

Szarvas Szilárd

Scorsese bikájának belső harcai

Szerző

Szarvas Szilárd

1983. október 17-én született Zentán.

2002-től az SZTE-BTK angol szakos, 2005-től a szegedi filmelmélet és filmtörténet képzés hallgatója.

Kedvenc rendező: David Lynch

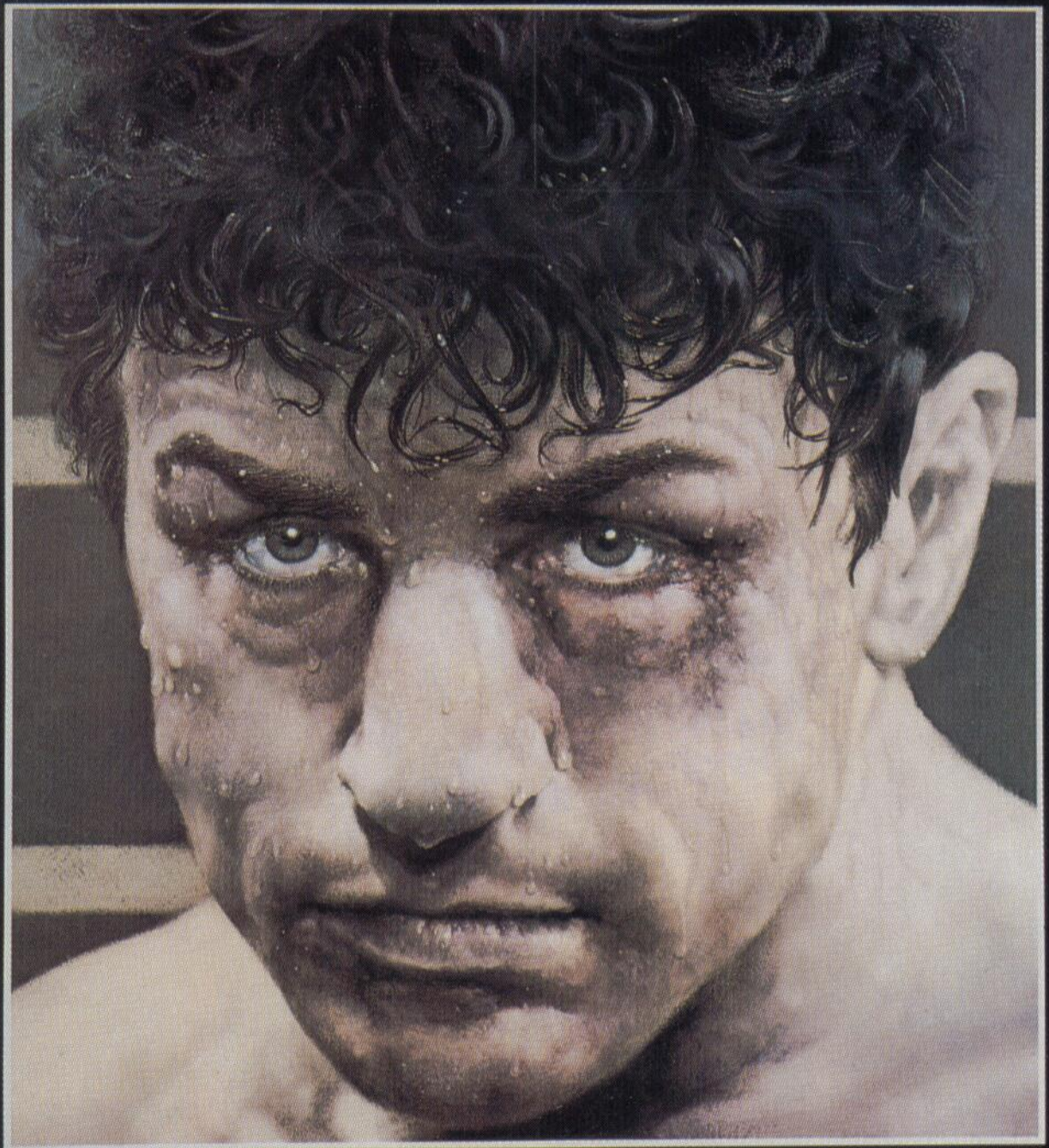
Kedvenc szerző: Slavoj Žižek

Contact mail: slysuperstar@gmail.com

Scorsese bikájának belső harcai

Martin Scorsese *Dühöngő bikája* [Martin Scorsese, 1980] megjelenésének éveiben ugyan financiális bukás volt, (1) mégis nagy port kavart formabontó megoldásaival, ami nem csak az akkoriban még szokatlannak számító explicit véres jeleneteknek volt köszönhető, hanem az olyan egyedi vonásoknak is, mint a fekete-fehér színvilág, a szubjektív kameraállás sűrű használata, a 360 fokos pánozás és a kamera által elfoglalt kivételesen sajátos szemszögek. Megjelenését követően a kritikusok teljes elismerését kapta, 1981-ben az Akadémia 8 Oscar-díjra jelölte, köztük a legjobb rendezés, legjobb film, legjobb férfi és női mellékszereplő, legjobb hang, illetve a legjobb férfi főszerep és legjobb vágás, utóbbi kettőt meg is nyerte.

ROBERT DE NIRO



"RAGING BULL"

A ROBERT CHARTOFF-IRWIN WINKLER PRODUCTION
ROBERT DE NIRO

in A MARTIN SCORSESE PICTURE "RAGING BULL"

Produced in association with PETER SAVAGE Screenplay by PAUL SCHRADER and MARDIK MARTIN

Based on the book by JAKE LA MOTTA with JOSEPH CARTER and PETER SAVAGE

Produced by IRWIN WINKLER and ROBERT CHARTOFF Directed by MARTIN SCORSESE



© Apertúra, 2006. tavasz www.BantamBook.com

Copyright © 1980 United Artists Corporation. All rights reserved.

United Artists
A Transamerica Company

Az általam választott jelenet a *Dühöngő bikának* abból a részéből származik, amelyben a Robert DeNiro által alakított Jake LaMotta és filmbéli szerelme Vicky [Cathy Moriarty] közti intimitás kerül bemutatásra. Habár ezekben a képsorokban a fent felsorolt, akkoriban úttörőnek számító megoldások közül egyik sincs jelen, ráadásul a snittek közti vágás is egytől egyik egyszerű éles vágással történik, mégis van valami ezeknek a beállításoknak a sorában, ami igencsak említésre méltó. Az általam elemzett jelenet első snittjében már rögtön egy szokatlan kameraállással találkozunk. LaMotta és