

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Ismeretlenbe révedő tekintetek

Rendellenes pszichés állapotok ábrázolása a játékfilmben



doktori disszertáció

Mátyássy Áron

2015

Témavezető: Grunwalsky Ferenc egyetemi tanár

Tartalom

Tartalom	2
BEVEZETÉS.....	4
ELMEZAVAR ÉS DRAMATURGIA.....	14
Mellékesen – egy rendellenes psziché.....	19
Ahol a bolondság főszereplő	21
Orvosi hitelesség	25
Passzív hősök	35
Aktív hősök	38
A PSZICHÉS RENDELLENESÉGEK FILMES ÁBRÁZOLÁSÁNAK AUDIOVIZUÁLIS ESZKÖZEI.....	41
Tér és látvány	41
Realista megközelítés	42
Szürrealista megközelítés	46
Jelmez, maszk, smink, kiegészítők.....	57
A kamerahasználatról	60
A beállításokról	62
Az optikák	69
A kameramozgások	73
A kézikameráról	74
A világításról	75
A vágásról	78
A „lassú”, „nyugodt” vágás	79
A gyors vágások	82
A költői vágás.....	85
A filmzene és a hang-design	87
A SZÍNÉSZ ÚTJA	95
A casting.....	98
A színészi adottságok. A színészi alkat.....	106
A felkészülés, anyaggyűjtés, figura-les	111
A testtartás és a mozgás.....	128
A hangok és beszéd	137
Az arcjáték.....	145
Az ismeretlenbe révedő tekintet	157

Befejezés	161
Köszönetnyilvánítás	167
Elemzett filmek:	168
Felhasznált irodalom:	171
Felhasznált képek referencia listája.....	173
A dolgozatban szereplő angol idézetek eredeti nyelven.....	176
Doktori disszertáció tézisei	178

BEVEZETÉS

„Egy idő óta Hatteras kapitány az ő hűséges s rá szelíd szomorúsággal tekintő kutyája kíséretében mindennap többórás sétára indult; de sétája mindig, változatlanul, egy meghatározott vonalon s a Sten-Cottage egy bizonyos fasorának irányában vezetett. Mikor a kapitány a fasor végére ért, rák módjára, hátrafelé lépkedve jött vissza. S ha megállította valaki, ujjával az égnek egy pontjára mutatott, s ha valaki arra akarta készíteni, hogy forduljon meg, s úgy haladjon tovább, nagyon megharagudott s Duk, osztozkodván dühében, bőszen csaholni kezdett.

A doktor figyelmesen szemlélte ezt a furcsa mániát, s csakhamar megértette ezt a különös csökönyösséget; kitalálta, miért sétál mindig ugyanabban az irányban Hatteras, úgyszólván valami delejes erő hatása alatt.

John Hatteras kapitány változatlanul mindig Észak felé haladt.”¹

Jules Verne Hatteras kapitány című regényének záró sorai ezek. John Hatteras megszállott sarkkutató, életét teszi fel arra, hogy elérje az Északi sarkot, lábát rátehesse arra a pontra, „ahol a délkörök találkoznak”. A regény ezt az örült utazást meséli el, mely egy angliai kikötőben indul és egy világvégi vulkán lábainál ér véget. Hatterasnak végül beteljesül az álma, eljut a sarkpontra álló vulkán tetejére, de ott rosszul lesz, barátai és segítőtársai hozzák le a hegyről. A kapitány ténylegesen megháborodik. (A megszállott utazás még nem számít annak, inkább hőstettként értékelendő.)

„Mikor magához tért, a doktor néma aggodalommal, kérdőn tekintett a szemébe. De ez a szem a semmibe nézett, mint a vak pillantása, amely csak néz, de mit se lát, s nem felelt neki, a doktornak.

- Szentisten! – kiáltott Johnson. – Megvakult!

¹ Verne, Jules: *Hatteras kapitány*. Ford. György Ferenc. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1960. p. 474.

- *Nem! – felelte Clawbonny. – Nem! Barátaim, mi csak a testét mentettük meg Hatterasnak! A lelke e vulkán tetején maradt! Az értelme halott!*
- *Megőriült! – kiáltott fel Johnson és Altamont, megdöbbenve.*
- *Megőriült! – felelt a doktor.*
S szemét elborították a könnyek.”²

Visszagondolva azt hiszem, ez volt az első igazi örületleírás, amivel életemben találkoztam. S talán nem véletlen, hogy a mintegy tizenöt Verne könyvből, amit fiatalon elolvastam, ez a két kép ragadt meg legtisztábban az emlékezetemben. A többi regényről halvány emlékeim vannak, de ez a két részlet olyan eleven, hogy még azt is tudtam, hogy ha felütöm az antikváriumban beszerzett példányt – ami ugyanaz a kiadás, amit anno én is olvastam –, hol keressem, a lap melyik részén ezeket a sorokat.

Miért van az, hogy egy kamasz agyában az örület hátborzongató élménye raktározódik el legtovább? Miért marad évtizedeken keresztül fontos és megkerülhetetlen emlék a rák módjára hátrafelé haladó, vagy a semmibe néző látszólag vak férfi képe, akinek „lelke a vulkán tetején maradt?” Honnan ez a bizarr kíváncsiság és érzékenység a rendellenes pszichológiai állapotok megjelenítéseire? Egyéni érdeklődés vagy egyetemes emberi adottság a normalitástól különböző tudatállapotok különleges jelentőséggel való felruházásának igénye?

Verne sorait értelmezve rögtön nyilvánvaló, hogy az örület milyen lényegi kapcsolatban áll a tekintettel. Az összeroppant férfi tekintete a semmibe néz. Barátai azt hiszik erre a kifejezéstelen tekintetre, hogy megvakult. (Hogyan lehet a semmibe nézni? Mi van ott? Mit lát, ha egyszer - néz?) A doktor magyarázatában az örület félreérthetetlen jele ez a lélek nélkül maradt nézés. A megmentett testben ragadt szemek sajátos működése.

Mit láthattak ezek a marcona férfiak Hatteras szemében, ami miatt vaknak hitték? Vagy inkább valaminek a hiánya tűnt fel nekik? Ez a valami lehet egyfajta interakció a látó szem és a látott külvilág között? A hétköznapiakban úgy mondjuk, üres a tekintete. Mitől vesszük észre ezt félreérthetetlenül? Hogy lehet a semmibe nézni – tegyük fel a kérdést ismételten.

² Verne, Jules: *Hatteras kapitány*. Ford. György Ferenc. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1960. p. 460.

Fontos észrevennünk, hogy az örületben lévő rendszer magyarázata a regény befejező soraiban megtalálható. Verne nem hagyta ennyiben a hősét. Tudta ő is, hogy a lelki vakság nem az igazi állapota a háborodott elmének. Bár a részletben nem emeli ki külön a tekintet jelentőségét, mégis nyilvánvaló, hogy Hatteras, miközben valami felé halad, akkor valamit LÁT is, egy számunkra érzékelhetetlen dolgot, amit hétköznapi pszichológusként hajlamosak vagyunk úgy aposztrofálni, hogy a lelki szemeivel lát. Ez a valami olyannyira fontos számára, hogy visszafelé haladva sem veszi le a tekintetét róla. Sőt, ha megzavarják ebben a furcsa szemlélődésben, akkor meg is tudja mutatni – az ég egy bizonyos pontjára mutatva – merre található tekintetének tárgya.

Verne hátborzongatóan hatásos utolsó mondatával árulja el a megoldást. Hatteras örületében mindig Észak, az Északi sark felé néz és halad. Életének megszállottan üzött célja örületében is megragadt. Lelke ténylegesen az Északi sarkon maradt. Ott, ahová mindig is el akart jutni.

Jules Verne-hez kapcsolódva megállapíthatjuk, hogy az örült tekintete nem a Semmit nézi. Egy másik világba néz át. Egy számunkra érzékelhetetlen, de a bomlott elme számára nagyon is jelenvaló valóság képeit szemléli.

Ennél fogva a rendellenes pszichológiai állapotú ember / karakter / szereplő – *határátlépő*.

Benedek István 1955-ös *Aranyketrec* című regénye egy elmeosztály életéről szól. A skizofrénia c. fejezetben ezt találjuk: „*a skizofrénia lényege a szabadságvágy*”.³ Az *Aranyketrec*, mint szakmai szöveg, talán már idejétmúlt, viszont figyelemre méltó a szerző megközelítése, ami szembe megy az elmebaj hagyományos, orvosi esetként való számbavételével. Ehelyett a rendellenes pszichológiai állapotok filozófiai olvasatával próbálkozik. Ez komoly vállalás, tekintve, hogy a kommunista diktatúra legsötétebb éveiről tudósít, rendkívüli empátiával és kíváncsisággal. Benedek elképzelése szerint a társadalmak működési törvényei az egyén működési törvényeinek eredőjéből állnak össze, ennél fogva mindig kompromisszummal járnak. A nagy törvény korlátozza az egyén szabadságát. „*Szabadság annyit jelent, hogy szabad saját egyéniségem törvényei szerint élnem. A szabadság ellentéte nem a rabság, hanem a kényszerű alkalmazkodás. ... A legtöbb ember magántörvénye eltér ugyan a*

³ Benedek István: *Aranyketrec. Egy elmeosztály élete*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1978. p. 257.

társadalmi törvénytől, de nem olyan mértékben, hogy ne tudna alkalmazkodni hozzá. Aki alkalmazkodik, azt hívják normálisnak.”⁴

Benedek kifejti, a különböző személyiségű emberek hogyan próbálnak alkalmazkodni a társadalmi törvényhez több-kevesebb sikerrel. Vannak, akiknek könnyen megy, mert nincs igényük az egyéni gondolatokra, nincs személyiségük, vannak, akik megpróbálnak lázadni, belőlük lesznek az úttörők, forradalmárok, művészek, de ők is a normalitás keretein belül maradnak. „Nem így a skizofrének, akik kísérletet sem tesznek az alkalmazkodásra. Öntörvényűek. Ez az, amit a doktorok úgy hívnak, hogy „autizmus”, mivel csupán a befelé fordulást, az elzárkózást, az eltokolódást, az önösséget látják benne.”⁵ Öntörvényűek: a világ törvényeiről tudomást sem vesznek, vagy átvetik magukat e törvények korlátain. Mi mást tesz a „katatón” beteg, aki mereven áll a sarokban, s maga elé bámul? Mi mást tesz, mint tiltakozik?”⁶ Benedek fájdalmasan romantikus leírása a magukba zárkózott elmebetegekről, akik a külső szem számára egyszerűen csak magányosak, szabadságuk pedig abban áll, hogy „szabad nem részt venniük” – alátámasztja az elméletünket.

A rendellenes pszichológiai állapotú karakter átlépi fizikai valóságunk objektív határait, lerázza a realitás kiábrándító igáját, és tudata előtt megnyílik a szabadság birodalma. Ez a szabadság persze ijesztő is lehet. De a csábítás mindig is erősebb, mint a félelem. Ha egyszer bemerészkedett ebbe a világba, nemigen akarózik visszatérnie.

Benedek István Dosztojevszkij hőseinek szavaival mutatja meg a skizofrén gondolatot. Értelmezésében a híres raszkolnyikovi gondolat a közönséges és nem közönséges emberekről, a skizofrénia legpontosabb leírása. „Előbbiek engedelmesen és mindennapian élik le életüket, az utóbbiaknak viszont joguk van ahhoz, hogy bizonyos esetekben túltegyék magukat minden akadályon, eszméjüket tűzön-vízen keresztül megvalósítsák...” Ha ez az eszme rögeszmévé válik, akkor lép fel a skizofrénia.”⁷

Szász János *Ópium: Egy elmebeteg nő naplója* (2007.) c. filmjének asszisztenseként beszéltem egyszer dr. Rigó Péter professzorral az akkor még működő OPNI falai között. Ő ezt

⁴ Benedek István: *Aranyketrec. Egy elmeosztály élete*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1978. p. 257.

