubjektív-objektív tartalmakat elválasztó jelzések játékaról (3./A), a megjelenített belső tartalmak sokféleségéről (3./B), valamint a tudati tartalmak narratív fontosságáról (3./C). A (3./A) jelzésekkel kapcsolatban elevenítsük fel a 8 és ½-hez, valamint a *Buffalo 66*-hoz kötődő példáinkat, hiszen Aronofsky a mindkettő által megjelenített lehetőségeket felhasználja. A *Pi*-ben és a *Rekviem egy álomért-ban* is találkozhatunk olyan belső mélységi fokkalizációval, amely nem a kihangsúlyozott jelzések, hanem a megjelenített tartalmak következtében válik azonosíthatóvá. Ez, csakúgy mint Fellini művében, nem feltétlenül a láttatott képek mise-en-scène-je alapján történik, hanem a diegetikus világ szabályrendszerének megsértéséből következően válik érzékelhetővé. Aronofsky azonban ezen túl a szubjektív tartalom felismerésének késleltetését is bevonja. Az 1998-as filmben erre példa az a jelenet, mikor Max egy agyat talál a metró lépcsőjén. Ez igen implicit módon van ábrázolva, mely hatékonyan késlelteteti az azonosítást. A jelzésekkel kapcsolatos másik irányvonalat a *Buffalo 66*-os megoldás adja. A *Rekviem egy álomért-ban* számos ponton jelenik meg ez a módszer. Ilyet látunk akkor, amikor a drog hatása alatt álló Harry egy rendőr fegyverének eltulajdonításáról fantáziál. Az ezt megjelenítő képsorok beleilleszthetők lennének a külső, objektív narratív szálba, így csak akkor érzékeljük a szereplői szűrést, mikor egy külső hatás következtében visszajutunk az azt megelőző állapotba. Ezt a megoldást nevezhetjük narratív zsákutcának. A következőkben a belső mélységi fokkalizáció különleges kategóriáját kell megvizsgálunk. Mint azt már korábban is megfigyelhettük, a formanyelvi eszközökre alapozó szereplői szubjektivitás másik négy halmazával ellentétben itt sokkal inkább a narratív szál erőteljes irányadásáról beszélhetünk. Itt nem a diegetikus világ szereplői szűrőn keresztüli bemutatása ölt formát, hanem maga a szereplő

belső tere. A szubjektivitás itt beleágyazódik az elfogulatlan diegetikus cselekménybe, amitől függetlenül alkotja meg saját szabályain alapuló narratív terét. (tovább...)

Jegyzetek

1. Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York, Routledge, 1992.
2. Füzi Izabella: Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje. *Apertúra*. Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat, 2006/tél
3. Füzi Izabella – Török Ervin (2006) *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. In Füzi Izabella (szerk.) *Vizuális és irodalmi narráció* [Digitális tananyag].
4. Dorrit Cohn: Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*. II. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996. 97-98.
5. Füzi Izabella – Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. In Füzi Izabella (szerk.) *Vizuális és irodalmi narráció* 2006 [Digitális tananyag].
6. Uo.
7. Varró Attila: Családi Körképek Karlovy Vary. 2000. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=319 (2009-04-12)
8. Vaskó Péter: A végtelen tizedes meg a többiek (Darren Aronofsky: *Filmvilág*. 2003/10, 50-51.

Irodalomjegyzék

- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York, Routledge, 1992.
- Cohn, Dorrit: Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*. II. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996.
- Füzi Izabella: Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje. *Apertúra*. Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat, 2006 2006/tél
- Füzi Izabella - Török Ervin (2006) *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. In Füzi Izabella (szerk.) *Vizuális és irodalmi narráció* [Digitális tananyag].
- Varró Attila: Családi Körképek Karlovy Vary. 2000. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=319 (2009-04-12)
- Vaskó Péter: A végtelen tizedes meg a többiek (Darren Aronofsky: p). *Filmvilág*. 2003/10, 50-51.

Filmográfia

- *8 és ½* (Otto e mezzo. Federico Fellini, 1963)
- *A forrás* (The Fountain. Darren Aronofsky, 2006)
- *A hosszútávfutó magányossága* (The Loneliness of the Long Distance Runner. Tony Richardson, 1962)
- *Alkony sugárút* (Sunset Boulevard. Billy Wilder, 1950)
- *Buffalo '66, avagy a megbokrosodott teendők* (Buffalo '66. Vincent Gallo, 1998)
- *Johnny háborúba megy* (Johnny Got His Gun. Dalton Trumbo, 1971)

- *Meztelen ebéd* (Naked Lunch. David Cronenberg, 1991)
- *Ne nézz vissza!* (Don't Look Now. Nicolas Roeg, 1973)
- *Pankrátor* (The Wrestler. Darren Aronofsky, 2008)
- *Pi* (Darren Aronofsky, 1998)
- *Pink Floyd: A fal* (Pink Floyd The Wall. Alan Parker, 1982)
- *Rekviem egy álomért* (Requiem for a Dream. Darren Aronofsky, 2000)
- *Sötét átjáró* (Dark Passage. Delmer Daves, 1947)
- *Vörös Sivatag* (*Il deserto rosso*. Michelangelo Antonioni, 1964)

© Apertúra, 2009. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/tavasz/kapas/>