Vicky ágya felől látjuk az ágyban heverő DeNiro lábait, valamint a szemben lévő fürdőszobai ajtóban álldogáló Vickyt. A szemszög nem egészen „over-the-shoulder” jellegű, sokkal inkább DeNiro nézőpontjára utal. A kép úgy van megkomponálva, hogy nagyjából a vertikális felezővonalától számított bal oldalon látható Vicky, a jobb oldalt pedig egy szembetűnő Madonna-kép foglalja el. A Madonnát körülölelő aurához hasonlóan Vicky körvonalai is igen fényesek, az egybeesés szerepére a későbbiekben fogok kitérni. LaMotta itt hívja magához – az ágy felé – kedvesét, aki emlékezteti őt, hogy mérkőzés előtt sosem szokott 'hozzáérni'. LaMotta mit sem törődik a lány előzékeny figyelmeztetésével. Vicky ekkor lép ki a fényes fürdőből, ezzel indul el a kamera, kimozdulva az addigi fix helyzetéből, úgy mozogva, hogy a nő fénylően fehér szatén hálóingét lássuk, a testet pedig csak nyaktól combtőig, ezzel termelve meg az erotikus atmoszférát az egyébként is intim hálószobai jelenethez.



A következő snittek még mélyebbre viszik a nézőt a két szereplő intimitásába, a nagyszerűen megkomponált közeli beállításokkal szinte részesei, vagy legalábbis nagyon hiteles tanúi leszünk az együttlétnek. Mind ezideig a néző figyelme, illetve a képek által pontosan és tudatosan bemutatott [vizuális] vágy a női szereplő felé irányul, mint ahogyan azt a tipikus hollywoodi filmekben megszokott fallocentrikusság előírja, (2) ez napjainkban sokszor került a filmelméleti viták központi témájává. Ez a kérdés főleg a *noir* stílusú filmekben talált talajt magának – maga a *Dühöngő bika* is nagyon sok *noir* stílusjegyet visel magán, amelyet még meg lehetett spékálni különböző *femme fatale* elméletekkel. (3) Érdekes módon Cathy Moriartyt a filmbéli alakításáért Stephen Holden úgy jellemzi, mint egy New York-i akcentussal elláttot Lana Turnert (4) – aki az egyik leghíresebb képviselője az úgynevezett *femme fatale* definíciónak, *A postás mindig kétszer csenget* (Tay Garnett, 1946) című, tipikusan *noir* filmben nyújtott alakítása miatt. Tény, hogy Vickyt mosolyogni szinte sosem látjuk, inkább jellemzi őt a vonzó, végzetes nő, mint a bájos menyecske sztereotípiája, amelyet ebben az intim részletben bemutatott csábítás még inkább alátámaszt.