⁵ A szerző által tévesen használt autizmus kifejezésen nem szabad meglepődnünk. 1955-ben kb. 10 évvel vagyunk azután, hogy Leo Kanner amerikai és Hans Asperger osztrák kutatók először leírták az autizmust, mint önálló betegséget. Nem meglepő, hogy a vasfüggöny túloldalára nem jutottak el a legfrissebb kutatási eredmények. Benedek a skizofrénia egyik tünetének tekinti az 'autizmus'-t, ezért néha keveredik leírásaiban a két kóros állapot.

⁶ Benedek István: *Aranyketrec. Egy elmeosztály élete*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1978. p. 258.

⁷ Uo.

a képet használta az örület megértéséhez: Vannak olyan emberek, akik túlságosan érzékenyek ahhoz, hogy sérülés nélkül elviseljék a valóság rájuk nehezedő súlyát. Ezek az emberek: 1. öngyilkosok lesznek; 2. – kábítószeresek vagy alkoholisták illetve egyéb módon függők lesznek; 3. – megbolondulnak. Vagyis létrehoznak egy olyan belső világot, amely elfogadható alternatívája az elfogadhatatlan külső valóságnak. Ahol TUDNAK létezni ellentétben a realitással. Ez a magyarázat összezseng Benedek István teóriájával: „*Az értelmetlenül fecsegő, a maga bizzar győzhetetlenségével olyan világban él, ami a miénktől idegen, ott az ő törvényei a mérvadók, ezért nem ért ő minket, s ezért nem értjük mi őt. ... Ezek a tiszta skizofrének. Kiközösítik magukat a világból, hogy viszonylagos szabadságuknak élhessenek.*”⁸

A szabadság ilyen megtapasztalásának lehetősége az, ami olyan izgalmassá és fontossá teszi számunkra a rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolását a különféle művészeti ágakban, különös tekintettel a filmművészetre. Az ember eredendően vágyik a szabadságra, ami ugyanakkor legrettegettebb félelmeinek is a tárgya. A bomlott elméjű karakterek ezt az ambivalenciát hordozzák magukban. Egyrészt vágyunk belépni az ő világukba, vágyunk az alternatív valóságok, a transzcendencia közvetlen érzékelésére, ugyanakkor rettegünk is tőle, ijesztő belegondolnunk egy, az irracionalitás által meghatározott világba. Tiszteljük és megbélyegezzük az örületet.

Érdekes megfigyelni, hogy nem minden örület, nem minden tudati deformitás érdekes a művészetek és a közönség számára. Ha kicsit utána gondolunk, azt találjuk, hogy az autizmus, a skizofrénia, a többszörös személyiség és esetenként a kényszeresség, valamint az epilepszia azok a betegségek, amelyek művészeti toposzokká tudtak válni az idők során.⁹ Ezek idézik meg legevidensebben a határátlépés korábban említett jelenségét. Dolgozatomban ennélfogva túlnyomó részt autizmus és skizofrénia témájú filmekből hozok példákat. Nem célt, hogy minden pszichés rendellenességről említést tegyek, egyrészt, mert dolgozatomban terjedelmi keretei ezt nem is teszik lehetővé, másrészt, mert kutatásom kezdeti fázisában eldöntöttem: a pszichológia tudományos eredményeit laikusként, műkedvelőként fogom használni. Nem kívánom pszichológiai és orvosi szempontok alapján a teljes betegség-spektrumot lefedni, hanem a filmalkotó által elérhető és felhasználható orvosi tudásanyagot építem csak

⁸ Benedek István: *Aranyketrec. Egy elmeosztály élete*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1978. p. 259.

⁹ Most azokra a betegségekre gondolok, melyek önmagukban érdekesek és filozófiailag is inspirálóak tudnak lenni. Természetesen rengeteg olyan irodalmi és egyéb karaktert ismerünk, aki őrült, és ennél fogva gonosz, ahol a 'rossz' indoklásaként jelenik meg a rendellenes tudati működés. Jelen vizsgálódás tárgyát azok a betegségek alkotják, amelyek metaforikus vagy mondhatni metafizikai súllyal bírnak. Megértésükön keresztül az emberi lét szélesebb horizontjaira nyílik rálátásunk.

be a dolgozatba. Meg sem próbálom azzal hitegetni magam, hogy átfogó, részletekbe menő képet kaphatok ezekről a tudományos területekről, amiket a hozzáértők évtizedeken keresztül tanulnak, kutatnak. De nem is feladata ez egy filmkészítőnek. Fontos, hogy ismerje az általa bemutatott betegség tüneteit, belső szükségszerűségeit, logikáját, hogy a betegségábrázolás a filmben hitelessé tudjon válni. De neki ahhoz kell értenie, hogyan lehet a rendelkezésére álló filmnyelvi és színészvezetési eszközökkel a betegség hiteles ábrázolását létrehozni. S bár példáimmal erre a két népszerű pszichés rendellenességre koncentrálok, a róluk való gondolkodás szempontjai alapján bárki fel tudja rajzolni saját filmjéhez a saját személyre szabott "térképét", szóljon az kényszerességről, epilepsziáról, vagy bármely más rendellenes pszichológiai állapotról.

Dolgozatom premisszája, hogy a film, mint művészi közvetítő közeg, különösen hatásosan tudja megjeleníteni ezeket a rendellenes pszichológiai állapotokat. Szemben a képzőművészetekkel, a zenével vagy éppen az irodalommal, ahol egyfajta metaforáját / képzetét / ábrázolását / interpretációját kapjuk a betegségnek, a film képes arra, hogy jelenvalóvá tegye ezeket a betegségeket – természetesen a betegséggel együtt élő karakterek megjelenítésén keresztül.¹⁰ Ez a film rendkívüli valóságosságának köszönhető. André Bazin híres tanulmányában leírja, hogy a fotografikus kép hogyan lépett a festett kép helyére azon az úton, ahogy az emberiség próbálta a valóság minél pontosabb reprodukcióját létrehozni. „*Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos.*”¹¹ A jól elkészített film képes a nézőben a valóság mindennél erősebb illúzióját létrehozni. Képes arra, hogy a látott történetet, hangulatot, képi benyomásokat - a filmnézés ideje alatt - valóságosnak fogadjuk el. Képes arra, hogy olyan személyes kötődés, szimpátia és empátia alakuljon ki a nézőben a filmi karakterek iránt, ami egy egészen új, a film előtt nem ismert befogadói élményt okoz. A színházban az elidegenítő hatások sokkal erőteljesebbek. Éppen a színész kézzelfogható jelenvalósága akadályozza meg, hogy elhiggyük róla, pl. hogy autista, vagy skizofrén. Pontosabban: éppen hogy „elhisszük róla” – de nem egy autistát, skizofrént látunk a színpadon. Hanem egy művészi interpretációt, amelynek befogadásához folyamatosan társul a 'nem-valódiság' tudata. A film ezzel szemben képes eliminálni az elidegenítő tényezőket a befogadói folyamatból. Képes elbódítani a tudatot, és átcibálni egy alternatív – filmi - valóságba.

¹⁰ A jelenvalóvá tesz – mint a reprezentál szinonimája szerepel itt.

¹¹ Bazin, André: *A fénykép ontológiája*. Ford: Baróti Dezső. In: *Mi a film*. Szerk: Zalán Vince. Budapest, Osiris, 1999. p. 21.

Sok tényezője van a filmi hatásnak, ami ezt okozza, de talán legfontosabb közülük a *közelkép* vagy más néven *közeli* használata. Ez a filmes eszköz nem szokványos, intim közelségbe juttatja a nézőt a szereplőkhöz. Valóságban sosem látott felbontásban képes kinagyítani egy emberi arc rejtelseit. Láthatóvá teszi és hangsúlyozni tudja a legapróbb rezdüléseket, disszonanciákat, jeleit annak, hogy valami átsuhan a tudaton, a színész és az általa életre keltett karakter tudatán. A tudat munkájának lenyomatát tudja közvetíteni a közelkép. Ez a lenyomat természetszerűen leginkább a szemekben tükröződik. A tekintet, a nézés, a látás, a szemek körüli izmok állapota határozott jelzésekkel szolgálnak a lélek mozgásairól.

A közelkép pedig ábrázolhatóvá teszi az emberi tekintetet.

A rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolása a játékfilmen elsősorban a jó színészválasztáson múlik. A színészi zsenialitás, alkalmasság hozza létre a verne-i „semmibe nézést” – amit a dolgozatban én „ismeretlenbe révedő tekintet”-ként szeretnék leírni. Meggyőződésem, hogy a bomlott elméjű karakterek nagyon is látnak, nem a semmit nézik. De ez egy külső érzékelés számára felfoghatatlan terület. A színésznek képesnek kell lennie az ismeretlenbe révedni, meglátni ezt a nem-valós világot, miközben a valóságban hús-vér partnerekkel, jelekkel, időzítéssel, végszavakkal, reakciókkal nehezített terepen is helyt kell állnia.

Dolgozatomban azt szeretném kutatni, hogyan lehetséges egy rendellenes pszichéjű karakter megformálása, melynek legfontosabb eleme: ez a tekintet. Illetve azt, hogy a filmkészítőnek hogyan kell megteremtenie a lehetőség-feltételeket az ilyen színészi pillanatok létrejöttéhez. Vizsgálatom kitér a dramaturgia, a rendezés, az operatőri munka, az utómunka valamint a színészi munka kérdéseire.

Munkám során támaszkodni szeretnék saját tapasztalataimra, melyeket első nagyjátékfilmem, az *Utolsó idők* készítése során szereztem. Ennek a filmnek az egyik főszereplője egy autista karakter, akit egy fiatal színésznő, Vass Teréz keltett életre a forgatás során. De ez a tapasztalat leginkább arra jó, hogy segítsen átlátni az óhatatlanul felmerülő kérdéseket, illetve figyelmeztet majd arra is, hogy ne maradjon ki egy fontos szempont sem. Lesznek olyan részei a dolgozatnak, amiket eluralnak az autizmussal kapcsolatos észrevételek, tapasztalatok, háttérbe szorítva a skizofréniával és a többi pszichés rendellenességgel kapcsolatos tanulságokat. De ezt az aránytalanságot ellensúlyozza majd az, hogy ilyenkor az általam bejárt út stációit mutatom majd be, minden elméleti háttérkutatásnál erősebb, gyakorlati tanulságokkal.

Igyekszem őszintén szembenézni tévedéseimmel, rossz döntéseimmel, és megmutatni a véletlenekben rejlő fantasztikus lehetőségeket is. Én ezt az utat jártam be, igyekszem személyes tanulási folyamatomat kreatív módon beépíteni gondolatmenetembe. Ez a dolgozat egy részletes check-list arról, amit egy film készítése során a rendezőnek végig kell gondolnia. Szempontokat, jellegzetes problémákat és azok megoldására tett javaslatokat mutat meg. De az alapja egy konkrét munkafolyamat, aminek tanulságai nem alkalmazhatók automatikusan bármely más film gyártási folyamataira. Minden egyes film rákényszeríti a készítőit, hogy megtalálják a hozzá vezető utat. Ez a folyamat személyre szabott, nem lehet megspórolni a kudarcokat és a sikereket, amikkel az út során találkozik az ember. Dolgozatom tehát csupán sorvezető lehet egy jövőbeli, pszichés rendellenességgel foglalkozó film alkotói számára.

A dolgozatban filmjelenetek elemzésén keresztül szeretném felvázolni azokat a szempontokat és döntési szituációkat, amikkel egy filmkészítő találkozhat, ha a rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolásával próbálkozik.