A fent említett képsorok után, az azokat követő 5 beállításban következik be az a bizonyos fordulat, amely talán csak a film többszöri megnézése után nem érné a nézőt váratlanul: a feminin illetve maszkulin nézőpontok közti váltás. Az említett közelikből gyors hátrakocsizással egy távolabbi kameraállásba mozdul vissza gyorsan a kép, kiragadva bennünket abból a heteroszexuális, maszkulin-domináns intim helyzetből, amelynek addig a rabjai voltunk. LaMotta itt szánja el magát, hogy megpróbálja elejét venni az együttlétnek, próbálván elkerülni annak beteljesedését, ezzel őrizve meg „erejét” a közeljövőben esedékes boxmérkőzésére. Bokszolók körében nem ritka az effajta hozzáállás a meccsek előtti önmegtartóztatással kapcsolatban, (5) azonban Roger Ebert kritikus sokkal elgondolkodtatóbb okokra vezeti vissza LaMotta furcsa viselkedését. Szerinte a különös magatartás a Vicky iránti szexualitásban a freudi pszichoanalízisben megismert „Madonna-whore” komplexus eredménye. (6) Ebert szerint az efféle komplexussal küszködő emberek számára az olyan nő, mint például a filmben Vicky, aki jó és szűzies, elérhetetlen egészen addig, amíg testi kapcsolat által tisztátalanná nem válik, innentől már inkább bűnössé alacsonyul, bűnre hajlamossá válik (ez indokolja a későbbiekben LaMotta agresszív viselkedését a nővel szemben). A freudi magyarázat szerint a férfi, akinek ilyen komplexusa (vagy szindrómája) van, anya-modellt lát a nőben, akit el is vesz feleségül, mint ahogyan az a filmben meg is történik, azonban a feleségében már nem találja meg a szexualitást, úgy gondolja vérfertőző lenne bármiféle szexuális kapcsolatba lépni vele. A magyarázat kissé szokatlan ugyan, de támpontot jelenthet, hogy mégis miért történik meg az a bizonyos váltás a vágy szemszögében, miért kell az addig teljesen normatívnak minősülő maszkulin vágy szemszögéből átváltanunk egy másikba.



Egy romantikusnak vagy gyengédnek nem nevezhető csóknak vagyunk a szemtanúi, fix kameraállásból, kissé szokatlan, enyhén zavaró szögben, a két szereplő arca a keret jobb alsó sarkába van elhelyezve, a kép többi részét a díszletek bizonyos darabjai teszik ki. A kamerának ilyen elhelyezése, illetve hogy a karakterek ilyen „rendezetlenül” helyezkednek el a kereten belül,

önmagában valamiféle diszharmoniót, zavart enged feltételezni, a rendezett rendezetlenség különös hatást fejt ki a nézőre, és kizökkenti abból a helyzetből, melynek addig a „rabja” volt. Kissé hasonlít a helyzet ahhoz, amit Sartre hoz példaképpen a kulcslyukon való kukucskálással kapcsolatban. A példát a *tekintet* elméletének taglalásánál említi, melyben leírja, hogy a néző, aki egy kulcslyukon keresztül megles valakit – például egy vetkőző nőt – a tekintet [le regard] birtokosaként teljesen elveszik a tevékenységben. Csak akkor zökken ki abból a stádiumból, amikor valami megzavarja őt, mint például a léptek zaja, és ezzel ráébred, hogy valaki esetleg őt is láthatja, esetleg ő is egy tekintet tárgya lehet. Amikor a nesz kizökkenti abból az elvont állapotból a szemlélőt, melynek addig a rabja volt, büntudat ébred benne, Sartre azt mondja, egy tekintet alanyává válni a büntudat érzését váltja ki. (7) Bár a közeg más, mint a fent említett példánál, úgy gondolom, hogy filmnézés közben nagyon hasonló dolog történik. Pont úgy „elveszünk” a jelenetben, mint ahogyan a leselkedő, és a hirtelen vágás, illetve a megváltozott mise-en-scène pont úgy zökkent ki bennünket ebből az állapotból, mint a léptek zaja. Akkor vesszük csak észre, hogy valakinek a teljesen intim szférájába hatoltunk be, az esetek többségében ez büntudatot, szégyenérzetet kelt. Itt kap igazán nagy szerepet a díszlet, a korabeli bútorzat, illetve a nyitott, igen fényes ablak, amelyen keresztül behallatszik az utcáról szóló olasz zene. Érdekes módon egészen ideáig, a mise-en-scène-nek ezen elemeit aligha vettük észre, pedig ott voltak végig eddig is a látómezőben, illetve eddig is hallhattuk a zenét. Ez talán csak az előző beállítások tökéletességét igazolja, amelyben a rendező annyira bevonja a nézőt a képbe, hogy az egyébként zavarónak tűnő hangokat szinte nem halljuk, a képkompozíció szerkesztése miatt pedig a díszletet is teljesen figyelmen kívül hagyjuk.