Az elemzett filmek kiválasztásánál nem törekedtem filmtörténeti teljességre. Nagyon sok rendellenes pszichével foglalkozó film kimaradt a dolgozathoz. Ami bekerült, annak leginkább szubjektív, érzékszervi okai vannak. Olyan filmekkel szerettem volna illusztrálni a gondolatmenetemet, amelyek számomra is fontos, megkerülhetetlen alkotások, és amelyek rendezői megközelítésével azonosulni tudok. Közös bennük, hogy az elmebaj, a rendellenes psziché soha nem elítélő, fölényes modorban mutatják meg, sokkal inkább az ellenkezője a jellemző: az örült és örülete tiszteletet parancsoló, a filmek készítői valódi kíváncsisággal közelítenek felé, és mindannyian úgy érzik, az örület művészi ábrázolása a normalitás világában élőknek is hasznára válik. A néző közelebb juthat önmaga megismeréséhez. Nem a pillanatnyi attrakció miatt fordulnak a téma felé, hanem a betegség vagy rendellenesség időbeli vizsgálata érdekli őket. Méltóságot, tiszteletet adnak bolond karaktereknek. Ez összhangban van Michel Foucault terminológiájával, aki a *bolondság tragikus tapasztalásának* nevezi ezt.

Foucault szerint a reneszánsz korszakára tehető az a fordulat, amikor kialakul a bolondság tapasztalatának két eltérő formája az európai gondolkodásban. „A megannyi nyilvánvaló átfedés ellenére elmondható, hogy a szétválasztás bekövetkezett, s a távolság ettől fogva szüntelenül nő a bolondság tapasztalatának két formája között. A kozmikus szemlélet alakjai és az erkölcsi gondolkodás alakulása, a tragikus elem és a kritikai elem útja egyre inkább elválík,

s a bolondság alapvető egységében eképp nyíló szakadék immár sohasem temetődik be.”¹² Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a bolondság tragikus tapasztalása szerint a bolond, mint a számunkra rejtett tudás, érzések, intuíciók birtokosa, saját földi világunk hiányosságaira, végeességére, kicsinyességére figyelmeztet. Ez az a világ, ahová a határátlépők juthatnak csak el. Ide néznek azok a titokzatos tekintetek. Ezzel szemben a kritikai tapasztalás a bolondot, a józan észre immunis, tudatlan, gyarló karakterként látja és láttatja, rajta keresztül a bölcsek evilági tudásának értékeire hívja fel a figyelmet. „Az egyik oldalon ott úszik őrzőgő arcokkal a fedélzetén a Bolondok Hajója, mely a tudások különös alkímiájáról, a vadállatiság rejtett fenyegetéseiről és az idők végezetéről beszélő tájakon lassanként belevész a világ éjszakájába. A másik oldalon haladó Bolondok Hajója pedig az emberi gyarlóságok példaértékű, didaktikus odisszeáját jeleníti meg a bölcsek számára.”¹³ A foucault-i distinkció alapján mondhatjuk, hogy a rendellenes pszichéjű karaktereket főszerepbe állító filmalkotások a bolondság tragikus tapasztalásának gondolati sodrához kapcsolhatók.

Ez a fajta filmkészítés számos etikai kérdést is felvet. Manapság, amikor az extrémítások, devianciák sokkoló ábrázolása az egyik legkönnyebben járható út a közönség szívéhez, fontos hangsúlyozni, hogy az általam vizsgált filmek készítői sosem próbálták kihasználni, méltatlan helyzetbe hozni beteg szereplőiket, nem estek az öncélúság csapdájába a pszichés rendellenességek ábrázolásakor. Fontosnak érezték, hogy a filmben megjelenő beteg karaktereket a valódi betegségekben szenvedő nézők is elfogadhatónak találják. Ne érezzék azt, hogy az ő sorsukat örökre meghatározó deformitás a nagyközönség szemében nevetségessé, lenézetté válik a filmnek köszönhetően. Egy ilyen eset szörnyű károkat okozhat egy beteg-közönség társadalmi megítélésében, vagy akár a betegséggel foglalkozó szakemberek gondozó munkájában is. Szerencsére a betegség valódi természetére való nyitottság és az etikai felelősség tudat rendszerint közös forrásból táplálkozik a filmkészítők esetében is.

Lars von Trier *Idióták* című filmjében (*Idioterne*, 1998.) provokatív formában vizsgálja örület és normalitás viszonyát, középpontba állítva ezt az etikai dilemmát is. Cinikus, elkényeztetett értelmiségi főhősei fogyatékosnak adják ki magukat, szellemi vezetőjük szavaival mondván, próbálják megtalálni a bennük rejtőző idiótát. A minél hitelesebb átlényegülés érdekében próbatételek elé állítják magukat: elhagyva a kommunának otthont adó villát, a társadalomba lépve kell adniuk a fogyatékos, vállalva az ezzel járó megbélyegzettséget is. Egyre nyilvánvalóbb azonban, hogy sokkal inkább a környezetük meg-

¹² Foucault, Michel: *A bolondság története*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. p. 44.

¹³ Uo. p. 44.

botránkoztatása, zavarba ejtése a cél, mintsem valamilyen meditációs elmélyülés önmagukban. Öncélúan használják ki az értelmi fogyatékos szerepével való játékot. “Gúnyolódnak” – ahogy a csoporthoz csapódó, valóban érzékeny és az idiótaságra fogékonyan reagáló Karen mondja egy jelenetben. A csapat többsége nem akar tanulni az idióta-létből. Csak utánózik, de nem él át. Karen az egyetlen, aki számára valódi tétje van a bolondságnak. Őt a bolonság tragikus tapasztalása érinti meg. A film végén kiderül: a nő elvesztette gyermekét, és a gyászmunka részeként menekül az örültek valóságtól elrugaszkodott világába, ahol megtapasztalhatja a szabadságot és sebezhetetlennek érezheti magát.

Az elkövetkezőkben én is Karen érzékenységevel és nyitottságával fogok közelíteni a rendellenes pszichés állapotok megértéséhez. Dolgozatom három fő részre tagolódik a film-dramaturgia, a film audiovizuális eszközei és a színészi játék jellegzetes problémái alapján.

Munkám során rendszeresen utalok az elemzett filmek részleteire, melyek a mellékelt DVD lemezen találhatóak, és sorszámaik alapján beazonosíthatók. A filmrészletek .mp4 kiterjesztésű videófájlok.

ELMEZAVAR ÉS DRAMATURGIA

Nehéz megmondani, a filmötletben mi születik meg előbb: a történet, vagy a karakterek. Mindkettőre van példa. Jó esetben a kettő egymást szüli, folyamatos kölcsönhatásban. Amikor az arányok eltolódnak, sokszor olyan szélsőségek irányába megy el a gondolat, ami végül elvesz a kidolgozott ötlet erejéből. Ha a történet születik meg előbb, nagy esély van arra, hogy a karaktereket – AKIKNEK a történetéről van szó – a cselekménysor követelményeihez igazítják. A figurák úgy töltődnek fel tartalommal, tulajdonságokkal, jellegzetes vonásokkal, ahogyan a történet megy előre. A történet szempontjából irreleváns tulajdonságaik nem lesznek. Dramaturgiai elemként funkcionálnak. Pedig a történetek csak akkor válnak izgalmassá, újszerűvé, ha a karakterek egyedi, megismételhetetlen tulajdonságokkal bírnak – csakúgy, mint az életben.

Annak, hogy egy karakter milyen tulajdonságokkal bír, leginkább csak a képzeletünk szab határt. Illetve, a karakter megalkotásakor magunknak meg kell húznunk azokat a határokat, amelyek körülhatárolják majd figuránkat, de a határok elhelyezése az alkotói szabadságtól függ. Az a lényeg, hogy ha már egyszer megszülettek a kontúrok, kialakult a lelki alkat, felderengett az élettörténet – a figura ezekhez képest viselkedjen. Legyen önmagában koherens, ellentmondásmentes. Ha az író ilyen karakterekkel tölti meg történetét, gyakorlatilag csak az ő jelzéseiket kell figyelnie, hogy helyes irányba terelgesse a történetet. A karakterek motivációi, viszonyai, a jól adagolt konfliktusok megrajzolják a történetet, amely izgalmas és elgondolkodtató lesz.

Persze a folyamat nem ilyen fekete-fehér. Egyszerre születik meg egy történet-csíra, és a benne szereplő karakterek. Azután ide-oda cikázva a kettő között alakulgat a nagy egész, miközben a munka nagy része a belső ellentmondások kiszűréséről szól. A tulajdonképpen leírhatatlan teremtési aktus ilyen jellegű leírása a túlzott leegyszerűsítés veszélyét rejt magában. Ahhoz viszont, hogy megértsük a filmen megjelenő rendellenes pszichológiai állapotok és a film dramaturgiája közötti viszonyt, hasznos lehet. Azzal a megjegyzéssel, hogy nem lép fel az útmutatás igényével.

A rendellenes pszichológiai karakterrel rendelkező figurákat szerepeltető filmek esetében különösen érvényes az, hogy a történetnek a karakterek útját kell lekövetnie és nem fordítva. Az ilyen filmek legnagyobb hibája az, amikor az alkotó megpróbálja saját vízióját

ráterőltetni karaktereire, kritika nélkül. Az ilyen filmek hiteltelenek, idegesítően dilettánsak lesznek. Elkezerítő módon csorbulni fog az igazságuk, értelmetlenné téve a belefektetett munkát, odaadást, alkotói energiákat. A legnagyobb veszélyük mégsem az, hogy a rosszul sikerül műalkotások sorát gazdagítják, hanem hogy hamis képet festenek arról a pszichológiai defektusról, amelyet ábrázolnak. A laikus közönség pedig a filmek alapján fog véleményt alkotni a betegségről. A filmkészítés komoly felelősséggel jár. Különösen egy olyan érzékeny téma boncolgatása során, mint amilyen a rendellenes pszichológiai állapotok bemutatása.

Egy autizmus tárgyú társadalmi célú hirdetés előkészületei során a következő anomáliákkal kellett szembesülnünk.. A forgatókönyv elkészítését hosszas tájékoztató folyamat előzte meg. Az ötlet szállításával megbízott kreatív ügynökség megkereste a hazai autista-gondozás prominens személyiségeit, és tőlük kért tanácsokat a forgatókönyv elkészítéséhez. A több körös beszélgetések után egy valós helyzetből kiindulva alakították ki a film történetét.

A játszótéren egy kislány hintázik. Ismeretlen, angyali arcú kislány érkezik a hintához, aki gondolkodás nélkül megpróbálja kilöki a kislányt a hintából. A kislány anyukája közbelép, rendre utasítja az idegen kislányt, aki azonban teljesen váratlanul üvöltöni kezd, szabályos dührohamot kap, vergődik a földön, ekkor érkezik loholva anyukája, aki megpróbálja megnyugtatni. A film utolsó képén a kislány ül a hintában, a kislány egy másik hintában játszik. A film végi felirat üzenete kb.: ne ítéld elhamarkodottan, az autizmussal élők nagyon máshogy viselkednek bizonyos szituációkban.

A forgatókönyv azonban nem nyerte el a megrendelők – az autista szervezetek – tetszését. A reklám cég nem értette, miért. Legfontosabb érvük az volt, hogy pont a szakértők mesélték nekik azt a történetet, hogy a buszon, ha nem ülhet le a megszokott kedves helyére, egy autista képes óriási hisztit csapni, amit csak az old fel, ha teljesül a kívánsága, és – jelen esetben - elfoglalhatja az áhított helyet. A cég kreatív szakemberei ezt a szituációt ültették át egy látványosabb, filmes szempontból izgalmasabb környezetbe.

Nem számoltak azonban olyan járulékos tényezőkkel, amelyek ezt az adaptációt hiteltelenné teszik.

- Valóban igaz, hogy az autista gyerekek dührohamot kaphatnak a játszótéren és lehet, hogy elveszik a többi gyerek játékát. Éppen emiatt, az autista gyerekeket általában NEM VISZIK JÁTSZÓTÉRRE a szüleik, akik a gyerek egy éves korára - amikor még

talán nem is tudják, mi a probléma a kicsivel – megelégedik a folyamatos kioktatást, és a kellemetlen konfliktushelyzeteket, amelyeket a gyermekük viselkedése vált ki a környezetükből. A megkérdezett autista gyermeket nevelő szülők közül senki nem vitte játszótérre a gyermekét. (Ezzel szemben a tömegközlekedésre sokan rákényszerülnek. Ezért lehet hiteles egy helyzet a buszon és hiteltelen a játszótéren.)

- Egy ösztönös nézői reakció: NE IS HOZZANAK OLYAN GYEREKET a játszótérre, aki kilöki a másikat a hintából. Miért kellene eltérni ezt bárkitől is, legyen az autista vagy éppen neveletlen agresszív egészséges kisgyerek.
- És a szakemberek reakciója: az autizmus-gondozás legfőbb lényege, hogy megtanítsák az autista gyerekeket és felnőtteket az ilyen helyzetekben való helyes vagy legalább elfogadható viselkedésre, azaz, hogy NEM SZABAD kilöki a másikat a hintából, nem szabad elvenni a játékot, nem szabad dührohamot kapni a buszon stb, helyette konvencionálisabb eszközökkel érdemes kommunikálni a kívánságait, érzéseit. A tervezett kisfilm ennek pont az ellenkezőjét sugallta, azzal az üzenetével, hogy bizonyos dolgokat azért tűrjünk el, mert a másik fél autista, amiről sem ő sem más nem tehet. (Természetesen létezhet olyan helyzet, amiben ez megáll, de az nem olyan látványos és mellbevágó, mint egy dühöngő kisfiú képe egy halálravált kislány mellett a játszótéren.)

A kreatív cég csak nagy nehezen engedte el ezt az ötletét, előtte azonban tucatnyi változatot készítettek belőle, amelyek mindegyike az inkonzisztenciákat próbálta kigyomláni a játszótéres filmből, ahelyett, hogy egy nagy levegővel teljesen új koncepciót találtak volna ki.

A fent részletezett példából jól látszik: a rendellenes pszichével bíró karakterek esetében hatványozottan érvényes az, hogy az írónak és a film dramaturgiájának a karakter jellegzetes tulajdonságai alapján, a motivációit figyelembe véve kell haladnia. Ennek elmulasztása az imént vázolt anomáliákhoz vezethet.

Gondolatmenetem öntudatlanul is valahol a neorealista film gondolatiságát követi. Bár a neorealizmus, mint filmes irányzat hamar lefutott és meghaladottá vált, elméleti alapjai újra és újra felbukkannak a filmes gondolkodásban, nem véletlenül. Az amerikai és nyugat-európai történetközpontú, önmagába záruló hangosfilmkorszak kritikájaként a valósággal szembeni alázatra hívták fel a figyelmet a neorealista rendezők és legfontosabb teoretikusaik, mint pl. Cesare Zavattini.

„A neorealizmus legjelentősebb ismertetőjele és legfontosabb újdonsága szerintem az a tény, hogy megéreztük, **mit jelent a „történet” szükségessége**: ugyanis, hogy a történet nem más, mint öntudatlan eszköz az emberi tehetetlenség maszkírozására, és hogy a fantázia, ahogyan alkalmazták, semmi mást sem tesz, minthogy halott sémákat helyez az eleven szociális tényekre; hogy lényegileg észrevettük, hogy a valóság rendkívül sokoldalú, hogy elég, ha csak megfelelően vizsgáljuk. És hogy a művész feladata nem abban rejlik, hogy az embereket metaforikus szituációk segítségével háborítsa föl vagy mozgassa meg, hanem rávegye arra, hogy elgondolkodjon saját problémáin és másokéin (és szerintem az is, hogy felháborodjon és felrázódjon), röviden, hogy **elgondolkodjon a való dolgokról, ahogy azok vannak.**”¹⁴

Zavattini sorai igen megfontolandóak a mi témánk vonatkozásában is. Leginkább azért mert a későbbiekben pontokba szedve részletezi egy munkamódszer leírását, amelynek segítségével a valóságot úgy lehet filmezni, ahogy az van. Természetesen nem pusztán dokumentarizmusról van szó, hanem inkább egyfajta teremtetett valószerűségről. A neorealista rendező elidőzik az eseményeken, megpróbálja a valódi történetekben megtalálni a drámai elemeket, amit azután rendezői eszközökkel kiemel. A valóság dramaturgiáját próbálja kiszűrni a látszólag véletlenszerű események hömpölygéséből. Természetesen ez az aktus is „halott sémák” keresése a körülhatárolhatatlan valóságban, de fontos, hogy a neorealisták nem erőszakolták meg ezt a szelíd, komótos dramaturgiát a látványosság, az attrakció érdekében. „Ma nyugodtan mondhatjuk: adjatok nekünk egy akármilyen tényt és addig gyönyörködünk benne, míg sikerül látványossággá alakítanunk. Az a „centrifugális erő”, mely eddig (mind technikai, mind szellemi értelemben) a film alapvető jellemvonása volt, ezért centripetális erővé változott: ugyanis míg korábban egy témát nem önmagában és a valóságtartalmában bontottak ki, ma a neorealizmus arra törekszik, hogy mindent az alaptémára vonatkoztasson.”¹⁵ A koncepció érvényes a rendellenes pszichés állapotokkal foglalkozó filmek dramaturgiájára is. Az írónak és a rendezőnek egy akármilyen tényt – abnormális karaktert, betegség tünetét, jellemző helyzetet – kell vennie és megvizsgálnia ahhoz, hogy felfedezze benne a drámaiságot, és nem fordítva. Nem a dramaturgiai konstrukcióhoz kell rendelni a karaktereket, a tüneteket, a diagnózist, hanem a valós tényekben meglátni a művészi vízió elemeit.

Ez például az autizmus esetében elég kettős képet mutat. Hajlamosak vagyunk az un. savant-ok, a csodabogarak képességeit alapul venni autista karaktereinkhez, mert az

¹⁴ Zavattini, Cesare: *Néhány gondolat a filmről* In. *Fejezetek a filmesztétikából*. Vál. és szerk. Zalán Vince. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983. P. 124-130.

¹⁵ Uo.

látványos, érdekes, meglepő. Az *Esőember* (Rain man, 1988.) alapjául szolgáló zseni, Kim Peek, egész életét Salt Lake City városi könyvtárában töltötte. Raymond Babbitt-tel ellentétben nem volt autista, figurájából a csodabogár tulajdonságokat mentették át az alkotók a filmbe, legalábbis az avatatlan nézőknek ez az emlékeztető a filmből. Lexikális tudása fantasztikus volt, gyakorlatilag mindent megjegyzett, amit olvasott vagy hallott. (Egy vizsgálat kimutatta, hogy egyszerre két oldalt tudott „befogadni”, a szétnyitott könyv bal oldalát a bal szemével, jobb oldalát a jobb szemével „fényképezte”.) Ugyanakkor egész életében édesapja segítségére szorult, negyven éves korában sem tudta megfésülni a haját, bekötni a cipőjét és valószínűleg éhen halt volna, ha egyedül hagyják egy teli fridzsiderrel, de nem emlékeztetik arra, hogy egyen. Adott a kérdés, hogy egy ilyen tény-halmazból mit emeljen ki a filmkészítő? Az *Esőember* írója próbálta ebben a kettőségben megőrizni karakterét, de a „halott sémák” a nézői érdeklődés irányultságában is érvényesülnek, természetes tehát, hogy a csodabogár vonások lettek a maradandóbbak Raymond Babbitt figurájával kapcsolatban, hiszen azok voltak látványosabbak. Ronald Bass forgatókönyvének nagy szerepe van abban, hogy jelenleg az emberiség legnagyobb részének az jut eszébe egy autizmussal élő emberről, hogy ránézésre megmondja, hány szál gyufa van egy kiborult gyufás-skatulya körül, s nem az, hogy dührohamot kap, ha nem nézheti a szokott időben a *Perpatvart*. Pedig a szakemberek állásfoglalása szerint az autizmus átlagos és leginkább jellemző arca egyáltalán nem ilyen „attraktív”: sajátos nevelési igény, állandó felügyeleti kényszer, egy helyben toporgás, szociális és kommunikációs korlátok, a hozzátartozó családok elszigetelődése és felőrlődése... Az autizmus egyik legsajátosabb jellemzője az, hogy orvosi értelemben és eszközökkel nem gyógyítható, sok tekintetben nagyon nehezen, bizonyos esetekben rendkívül lassan, és csak részben fejleszthető. Jó esély van arra, hogy ne nagyon vegyünk észre lényegi változást egy autizmussal élő „mániái”-ban és viselkedési furcsaságaiban 5-10-15 év múltán sem.

A mozdulatlanság, változatlanság dramaturgiája?

Ilyen kihívással kell szembenéznie az autizmussal foglalkozó írónak. Zavattini szövege az alkotói karakterhez is ad útmutatást: „*De hogy ezt megtegyük, hogy felfedezzük a legrejtettebb emberi értékeket, ahhoz nagyfokú igazi és valódi érdeklődésre van szükség az iránt, ami történik. ... És a film mindenek feletti vágya a látásra, az elemzésre, a valóságra való éhség, konkrét hódolat a többiek iránt, minden iránt, ami létezik.*”¹⁶

¹⁶ Zavattini, Cesare: *Néhány gondolat a filmről* In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Vál. és szerk. Zalán Vince. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983. p. 124-130.)

A rendellenes pszichológiai állapotok és a dramaturgia összefüggésének vizsgálatakor érdemes megtenni egy distinkciót, mellyel jobban körülírhatjuk a számunkra érdekes filmes példák körét. Különbséget kell tennünk 1.) Filmek, melyekben a rendellenes pszichológiai állapottal rendelkező karakter mellékszereplő, és 2.) Filmek, melyek főszereplője a rendellenes pszichéjű figura.

Mellékesen – egy rendellenes psziché

Az 1.) csoportba olyan filmeket sorolok, amelyekben a pszichés defektus közvetlenül nem nyomja rá a bélyegét a cselekményre. Ezekben a filmekben a betegség a főszereplők válára nehezedő teher, adottság, melyhez képest meg kell határozniuk magukat, vagy éppen tükrök, melyben felismerik a normalitás defektusait. Természetesen a film nem működne a rendellenes karakterek nélkül, de jelenlétük, cselekedeteik, hatásuk nem befolyásolja a film történetének fő csapásvonalát. Ilyen film például Anthony Minghella alkotása, a *Bűnös viszonyok* (Breaking and Entering, 2006.) amelyben a főszereplő házaspár kapcsolatát teszi próbára egy tíz év körüli, a nő korábbi kapcsolatából született autista kislány jelenléte. A Poppy Rogers által alakított Bea pontosan ábrázolt autista karakter. Egy viszonylag jó képességű autisztikus lányt mutat meg nekünk, aki sok szempontból képes a társadalomban részt venni, csak gyakori dühkitörései, kicsit faragatlannak tűnő szókimondása nehezíti az életét. Egyetlen dolog érdekli: a torna. Az edzések során engedi, hogy az edző megérintse a testét, tud olvasni, részt vesz a családi beszélgetésekben – ezek is jelezhetik, hogy talán kevésbé súlyos az autizmusa. A jeleneteket figyelve meggyőzőnek tűnik az alakítás. Megjelennek jellegzetes gesztusok – fül mellé felkapott kéz, dühkitörés, pl. tányértörés. Megjelennek a sztereotip beidegződések: pl. a sárga színtől való irtózás – kedves poén, amikor edzés után Bea csuromvizes ruhában jön ki az öltözőből, mert sárga színű volt a törülköző. Jó választás, hogy egy érdekes, nem kimondottan szép lányt választottak a szerepre. A hosszú haj már kevésbé. Az autistákat nagyon sokszor idegesíti a vállukra lógó, folyton összekócolódó haj. Bár a fodrásztól is retteghetnek, sokan szeretik inkább a rövidet, vagy a Kleopátra-frizurát, és sokszor a szülők döntenek erről a lehetséges konfliktuskerülés jegyében.

1.filmrészlet: *Bűnös viszonyok* (Breaking and Entering, Rend: Anthony Minghella, 2006.)

Ugyanakkor jelenléte csak érintőlegesen, másodlagos konfliktusforrásként funkcionál a történetben. A Jude Law által alakított fiatal férfi egyre inkább eltávolodik párjától (Robin

Wright Penn), de kapcsolatuk válsága nem írható egyértelműen az autista gyermek számlájára.¹⁷ Természetesen hozzájárul az anya kedvetlenségéhez, kialvatlanságához, állandó depressziójához, de a kapcsolat válsága sokkal inkább abban keresendő, hogy a két felnőtt nem képes kommunikálni egymással, nem tudják megbeszélni a problémáikat.