Az ügyetlen csók után a férfi felkel az ágyból, és a szomszédos fürdőszoba felé veszi az irányt. Eddig a kamera rögzített helyzetből mutatta be az eseményeket, ez viszont megváltozik, ahogyan DeNiro feláll, Moriarty térden marad, alsó szemszögből nézi végig, amint a férfi kisétal a szobából, itt történik meg az első egyértelmű elutasítása a szexualitásnak DeNiro részéről. Ettől a pillanattól kezdve, amikor a kamera elhagyja a fix pozícióját – és balrasvenkeléssel követi DeNiro mozgását – kezdődik az igazi váltás a nézői nézőpontokban. Az egyszerű svenkelő mozgásból egy bonyolultabb kameramozgással – valószínűleg egy gondosan kidolgozott kocsizással vagy egy minidaru segítségével – a női szereplő szemszögével majdhogynem megegyező helyzetet vesz fel, egy over-the-shoulder pozícióhoz hasonlót, ezzel megkezdődik az a folyamat, amely a további beállítások során folytatódik, nevezetesen hogy a néző bizonyos értelemben a női szereplővel, Vickyvel azonosul.

A folyamat itt még csak kezdetleges, nem mehet végbe teljesen, megszakad, mert egy élesvágással közelít látunk DeNiro testének középtájékáról, amint a tükör elé állva egy kancsó jeges hideg vizet locsolva az alsónadrágjába próbáljalecsillapítani magát. Ennek a közeli beállításnak az időtartama pont olyan hosszú, hogy a néző már ne csak a cselekményt figyelje, hanem más részletek is a figyelem központjába kerülhessenek, mint például a kosztüm, azon belül pedig főként az a bizonyos fehér póló és fényes kancsó által keltett sötétebb bőr kontrasztos hatása, valamint a férfi izomzat, amely a női szemszögből vett vágy bemutatásának megerősítése. Az a fehér, rövid újjú

felső, amely nem takarja el a jól kidolgozott férfi bicepsz egyetlen részletét sem, egy igen merész, de talán mégis helytálló hasonlóságra utal. Az ily módon bemutatott LaMotta és *A vágy villamosában* (Elia Kazan, 1951) látott Marlon Brando közt igencsak erős a párhuzam. Ez a hasonlóság persze további kérdéseket vetne fel azzal kapcsolatban, hogy valójában miféle vágy is van itt tulajdonképpen a szemünk elé tárva, de ez már igen messziremenő következtetéseket igényelne és komoly gender-tudományokban való jártasságot. További utalások a Marlon Brandóval való hasonlóságokra, hogy LaMotta a film bizonyos részeiben – a film vége felé, amikor már karrierje romokban hever, anyagi gondokkal küszködik, és stand-up komédiásként próbálja fenntartani magát – Marlon Brandót idézi *A rakparton* (Elia Kazan, 1954) című filmből, amely csakúgy, mint *A vágy villamosa*, Elia Kazan munkája. A tény, hogy LaMotta a való életben is csodálta Brandót, és gyakran idézett tőle különböző helyzetekben, tovább erősíti a fenti feltevést, valamint igazolja az adott beállítás hitelességét és tökéletességét.