Ide sorolnám Andrej Tarkovszkij *Andrej Rubljov* (Андрей Рублёв, 1969) című filmjének bolond lány karakterét is. Ő egyfajta katalizátor a történetben, átlendíti a főhőst alkotói válságának holtpontján, de nagyon valószínű, hogy nélküle is hasonló irányba haladna tovább a festő története. Ugyanakkor a bolond karakter beemelése a középkori történetbe olyan asszociációs láncolatokat indít el a nézőben, melyek nagymértékben kitágítják a film értelmezési tartományát. Tarkovszkij szimbolikusan ábrázolja a bolondot, aki sokkal erősebb bizonyossággal rendelkezik, mint az ép eszűek. Ez egy magatartásforma nála, nem is biztos, hogy tényleg van tudása. A filmben egy fontos jelenete van, mégis emlékezetes marad a jelenléte. Szerepe van ebben sajátos mozgásának, a kelléknek (szalmaköteg), enyhén ki-meresztett szemeinek. És hogy nem beszél. Nem szólal meg, nem keresi a kontaktust az emberekkel. Viszont kíváncsi az élettelen dolgokra. A hallgatása, szavak nélküli kommunikációja rendkívül szuggesztív. Jellegzetes gesztusa, hogy oldalra kapja a fejét, hátrafelé figyel, mintha azt ellenőrizné, hogy követi, szemmel tartja-e valaki. Ideges, sietős a mozgása, a lépései, a feje.

2.filmrészlet: Andrej Rubljov (Андрей Рублёв, Rend. Andrej Tarkovszkij, 1969.)

Tarkovszkij nem hiteles ábrázolást kért színésztől, hanem ő maga teremtette meg az örület illúzióját a szereplő játékan túl további filmes eszközeivel. A védjegyévé vált lassú, térképző kocsizással vezeti be a lányt a templomba, profilosan. A bolond másságát erősíti az is, hogy csak ő mozog, rajta kívül mindenki statikus a jelenetben, egy helyben állnak a férfiak, tanácstalanul.

A fenti példákon kívül számtalan olyan jobb-rosszabb filmet sorolhatnánk fel, ahol mellékszerepben tűnnek fel rendellenes pszichés karakterek. Nagy veszélye az ilyen történeteknek, hogy a pszichés defektus ábrázolása elnagyolt, felületes lesz. Gyakran humorforrásként használják az ilyen bolondokat, mint például a Farrelly fivérek *Keresd a nőt*

¹⁷ A barátnő, Robin Wright Penn kialvatlan, sápadt arca az autizmus-problémakör egyik kevésbé ismert, ám annál jelentősebb motívumára hívja fel a figyelmet. Az autistákkal együtt élő gondozók, családtagok, szülők hihetetlen áldozataira és munkájára. A lelkiismeretes családtag nem nagyon tehet mást, mint Eve a filmben: egész életét a gyermeke gondozására teszi fel. Beszükülnek kapcsolatai, mindig fáradt, feszült, időnként elveszti a türelmét. Ez pedig nagy valószínűséggel a társas kapcsolatai elhidegüléséhez vezet.

(There's Something About Mary, 1998) című opuszában Cameron Diaz fülvédős kisöccsét. Különösen igényes rendezőnek kell lenni ahhoz, hogy az ilyen figurák is hitelesen legyenek kidolgozva – bár véleményem szerint ez alapkövetelmény mindenkivel szemben, aki filmet készít. Már csak az ábrázolt betegséggel élő valódi embertársainkkal szembeni tisztelet okán is.

Ahol a bolondság főszereplő

A 2.) csoportba olyan filmeket sorolok, amelyeknek főszereplője a rendellenes pszichológiai állapotú karakter. Ezekben az alkotásokban szinte biztosra vehetjük, hogy a karakter a történetnél korábban született meg. A film legfontosabb vállalása, hogy a cselekmény segítségével bemutassa azt a bizonyos figurát. Ezeket a forgatókönyveket jó esetben alapos orvosi kutatómunka, tapasztalatszerzés, személyes találkozások, adatgyűjtés előzi meg.

Ezt követően az alkotónak meg kell határoznia egy vezérfonalat, ami a karakterének a metaforikus-szimbolikus jelentését hordozza a történeten belül. A vezérfonalat nevezzük *lényegi attribútumnak*. A lényegi attribútum a rendellenes karakter olyan metaforikus tulajdonsága, amely meghatározza a történetben betöltött szerepét. Nézzünk egy példát ennek szemléltetésére.

Az *Utolsó idők* (Lost Times, 2009.) forgatókönyvének írásakor már egész korai fázisban kialakult bennem a gondolat, hogy Priskin Eszter figurája legyen *más*. Weird, strange, ahogy az angol mondja, illetve: different. Ehhez igen prózai dramaturgiai megfontolások vezettek el. A történet középpontjában egy lány megerőszakolása és annak megbosszulása állt. Nem szerettem volna, hogy a nézőnek esetleg az jusson eszébe, hogy a megerőszakolt lány a sajátos viselkedésével valamilyen módon provokálta az inzultust. Azt akartam, hogy a fertelmes bűnt követő véres bosszú tiszta és megkérdőjelezhetetlen legyen – legalábbis amennyire egy ilyen erőszakos bűncselekmény megkérdőjelezhetetlen lehet. Ennélfogva egy olyan karaktert képzeltem el Priskin Eszter figurájában, aki amolyan bolond lány a faluban, aki megrekedt egyfajta boldog gyermeklétben, jobban érdeklik a falu széli barangolások a természetben, mint az emberekkel való kommunikálás, a párválasztás, a flörtölés. Őt ez mind nem izgatja. Annál fájdalmasabb, hogy végül mégis megtalálják az erőszak elkövetői.

Volt tehát egy karakterem, akiről azt tudtam, hogy igen passzív, hiszen általában kivonja magát a társas helyzetekből. Illetve amikor részt vesz bennük, akkor – mint a hisztériázó gyerek – próbálja dührohamaival manipulálni a környezetét és elérni a céljait. Ilyen

szellemben készült el a forgatókönyv első néhány változata. Ezekben a draftokban még Eszter a későbbihez képest aktívabb volt. Voltak igényei, javaslatokat tett programokra, magától kezdeményezett beszélgetéseket. Mindazonáltal megmaradt érdekes mellékszereplőnek, aki tulajdonképpen kiváltó oka a film igazi tétjét adó bosszúnak, de ezen túlmenően nem volt sok szerepe, kicsit bugyután téblábolt a jelenetekben. Éreztem, hogy ez így kevés lesz, ezért egy idő után hozzáfogtam a testvérpár viszonyának kidolgozásához. Eleinte úgy képzeltem, hogy Iván amolyan jó gyerek, anyuka szeme fénye, aki rendes, vigyáz a nővérére, nagyon szereti őt, a halott apa helyett is dolgozva keres az egész családra, közben titkon szerelmes egy lányba, stb. Igen sematikus figura volt, tele olyan tulajdonságokkal amivel nemigen tudott volna helytállni az olajcsempész világban.

Ezek a dramaturgiai – karakterépítési problémák csak fél évvel a forgatás előtt kezdtek feloldódni. Akkor már tudtam, hogy Iván kénytelen-kelletlen vigyáz a testvérére, nem kisveréb, hanem talpraesett vagány csibész, Esztert pedig úgy jellemeztem, hogy „inkább a falut körülölelő természeti környezethez tartozik, mint az emberi közösséghez. Amikor aktuálissá vált egy végleges forgatókönyv elkészítése, felvettük a kapcsolatot Prekop Csilla autizmus területén dolgozó gyógypedagógussal, aki a könyv elolvasása után azt mondta, hogy Eszter karaktere LEHET autista. Vagyis, hogy a karakter tulajdonságai alapján lehetne autizmus diagnózisára gyanakodni. De ugyanakkor számos helyen inkonzisztens volt a figura – amennyiben a forgatókönyv további fejlesztésekor az autizmus irányába szerettünk volna haladni.

Csilla nagyon izgalmas új gondolatokat fogalmazott meg Eszter karakterével kapcsolatban. Legalapvetőbb kifogásai azokkal a jelenetekkel voltak, amelyekben Eszter túlságosan erős hétköznapi érzelmeket mutatott ki. Például megsértődött bátyja szekálásán, és duzzogni kezdett. Csilla elmondta, hogy az autistákra általában NEM jellemző a „duzzogás”, nem „haragtartók”, nem próbálnak részvétet, szánalmat, engedményt kiváltani a másik embertől. (Egyfajta érzelmi zsarolás). Számukra ez a szociális „színjáték” értelmezhetetlen. A testvéri piszkálódást eleve nem is értenék. Nem éreznék ki belőle a gúnyt, nem bántódnának meg. Éppen az ellenkezője történne, nem reagálnának az általam forgatókönyvbe írt sértő mondatokra, hanem csinálnák tovább szokásos tevékenységeiket.

Csilla kommentjei alapján számos jelenet 180 fokos fordulatot vett. Beszélgetéseink során kirajzolódott előttem, hogy Eszter karakterének sokkal passzívabbnak kell lennie. Olyan valakinek, aki rosszkor rossz helyen volt, ez okozta a veszét. (Eszter a vele megesett traumára is sajátosan reagált. Egyik részről változatlanul folytatta napi rutintevékenységeit, de az

eset után nem szólalt meg többé a forgatókönyvben.) De a figura csak akkor állt össze a fejemben, amikor megfogalmaztam magamnak Eszter lényegi attribútumát: az ő esetében ez a „mozdíthatatlan zártság” volt. Ez azt jelentette – ami egyébként egyik első tapasztalatom volt valódi autistákkal találkozáskor – hogy az ő világában nincs igény (vagy eszköz) a változásra. Az új az mindig veszélyes, aggasztó, tanulni kell, sokkal jobbak, mert biztosak a begyakorolt, megszokott napi rituálék. Ilyen szempontból evidens volt, hogy karakterfejlődés nem nagyon képzelhető el Eszter figurájában. Vagy ha igen, akkor annyiban, hogy a trauma utáni állapotból egy ponton visszalép korábbi állapotába – újra beszélni kezd. Persze semmi lényegeset, csak a mellette elhaladó járművek adatait, de mégis – beszél. Az erőszak kiváltotta némaság tehát elmúlik, visszaáll a rend. Ezt leszámítva Csilla kíméletlenül irtotta rendezői és írói fantáziám látványos, attraktív jelenet-ötleteit, és afelé orientált, hogy próbáljak először egy konkrét autista karaktert felépíteni magamban jellegzetes sztereotip tevékenységeivel, autizmus spektrumon elfoglalt helyével¹⁸, értelmi képességeivel, és UTÁNA nézzem meg, milyen helyzeteket generálhat egy ilyen típusú passzív hős a forgatókönyv dramaturgiájában.

A karakter kitalálásakor kellett magamnak megfogalmazni Eszter lényegi attribútumát, ahhoz, hogy az autizmus tünezhalmazának végtelen tárházából milyen dolgokat szeretnék kiemelni. Mit mutatok meg a filmben és *mi az, amiről inkább nem beszélek*.

A mozdíthatatlan zártság – hamar kiderült – igen szervesen illett Eszter történeten belül elfoglalt szerepéhez. Túl azon, hogy megvalósította korábbi szándékamat, miszerint a karakter nem vesz részt a faluközösség érzelmi és praktikus életében, tágabb dimenzióban átláthatóvá tette a két testvér kapcsolatának problémákkal terhelt dramaturgiai útvesztőjét is. Iván egyfajta “házikedvencként” viseli gondját testvérének a film elején, belső értékrendjére hallgatva, halott anyjuk iránti tiszteletből. A történet során szép lassan mindenki elfordul tőle, a kapuk bezárulnak, ott marad magányosan, egyedül. Egy dolog változatlan az életében, Eszter. A lány egyfajta monolitiként áll a forgatókönyv dramaturgiájának középpontjában, a történet fősodra kerületi, olykor találkozik vele, olykor beleütközik, nagyot csattan – de Eszter karakterét lehetetlen kizökkenteni állandóságából.¹⁹ Úgy fogalmaztam meg ezt akkor

¹⁸ Az autizmust a szakirodalomban nem betegségnek nevezik, hanem fejlődési rendellenességnek, amely egy tünetegyüttessel jár együtt, ezen tünetek viszont igen változatosak. Ezért szokták az autizmust, mint egy spektrumot elképzelni a különböző tünetek alapján. Lásd még: *Autizmus és az autisztikus spectrum* <http://www.autizmus.hu/AAspektrum.shtml> 2014. 09. 20.