Az említett női szemszög felvételének megerősítése tovább fokozódik a következő beállításban, amikor DeNirót hátulról látjuk, amint hűti magát, a tükörbe néz – így láthatjuk előlről az arcát is, nem csak a hátát – és ott veszi észre a nőt, aki közelít felé, és az ágy felé próbálja csábítani. A kameraállás olyan szöget vesz fel, amely a női főszereplő szemmagasságával megegyező, és körülbelül a képkivágat geometriai középvonalában van. Testmagasságuk különbségével arányban a férfira egy hajszálnyival alacsonyabb szögből fókuszál a kamera. Egészen addig hátulról látjuk DeNirót, amíg Vicky a férfi háta mögül halmozza el őt csókokkal, a fürdőszobai tükörből visszatükröződő kép a lassú kameramozgás által már Vicky arcát mutatja, majd tovább svenkel jobbra úgy, hogy a tükör már kikerüljön a keretből, ekkorra enged LaMotta látszólag a csábításnak, és megfordul, ezzel egy új beállítás veszi kezdetét.



Az esszé alapját képező jelenet beállításai közül a következő az utolsó, egyben a leghosszabb. Ebben a beállításban teljesedik ki az emlegetett váltás a nézőpontban. Fix kameraállás van, nem mozog semerre, egy jól megszerkesztett pontból láthatunk minden lényegeset. Kísértetiesen hasonlít ez a pont ahhoz a szemszöghöz, amelyik az elemzett beállítások közül a harmadikban volt látható, és egy, a Vicky-éhez hasonló szemszöveget vesz fel. Akkor úgy utaltam rá, mint egyfajta over-the-shoulder szemszögre. Onnan látjuk most LaMottát és Vicky-t, amint csókolóznak, a férfi pedig küszködik a vágyával. A keretezés nagyon stílusos ebben az esetben, a keret vertikális középvonalában láthatjuk a jól megvilágított fürdőre nyíló nyitott ajtót, amelyen keresztül látjuk a pár játékát. A keret jobb illetve bal oldalán elhelyezkedő falra akasztott két szentkép bizonyos értelemben a két szereplőhöz kapcsolódik. A bal oldalon Jézus képe, kapcsolódva a keret szintén bal oldalára pozicionált LaMotta karakteréhez illetve annak elfojtott szexualitásához, a jobb oldalon pedig Mária képe látható, szintén kapcsolódva a keret jobb felén álló Vicky aktuális szeplőtelenségéhez. Miután LaMotta végül elszánja magát és ellenáll a csábításnak, Vicky az ágy felé veszi az irányt, szemből láthatjuk, amint lassú lépéseket tesz. A mise-en-scène sajátosságai miatt – Vicky lassan sétál, részben elfoglalja azt a bizonyos vertikális középvonalat, mely a képkompozíció és a keretezés által figyelmünk középpontjába került. Minden más szinte mozdulatlan, csak ő mozog, és nem utolsósorban nem vonja el a figyelmünket semmiféle párbeszéd, egyik szereplő sem szól egy szót sem. Itt nem kerülheti el a néző figyelmét a nő fehér szatén hálóingén a jól látható nonfiguratív folt, ami a férfi alsónadrágjának jeges-vizes nedvességétől származik, és így az említett folt a fényes női ruhadarabon is körülbelül ágyéktájon helyezkedik el. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy Vickyről soha sem kerül le a ruha, ezzel megőrizve a képi reprezentációban a női szexualitást. (8) Az említett nedves folt által hangsúlyossá, kiemeltté válik a női erogén zóna, amellyel vágyat vagy éppen büntudatot ébreszt a nézőben a rendező, ugyanakkor ezzel kerül erős kontrasztba LaMotta önmegtartóztatása, szex nélküli életvitele. Miután Vicky az ágyhoz érve hanyatt dől, a csupasz lábán kívül nem látunk belőle semmit, a lábait viszont pont úgy hintáztatja, lóbálja, mint a film egyik korábbi jelenetében, amikor a medencénél tette ugyanezt (ekkor lett LaMotta szerelmes belé), illetve amikor abszolút erotikus közeli kamerabeállításokkal lett bemutatva Vicky a filmben. LaMotta mindeközben az ajtóban marad, és szépen lassan becsukja azt, ellenállva ezzel annak a jelenségnek, amely régebben megigézte őt.

Az ajtó becsukódásával a keret addig világos része is besötétül, immár nem maradt szinte semmiféle erősebb fényforrás, az egyetlen világos része a képnek a fent említett himbálózó női lábak. A fény tehát bizonyos értelemben itt a vágy, az erotika megtestesítője. Fényárban úszik a fürdőszoba, ahol LaMotta majdnem átadja magát a szenvedélynek, onnan indul Vicky a jelenet elején, hasonlóan erős fehér fényben tündököl Vicky hálóinge is. A fürdőszoba ajtajának becsukásával – az erős fényforrás megszűnésével, a kép elsötétülésével – megszűnik a vágy is.