¹⁹ A szakemberektől hallottunk egy történetet egy autista lányról, akit megerőszakoltak. Amikor újra találkoztak, a legdrámaibb, legszívszorítóbb dolog a lány viselkedésében a traumatizáltság HIÁNYA volt. Mindent ugyanúgy csinált, mint korábban. Semmi nem látszott rajta. Szülei ettől szenvedtek leginkább. Egy lelkileg

magamnak, hogy az autisztikus karakter akkor kerül interakcióba a környezetében élőkkel, *ha útban van. Ha beleütköznek. Ő nem keresi a találkozást.*

A *lényegi attribútum* meghatározása után a forgatókönyv elkezdett életre kelni. Tudtam, hogy mit keresek az autista fiatalokkal való szerdai találkozásokon a delej utcai Autizmus Alapítvány és Kutatócsoport heti klubdélutánjain. Itt gyűltek össze azok az autizmussal élő fiatalok, akik 18. életévük betöltése után, immár a nagybetűs életbe kivetve, szerettek volna még visszajárni megszokott helyükre, megszokott társaik közé. Autizmusuk általában olyan mértékű volt, hogy képesek voltak a társadalomba való beilleszkedésre, tüneteik elég látványosak ahhoz, hogy én átfogó képet kapjak az autista gesztus-sztereotípiákról. Számos fontos esemény maradt meg bennem az ott töltött időből. Például, amikor először mentünk oda, és Csilla bemutatta nekünk Zs-t, aki szerinte karakterében eléggé hasonlít a filmünkben szereplő lányra. Őt figyelve éreztem meg az autizmus és a környező világ kölcsönhatásának jelentőségét, mely a mélységi kompozíciók és az amerikai plánok gyakori használatát eredményezte az *Utolsó időkben*. Vagy eszembe jut egy fiatal fiú, aki nem tudott (vagy nem akart) beszélni, mindehhez olyan testalkata volt, mint egy birkózónak, és közben órákig tudott könyveket pörgetni az ujjhegyén. Ő minden alkalommal megállt egyedül az udvaron, fejét felszegte, és figyelte a leveleket, fejét finoman rezegtette, ide-oda rángatta. Hamar kiderült, hogy a levelek mozgását utánozza, pontosabban, ráhangolódott a mozgásukra egy sajátos, őszinte táncsal. Ezt a momentumot egy montázsban használtuk, amikor egy körfahrt középpontjában Priskin Eszter áll az erdő közepén, a fölé magasuló fákat nézi, és ujjjaival finoman utánozza a levelek mozgását. Életszerű helyzetben tapasztalhattam meg a savant-képességek megnyilvánulását, a szivacs-szerű memória működését, a szavak, kifejezések szó szerinti értelmezésének faramuciságát, az autisták hanghordozásának furcsa „meszterkeltségét”.

Autizmus témájú filmeket nézve inkább a kritikus hangok szólaltak meg bennem, nem akartam, hogy bármilyen ott látott színészi eszköz befolyásolja a mi módszerünket. Az általam olvasott szakirodalomból leginkább Temple Grandin *Segítség! Autizmus!* című könyve jelentett inspirációt számomra.²⁰ Fontos információt adott Grandin technikai jellegű érdeklődéséről, női mivolta ellenére, az én hősnőm is az autóskártyát bújja és a kocsik rendszámát jegyezgeti fel füzeteibe a házimunkák vagy a babázás helyett. A Grandin által ter-

összetört gyermek ápolása belátható, megfogható feladat. Ismerős terep. Egy érzelmi visszajelzésekre nem képes gyermek hallgatása, unott közönye hátborzongató, ijesztő látvány.

²⁰ Grandin, Temple: *Segítség, Autizmus* Ford: Szaffner Éva. Budapest, Kapocs Kiadó, 2004.

vezett szorító-gép (squeeze-machine), mely arra szolgált, hogy szabályozható nyomást gyakorolva a benne fekvő személy testére, sajátos “öleléssel” enyhítse annak stresszes állapotát, az ágybetétes jelenetben értelmeződik át nálunk. Priskin Eszter, amikor stressz hatás éri, szereti magára húzni a fészerben porosodó régi ágybetétet, bátyja így talál rá a film egy bizonyos pontján. Végig az volt a célom, hogy az autizmus-jelenetek ne csak illusztrálják a filmet, hanem filozófiai szinten is szervüljenek a történetbe, hozzájáruljanak ahhoz. Egy vidéki autista felnőttek számára épített majorság falai között találkoztunk egy lánnyal, aki egész nap körbe-körbe járt a szobában, amikor új ember érkezett a helyiségbe, nagyon közel ment hozzá és megszagolgatta, vagy átgombolta félrecsúszott kardigánját. Priskin Eszter, amikor szembesítik támadóival, a mi olvasatunk szerint először odamegy a Nagy Szukicsához, és alaposan megszaglássza. Ez indítja be benne az emlékezési folyamatot, melyet a szexuális zihálás hangjainak utánzásával tesz egyértelművé.

Tudtam, hogy milyen helyzetekre, gesztusokra, mondatokra vagyok kíváncsi. Nem az autizmust *általában* akartam beépíteni a forgatókönyvbe, hanem az autizmus egy jellegzetes velejáróját, amely megtermékenyítőleg hatott a könyv dramaturgiai fejlődésére. Mindez nem számít csalásnak. A szakemberek állítják, hogy ahány autista ember, annyiféle autizmus létezik a világban. A lehetőségek tárháza szinte végtelen, ezért is nevezik spektrum állapotnak. Ebben a határtalanságban csak az segít eligazodni, ha bizonyos elvek alapján megszűrjük az opciókat. Ilyen lényegi attribútumok: A *Tükör által homályosan*-ban a tudathasadás és az istenlátás közötti párhuzam, Lars von Trier *Hullámtörésében* az eredendő tisztaság, Kubrick *Ragyogásában* egyfajta megalománia, uralkodásvágy.

A lényegi attribútum fogalmának körülírása után következzen néhány szempont, amelyek megfontolandók a dramaturgiai munka során.

Orvosi hitelesség

Páratlan remekmű Hal Ashby *Isten hozta, Mr!* (Being There, 1979. Rend: Hal Ashby) című filmje, amely jó példa arra, milyen az, amikor a rendellenes pszichés karakter központi szervező eleme a dramaturgiának, mégis hiteles és valódi tud maradni. Ráadásul ezt egy vígjátékban sikerül megvalósítani.

A Peter Sellers alakította kertész, Chance évtizedek óta él egy zárt világban, ahol az „öregúr” kertjét kell gondoznia, cserébe mindent a feneke alá raknak. A filmben azt mondják róla, „különös” (different az angolban).

Az öregúr meghal, Chance az utcára kerül. Ötvenéves fejjel, bármiféle tudás nélkül arról, mi várja odakint. Egy szerencsés kimenetelű baleset után egy milliomos felesége hazaviszi otthonába, ahol szimpatikus lesz a haldokló férjnek a humoros, szarkasztikus idegen (Chauncey Gardiner-nek keresztelik újdonsült barátai, akik mindenáron értelmet akarnak magyarázni Chance minden mondatába, akkor is, amikor az semmit nem jelent. Chance, “the gardener”-ből lesz Sellers egy ismeretlen high society család tagja. Innentől kezdve Chance egyre magasabb politikai körökbe jut el úgy, hogy közben nem ért semmit a dolgokból, csupán jól érzi magát. Örül, hogy van hol laknia és hogy a “mániáit” ki tudja élni.

A filmen látszik, hogy az író, Jerzy Kosinski és a rendező Hal Ashby, nagyon ismerték az autizmust. Vagy csak ezt a karaktert, akit kitaláltak. Remek dramaturgiai felismerés, hogy Chance úgy tud az események mozgatórugója és alakítója lenni, hogy közben végig passzív hős marad. Sőt. Passzivitása, titokzatos mozdíthatatlansága mintegy kiprovokálja a környezétől, hogy megfejtést találjanak a titkára. Ami olyannyira evidens, hogy eszébe sem jut senkinek. Az, hogy „nem százaz”.

3. filmrészlet: Isten hozta, Mr! (Being There, Rend: Hal Ashby, 1979.)

Chance-nek van néhány jellegzetes reakciója, szokása, ami teljesen hiteles autizmus szimptóma:

- bejáratott válaszai vannak: „érttem” “Köszönöm”. Mindig mondja a másik fél nevét. Udvarias.
- Rendszeresen megismétli a másik ember gondolatait, mondatait. Aki ezt az egyetértés jelének veszi.
- Utánoz. Azokban a helyzetekben, amikor nem tudja mit kell tennie, próbálja a környezetét utánozni.
- Az arckifejezések az arcára ragadnak. Általában egy biztonsági behízelgő kedves mosoly, amitől meglágyul a környezet szíve – ez túlélési eszköz.
- Ha hall valami ismerős dolgot az előző mondatban, abba belekapaszkodik, arról kezd el a továbbiakban beszélni. – pl. „az elnök...”... Az elnök nagyon kedves ember, nagyon szeretem” - ezt valaki megtanította neki: szépen kell beszélni az emberekről.

- Mindig ránéz arra, aki éppen beszél, és a szemébe néz.
- Mindig válaszol, reagál, de csak ha kérdeznak tőle. Neki nincsenek kérdései. Csak a tévé érdekli, meg az érdekes dolgok. Az emberek nem. Az embereknek meg akar felelni, valami ösztönös indíttatásból. Talán azért, hogy békén hagyják.
- A legváratlanabb helyzetekben is képes bekapcsolni a tévét és megfelekedni a környezetéről.

Az autisták valahogy így kénytelenek boldogulni az életben is. Megérteni, megérezni nem tudják teljes egészében. Megtanulják túlélni, minél kevesebb konfliktust generálni, mert minden egyes konfrontáció egy koppintás képzeletbeli körmükre.

A film erőssége, hogy fantasztikusan találja meg azokat a mondatokat, melyek teljesen hitelesek egy autista szájából, mégis kellően kétértelműek, dodonaiak ahhoz, hogy Chance környezete többet halljon ki belőlük, mint amennyi a valóságban mögöttük van.²¹ A készítők gyakran élnek a kertészeti szakszavak és a gazdasági, szerelmi, ilyen-olyan nyelv közötti áthallásokkal, melyeket remek humorral aknáznak ki.

A verbális hitelességnél azonban még fontosabb, hogy Chance jól eltalált lényegi attribútuma, a csendes alázat a növények iránt, elegendő muníciót ad az egész történetnek, miközben Chance végig megmarad passzív hősnek, aki csak sodródik az eseményekkel, de azok minduntalan összegabalyodnak vele.