A fénynek önmagában is nagy szerepe van nem csak ebben a jelenetben, hanem az egész filmben. Érdekes még megjegyezni, hogy bár a nyolcvanas években, amikor a film készült, már rég színes filmeket készítettek, a rendező mégis tudatosan illetve szándékosan forgatta a filmet fekete-

fehérben. A „low-key lighting” (9) technikával megvilágított tér különös feszült hangulatot teremt, bizonyos értelemben kifejezi a film múltbéliségét is – a történet az ezekilencszáznegyvenes évektől a hatvanas évekig mutatja be a főhős életét – csakúgy, mint a főszereplő LaMotta személyiségének egyhangúságát, szegénységét. Ugyanakkor a történet időbeni elhelyezését segíti az is, hogy van egy színes része a filmnek, amely egyfajta home-video jelleget képvisel, utalva azokra az időkre, amikor az első Super8-as filmkamerák elterjedtek. Sokan a rendezői művésziesség kiteljesedésének példáját látják a film fekete-fehér mivoltában, mások úgy vélik, hogy a fekete-fehér szín a dokumentumfilmekre emlékezteti a nézőt, ezzel téve még hitelesebbé a történetet. Martin Scorsese azonban érdekes vallomással csapja arcul mindazokat az elméleteket, amelyek bármiféle hátsó, rejtett művészi kifejezőmódot feltételeznek a használt technika mögött, amikor a DVD-n található kommentárban bevallja, hogy csupán azért esett a választása a fekete-fehér színre, mert az ő filmje lett volna a nyolcadik film abban az évben, melynek témája a bokszt, (10) és ezzel is különbbé szeretne volna tenni a *Dühöngő Bikát*.

A sajátos színhasználat mellett a hangok illetve a zene használata vagy éppen hiánya teszi a filmet különlegessé, egyedivé. Az általam választott részlet szerencsés választás volt, mert ez a kevés részletek egyike, amelyikben van zenei aláfestés. Scorsese szándékosan vetette el bármiféle zenei aláfestés használatának az ötletét, kizárólag olasz operaanyagokat, illetve a boxmérkőzésekhez illő erős, mély dobszólókat tett a filmbe. (11) Az általam feldolgozott beállításokat azzal kezdtem boncolgatni, hogy megállapítottam, mennyire bevonta a képbe a nézőt a rendező a megelőző közeli beállításokkal, és erre csak akkor ébredünk rá, amikor egy szokatlan kameraállásnak köszönhetően megzavarnak bennünket eme voyeurisztikus tevékenységünkben, és szemünket nem kerülheti el a fényes, utcára nyíló ablak és a többi díszlet. Akkor „halljuk meg igazán” a szicíliai balladaéneket és innentől már végig hallani fogjuk. A zene stílusa és típusa LaMottára és családjára, illetve az általuk képviselt társadalmi-etnikai rétegre hivatott utalni (bronxi alsó-középosztály-béli másodgenerációs olasz bevándorlók). Ha tovább szeretnénk pontosítani, illetve további kapcsolatot keresni a zene illetve a főhős között, azt találjuk, hogy a zene elsősorban dél-olasz opera (12), Olaszországnak a szegényebb a részéről származik, ami kapcsolódik az akkor még karrierének elején tartó LaMottához, illetve az ő anyagi helyzetéhez.

Az esszében próbáltam rávilágítani arra, hogy Scorsese alkotása nem csak az olyan elhíresült formabontó képi megoldásokkal tűnt ki az akkori filmek sorából, mint a 360 fokos pánozás, a kontrasztos fekete-fehér színvilág használata vagy a sűrűn használt szubjektív kamera. Éppen ez okból választottam olyan részletet a filmből, amelyen be tudom mutatni, hogy van a kivételesen kifinomult technikai megoldások mellett más szempont is, mely annyira egyedivé teszi a művet. Mindössze néhány beállításból próbáltam bemutatni, hogy a film szinte minden apró részletében visszaadja a főhős jellemét, személyiségi problémáit, szexuális bizonytalanságait, mindezt elsősorban a gondosan megszerkesztett kameraállások által, megspékelve azokat a világítás és a zene sajátos használatával.

Irodalomjegyzék

- Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. Ford. Juhász Veronika. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus Kiadó, 249-267. o.
- Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York, Routledge, 1996.
- Barthes, Roland: *Mythologies*. New York, Hill & Wang, 1972.

© Apertúra, 2006. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/tavasz/szarvas-scorsese-bikajanak-belso-harcai/>