Más hozzáállás, de hasonló aprólékosság jellemzi az *Esőember* című film írójának, Ronald Bass-nek a munkáját. Az Oscar-díjas film története a nyolcvanas évek elején egy konferencián kezdődött, ahol Barry Morrow, a film ötletadója találkozott Kim Peek-kel, egy autista savant-nal (csodagyerek), aki gyakorlatilag a világon minden jeles alkalomnak a dátumát meg tudta jegyezni, és a pillanat tört része alatt megmondta, hogy a kérdező születése milyen napra esett. Egy utahi könyvtáros fiaként egész életét a Salt Lake City könyvtárban töltötte könyvek böngészésével. Amikor felfigyeltek különleges memóriájára, orvosok kiderítették, hogy fotografikus memóriája van, gyakorlatilag lefényképezi az elé kerülő könyvlapokat, - párhuzamosan tudott két oldalt olvasni, egyik szemével a bal-, másikkal a jobboldali lapot. Az emlékezetbeli zsenialitás mellett azonban gyakorlatilag élete végéig gondozásra szorult. S ha

²¹ Prekop Csilla az autizmussal élőket egyszer egy metaforával írta le. Olyan alma, amelyet belülről kirágott a darázs. Külsőleg ugyanolyan mint az ép, de ha megfogod, egyrészt pihe könnyű, másrészt könnyen összezuhan.

nem találkozunk Morrow-val, meg is maradt volna könyvtári csodabogárnak, akikből oly sokan szaladgálnak közöttünk, anélkül, hogy bárki megállapítaná róluk a betegségüket. De nem így történt, Morrow-ra és Bass-re inspirálóan hatott a fura figura, forgatókönyvet írtak belőle, amely gyakorlatilag világhírvé tette Peek-et és vele együtt az autizmust is.²² Az *Esőember* sikerével Peek élete is megváltozott, hátralevő éveiben előadásról előadásra járt, ahol közönség előtt mutatta be bámulatos emlékezetét. Édesapja mindvégig mellette volt, jó üzletet csinált fia fogyatékoságából.

A mi szempontunkból az az érdekes, ahogy a forgatókönyvírók Raymond Babbitt autizmusát kitalálták. Morrow-t és Bass-t egyértelműen Peek emlékezőképessége ragadta meg, amit aztán a film fináléjához közel egész praktikus módon kulcsfontosságú dramaturgiai elemmé emelnek. A szorult helyzetben lévő öcs Raymond memóriájának használatával hekkeli meg a las vegasi kaszinókat, miután megtanította neki a kártyalapokat. A jelenetre még visszatérünk, mert magában hordozza az orvosi hitelesség és az alkotói szuverenitás feloldhatatlan – de faramuci módon észrevehetetlen – konfliktusát.

Azt gondolom, a korabeli orvosi vizsgálatok még autizmust állapítottak meg Peeknél, így jutottak el a forgatókönyvírók is az autizmushoz, és ahhoz, hogy apró részletekig kidolgozzák az autista karaktert a filmben. Kicsit alaposabban megvizsgálva a forgatókönyvet azt tapasztaljuk, hogy egy bédekkert készítettek az autizmushoz. Minden látványos és megdöbbentő autista szindrómát összegyűrtak Raymond karakterében – ilyen összetételben ezek a tünetek a legritkább esetben fordulnak elő a való életben. De nem lehetetlen, hogy mégis találkozzunk velük. Ez már elegendő alap ahhoz, hogy hitelessé váljon a figura, amely egy klasszikusan passzív hős – mint ilyen, később még említést teszek róla. A film fő dramaturgiai szála egy utazás, egy road movie, amely mégsem szokványos, köszönhetően az autista karakter furcsa reakcióinak. Az öcs szemén keresztül csodálkozunk rá Raymond extréménél extrémebb sztereotip viselkedésformáira, melyeket hihetetlen meggyőzőerővel hoz Dustin Hoffman.

De a történet az autista karakter nélkül is működne, illetve talán pontosabb azt mondani, hogy bármilyen fogyatékoságra, defektusra kicserélhető benne az autizmus. Egy

²² A legújabb kutatások szerint Peek nem volt autista, úgynevezett FG-szindrómája volt, deformált aggyal született, a két agyféltekéje között nem volt összeköttetés. Az írói csapat azonban összekapcsolta a képességeit az autizmussal. Lásd: Brogaard, Berit és Marlow, Kristian: *The Superhuman Mind* (Psychology Today) <http://www.psychologytoday.com/blog/the-superhuman-mind/201212/kim-peek-the-real-rain-man> 2014. 12.05.

sokszor látott történetet követhetünk végig két testvérrel, akiket elszakított egymás mellől az élet, és immár felnőtt fejjel kénytelenek megismerkedni a másikkal. Az *Esőemberben* ez a folyamat meg van fűszerezve az autizmussal, érdekes, bizarr valóságshow-ként. Ily módon az autizmus ismeretterjesztő jellegű bemutatására korlátozódnak a filmben rejlő lehetőségek, megadva a nézőnek azt a kényelmes pozíciót, hogy mintegy üvegbúra alatt szemlélhesse az autista férfi viselkedését. Ez azonban nem lényegi viszony a rendellenes pszichológiai állapot és a dramaturgia között.

Persze, lehet mondani, hogy a film nem lett volna világsiker, ha nincs benne az autista karakter. Az is igaz, hogy valami miatt csak érdekesnek, fontosnak érezték az alkotók, hogy autista legyen Raymond, ne pedig mondjuk egy skizofrén, vagy osztott személyiségű egyén. De esetükben a karaktert minősítő lényegi attribútum az egyedülálló memória lett, amely orvosilag sokáig az egyik megkülönböztető tünet volt az autizmus rokonállapotainak differenciál diagnosztikai meghatározásában. Szakmai értelemben ma már nem minősül lényegi szempontnak, sem pszichológiai, sem filozófiai értelemben, de “a valódi érintettek” életében gyakran sorsdöntő lehet ez a kimagasló, szigetszerű képesség.

Dustin Hoffman játéka, természetesen ezt feledtetni tudja, az akkor már Oscarral is kitüntetett színész ráérezett az autizmus líraiságára is, és szívszorító alázattal „asszisztál” az autista Raymond csetlés-botlásához. Az egyes gesztusok, pillantások, toporgások mind-mind hitelesek.

Érdekes módon egy helyen pontatlan a forgatókönyv, és ez éppen az önkényesen megnevezett/kiválasztott lényegi attribútumhoz kötődik. Abban a bizonyos kulcsjelenetben Raymond úgy segít Charlie Babbittnek (Tom Cruise), hogy a kártyaasztalnál számolja a lapokat és megjegyzi, melyik lapok voltak már és melyikekre lehet számítani. Bizonyos típusú autisták gond nélkül meg tudnak jegyezni több száz kártyalapot vagy kártyalap-sorozatokat. De kevésbé valószínű, hogy ebbéli tudásukat kreatívan tudják hasznosítani. Az autizmus egyik alap ismérve, hogy az érintett személy nem képes kreatív, teremtő, új összefüggéseket meglátó gondolkodásra, funkcionális működésre. Amikor Raymond a kártyákról beszél, akkor nem a játék szabályait szem előtt tartva *taktikázik*, hanem *lelki szemei előtt kártyák képeit látja*, amikről beszélni tud. Olyan mint egy winchester vagy egy fotópapír. Csak rögzíteni és hordozni tud, de progresszíven felhasználni nem.

Raymond mégis, mintha ilyen színben tűnne fel a film végén, hiszen határozottan reagál öccse kérdéseire, látható meggyőződéssel. És hát igaza is lesz.

Az *Esőember* esetében tehát azt látjuk, az írók egy létező modell alapján alkottak meg egy rendellenes pszichológiai állapotú karaktert, aki a történet középpontjában áll. De a film-béli karakter által megjelenített lényegi attribútum mégis falsul hat a dramaturgiában. Persze segít rajtuk az előzetes nézői ismeretek hiánya, amire épít is a film, legtöbbször, akik semmit sem tudnak az autizmusról, nem érzik ezt problémának, sőt, először érzik megérthetőnek az autizmussal élők világát. Mert a kártyaparti olyan helyzet, ami mindenki számára átélhető, ismerős.

És itt ismét feltehetjük a kérdést: vajon mennyiben fontos egy ilyen filmben a szakmai, orvosi hitelesség? Nem helyettesítheti-e egyfajta dramaturgiai egységesség, a koherens színészi játék és a magával ragadó történetmesélési mód? Vajon hamisnak mondhatjuk-e az *Esőember* által mutatott képet azért, mert ezen a lényeges diagnosztikai szemponton ferdít? Vagy alapvetően az elkészült film hatása a fontos, az, hogy a néző számára egységes, igaz legyen, ne tűnjön nem valódinak benne egy ilyen jelenet.²³

Az *Esőemberben* az írók nyilvánvalóvá teszik a karakter különleges képességeit ahhoz, hogy azok átvegyék az irányítást a filmnek ezen a pontján. Bár a valóságban nem biztos, hogy így történne, a filmben hitelesnek érezzük, mint a nem is történhetne másként. De ehhez az kell, hogy okosan már jóval előtte megértessék a nézőkkel, hogy az autizmus lényege az, hogy az ember egy pillantással meg tudja állapítani hány gyufaszál van egy gyufásdobozban. Ami dramaturgiai furmány, de működik.

Motiváció, a történet mozgatórugói

Az *Esőember* példája átvezet a rendellenes pszichés állapotok, mint dramaturgiai mozgatórugók problémaköréhez. Korábban kifejtettem, hogy az *Esőemberben* az autizmus nem lényegi drive, inkább akadályként jelenik meg a cél eléréséért folytatott küzdelemben. A főszereplő szeretné visszakapni az örökségét, szeretne hazajutni a sivatagon keresztül örökölt sportkocsijával, szeretné visszakapni a szerelmét – csupa valódi motiváció. Ezzel szemben az autista Raymond egyfolytában visszahúz. Összehasonlítva a korábban elemzett *Isten hozta*,

²³ Különösen érvényes ez a dilemma egy olyan film esetében, amelynek konkrétan köszönhető, hogy a világ nagy részén egyáltalán van valami fogalma az embereknek az autizmusról.

Mr! című filmmel, itt azt tapasztaljuk, hogy az autizmus anekdotisztikusan színesíti, illusztrálja a történet főszálát, míg ott ugyanez a tétlen jelenlét folyamatosan előre mozdította a cselekményt. Míg itt az autistába belebotlanak, útban van, zavaró tényező, ott az útban levés jelentőséget kap, a környezet kezd alkalmazkodni az autisztikus karakterhez, próbálja a neurotipikus²⁴ világot az autisták világához igazítani. Ily módon Chance és rajta keresztül az autizmus a legfontosabb mozgatórugója lesz a történetnek, ennek kiemelésével megszűnne a film.

Megint más a helyzet Bergman *Tükör által homályosan* (Såsom i en spegel, 1961.) című mozijával, ami talán a leghíresebb filmes skizofrénia-ábrázolás. A skizofrénia két szempontból is építi a dramaturgiát. Egyrészt ez adja a titokzatos, nyomasztó alaphangot. Karen diagnózisát csak lassan ismerjük meg, hogy aztán legdöbbenetesebb valójában az utolsó jelenet látomásaiban mutakozzon meg. A család élete Karen betegsége köré van berendezve. Az orvos férj éjt nappallá téve ápolja a lányt, hogy ne kelljen visszamennie az elmegyógyintézetbe. A kamaszkorú testvér, Minus ahol tud, segít, de közben van elég baja neki is a felnőtté válás kapcsán.

A cinikus, kiégett író-apa hazatér, és titokban elkezd lánya betegségéről írni. Belőle merít ihletet, abban bíz, hogy Karen bizarr rohamai, betegségének alapos, intim közelségű tanulmányozása kirángatja őt írói és emberi válságából.

Karen mindent megtenne a gyógyulásért, de be kell látnia, hogy ebben a harcban alulmarad.

A titokzatos szobában Istent váró nő története azonban felül-emelkedik az elmebaj pusztá bemutatásán, és allegorikus formában az Istenkeresésről, illetve a szeretet hiányáról szól. A lány éjszakánként felmegy a titokzatos emeleti szobába, ahol a fal mögül hangok szólnak hozzá. A hallucinációk mellett víziók is gyötrik. Karen kezd elveszni a párhuzamos valóságok között.

“...Egy isten jön lefelé a hegyről. Keresztül a sötét erdőn, és mindenütt vadállatok vannak a homályban. Csendesen lapulnak. Igenis, ez valóság. Én nem álmodom, én igazat

²⁴ „Neurotipikus” a nem autizmussal élők jelzője az autizmus gondozásban. A nevet az autizmussal élők nemzetközi internetes fórumainak közössége adta az átlagos, nem autista emberekre, bámulatos hummorról és a rájuk jellemző hiperracionaizmussal.

*beszélék. Úgy érzem, hogy egyszer az egyik világban vagyok, máskor a másikban, és nem tudom megakadályozni...*²⁵

4. filmrészlet: Tükör által homályosan (Såsom i en spegel. Rend. Ingmar Bergman, 1961.)

A film tehát elejétől a végéig a skizofrénia körül bonyolódik. A betegség több szálon is beleszól szereplőink életébe, motivációiba, és mint ilyen, állandóan előre mozdítja a filmet. A legegyszerűsebb Karen esetében, akinek mindennapos rettegés és kín együtt élni ezzel a kórral, rohamai egyre sűrűbben jelentkeznek. Miközben nagyon szeretne meggyógyulni, belül sejti, hogy nem fog. Ez állandó szorongást okoz benne, amit még tetézik az, hogy tisztában van vele, betegsége milyen kellemetlen a családtagjai számára.

Karen férje orvos, előtte nincs titka a betegségnek, világosan látja, hogy feleségét el fogja veszíteni. De ezt magában kell tartania, leginkább talán a nő öccse, Minus érdekében.

Az öcs, Minus igyekszik nem komolyan venni nővére betegségét, mintha az nem is lenne olyan komoly dolog. Belül persze rettenetes szomorúság és felháborodás lappang. Igazságtalannak érzi nővére sorsát.

Végül, de nem utolsó sorban itt van a rohamos összeomlást kiváltó karakter, az apa, aki hazatérésének beteges, bizarr apropója talán éppen lánya leépülésének megfigyelése. Egy ponton kiderül, hogy az író a nő betegségéből, rohamaiból próbál ihletet meríteni írói világában. Karen megtalálja naplóját, melyben erről ír. Összetörik a szégyentől.

Láthatjuk, hogy a betegség kiemelése a történet dramaturgiájából a történet megszűnését eredményezné. Persze, kicserélhetnénk pl. vakságra, vagy Parkinson-kórra, esetleg Schlerosis multiplexre, mint lassú leépüléssel járó betegségek, de Bergman zseniális meglátással a skizofréniát is a film lényegi részévé teszi.

Karen látomásai, hallucinációi mind egy várva várt Isten eljövételét előlegezik meg. A skizofrénia az istenlátás hordozója, lehetőségfeltétele ebben a filmben. A konkrét betegségen túl tehát egy filozófiai probléma feloldási kísérletének is tanúi vagyunk.

A Tükör által homályosanban a skizofrénia lényegi attribútuma az átjárás a különböző valóságsszintek között. Bergman eköré a metaforikus gondolat köré építi a filmet, s ezáltal a

²⁵ Ingmar Bergman: *Színről színre*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979, p. 172.

rendellenes pszichológiai állapot elengedhetetlen része lesz a dramaturgiának is. Isten hiánya ugyanis ordít a szereplők kommunikáció-képtelensége, magányossága, érzékenykedése mögül. A történet igazi tétje a Pókistennel való találkozás lehetősége. A betegség: közeg, amelyben ez a transzcendens esemény létrejöhet.

Az Isten hozta, Mr! , a Tükör által... jó példák arra, amikor sikerül egy rendellenes pszichológiai állapot lényegi attribútuma által motivációs erőt képezni egy történetben. Ezek a filmek nem véletlenül számítanak ma már klasszikusnak. Ez a fajta dramaturgiai kohézió és megalapozottság egyedülálló valószerűséget és eredetiséget ad az elkészült filmeknek.

A kutatásunk szempontjából releváns filmekre kicsit tágabb perspektívában rátekintve kirajzolódik egy elég általános, visszatérő dramaturgiai struktúra képe is. Ezek a filmek legtöbbször a rendellenes pszichológiai állapotú karakterüket belevetik a „normális” világ forgatagába. A rendellenesség a rendben értelmezhető, kettejük viszonya, konfliktusai generálják a történetet. A két világ ütköztetése és az így kialakuló végeredmény ismételten a foucault-i distinkció ősi oldalához köti ezeket a filmeket. A bolondság tragikus tapasztalatának képéhez.

Ezeknek a filmeknek jellemző alaphelyzete, hogy a korábban ápolásra szorult, szegregált bolond egy fordulatnak köszönhetően utcára kerül, és helyt kell állnia a normalitás keretei között. Szintén Foucault elméletéhez tartozik az a gondolatmenet, amely a bolondok bezárásához köti a modern társadalom kialakulását.²⁶ *“Az elzárás a XVII. század létrehozta sajátos intézmény. Mindjárt kezdetben olyan méreteket öltött, amelyek messze túlnőttek a középkor bebörtönzési gyakorlatán. Gazdasági beavatkozásként és társadalmi óvintézkedésként újításnak számít.”*²⁷ A racionalizmus kialakulásával a bolondság kritikus szemlélete vált elfogadottá, ami a psziché rendellenes működésében a nem-értelmet látta, s mint ilyet, a társadalomra leselkedő veszélyforrásként szegregálta. *“A bolondságot tehát elszakítják attól a képzeletbeli szabadságtól, amely annyira elszaporította a reneszánsz egén. Nem is olyan régen még ott sürgött-forgott fényes nappal a szemünk előtt: elegendő a Lear királyra, vagy a Don Quijotéra gondolnunk. De egy fél évszázad sem kellett hozzá, és máris rács mögé került az elzárás fellegvárában, az Értelmehez, az erkölcsi szabályokhoz, és egyhangú éjszakáikhoz*

²⁶ Foucault, Michel: *A bolondság története. A nagy elzárás* c. fejezet. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. p. 69-116.

²⁷ Uo. p. 115.

*láncolva.*²⁸ S valóban, a filmek alaphelyzete a francia filozófus megállapítását erősíti; addig vannak rendben a dolgok, amíg „azok” a kórházban, elmeegógyintézetben vannak, elzárva a világtól. A film cselekménye viszont azon a helyzeten alapul, hogy egy ilyen deviáns karakter, akitől meg kéne védeni a „normálisokat”, kikerül közéjük. A rejtett, tudatalattiban gyökeredző, Foucault-t igazoló alaphelyzet után azonban a számunkra fontos filmek sajátos módon a bolondok oldalára állnak. Az ő szemükkel láttatják világunkat, tartanak tükröt a normalitásnak. Bármennyire empátikusak is szereplőikkel, legtöbbször a megnyugvást a film végén mégis az jelenti, ha a karakter ismét bezár, „hazatalál”, visszakerül egy olyan állapotba, ahol nincs útjába senkinek, ahol többé nem kerül konfliktusba a környezetével. Látszólag mindenkinek ez a legjobb. A normalitás megússza a gyarlóságával való szembenézést, a bolond pedig megússza a valóság sokkját. Ez azonban álszent nyugvópont, miközben az is világos, hogy nem nagyon lehet másként. Amióta a modern társadalmak bezárták, szegregálták a bolondokat, kivesztek a gondolkodásunkból, a közösségi élet szabályaiból azok az irányvonalak, amelyek alapján a rendellenes psziché elfogadható és elviselhető lehet a mindennapi életünkben.

Az Esőember, az Isten hozta Mr! dramaturgiai alaphelyzetét már korábban vázoltam. Ide kapcsolódik, de némiképp tovább lép Billy Bob Thornton *Penge élen* (Sling Blade, 1996.) című filmje is, melynek főszerepét a rendező alakítja fantasztikus meggyőző erővel. Thornton nem fél attól, hogy bemerészkedjen a krimi és a horror világába a rendellenes psziché művészi vizsgálata kapcsán. Filmje egy tíz perces, félközeli elmondott monológgal kezdődik, melyben a főszereplő, Karl Childers elmeséli egy iskolaújság fiatal zurnalizstanőjének, hogyan és miért gyilkolta meg húsz évvel korábban édesanyját és annak szeretőjét. Kiderül, hogy a fogyatékos gyilkos aznap szabadul. A film további részében nagy hangsúlyt kap annak bemutatása, hogy ténylegesen hogy nézhet ki, ha egy ilyen szegregált beteg kénytelen megállni a saját lábán. Nagy igazsága a filmnek, hogy nem spórolja meg azt a kitérőt sem, amikor Karl egy nap szabad élet után visszamegy az állami kórházba, ahol korábban élt. Nem akar „kint” maradni. A megszokott helyét, a jól bevált környezetét akarja visszakapni. mindez nem sikerül, állást szereznek neki egy fűnyírójavító kisiparosnál, összebarátkozik egy züllött családi háttérű kisfiúval, mígnem azon kapja magát, hogy kezében egy kiélesített fűnyíró-pengével a kisfiú erőszakos mostohaapja feje fölött áll. Karl megnyugvást hoz a

²⁸ Foucault, Michel: *A bolondság története. A nagy elzárás* c. fejezet. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. p. 116.

világba. Megszabadítja egy újabb felesleges parazitától, ugyanakkor a saját sorsát is helyre teszi. Visszakerül az intézet falai közé.

5. filmrészlet: Penge élen (Sling Blade. Rend: Billy Bob Thornton, 1996.)

A *Sling Blade* fájdalmasan reflektál a foucault-i teóriára. Egyedül a bolond az, aki van annyira deviáns, hogy közbeavatkozzon egy kifejlett családon belüli erőszakos állapotba. Ugyanakkor egyértelművé teszi azt is, hogy az együttélés a normálisok és a bolondok között valójában illúzió. A falak évszázadokkal korábban felépültek, nincs átjárás a két világ között.

Ami van, az a folyamatos konfliktus, ambivalencia, összefeszülés. Ez az, ami előre viszi az ilyen típusú filmeknek a történetét. Ez hozza létre a feszültséget és teszi fontossá a látottakat a néző számára. Thornton filmjében, az *Esőemberben*, az *Utolsó időkben*, az *Isten hozta*, *Mr!-ben* visszaköszönő jelenet, hogy a rendellenes pszichéjű karakter egy helyben áll, egy számunkra teljesen érdektelen, szokványos környezetben. Nem lép tovább. Lecövekelt. Raymond a piros lámpánál. Chance egy TV-áruház kirakata előtt. Priskin Eszter az erdőben a fák alatt, a körhintánál, vagy a hálószoza ablakában. Karl Childers, aki mindenhol csak áll. (Amikor mozog, furcsa, baktató járása a rendező-színész egyik legnagyobb találata. Egyszerre komikus és rettentően fenyegető. Amikor aztán már ez sincs, amikor Karl megáll – az olyan, mint a kocsiba rejtett bomba időzítőjének ketyegése.) Ezek a jelenetek magukba sűrítik a filmek valódi konfliktusát. A bolond és a normális összeférhetetlenségének feloldhatatlanságát, a bolond által tartott tükörben látható módosult világképet, ami azonban túlságosan nyugtalanító ahhoz, hogy hosszú távon együtt éljünk vele.

A bolondok tovább mennek, visszakerülnek a szegregációba, helyreáll a rend. Néhány időből kifordult pillanat marad csak a néző számára, amit nélkülük soha nem tapasztalhatott volna meg.

Passzív hősök

Amikor egy történet főszereplőjéül rendellenes pszichológiai karakterű figurát választunk, a lényegi attribútum meghatározása mellett azt is el kell döntenünk, hogy a karakterünk az aktív vagy a passzív hősök sorába tartozik.

Passzív hősnek nevezem azokat a karaktereket, akik akaratukkal, motivációikkal nem próbálnak beleszólni az események sodrába. Személyes irányultságuk, aktivitásuk nem löki előre a cselekményt. Jellemzően akkor kerülnek konfliktusba a többi szereplővel, ha azoknak

az útjába kerülnek. Nincs önálló, karakteres akarata, és igényük sincs az események befolyásolására.²⁹ Az ilyen karakterek középpontba helyezése nyilván szorosan összefügg a lényegi attribútum meghatározásával. Jellemzően azok a filmek vonultatnak fel passzív hősöket, amelyek az elmebetegség zártságát, a betegek megközelíthetetlenségét, a tünetek időtlenségét szeretnék ábrázolni.

Olyan hősök tartoznak ide, mint a már korábban említett Raymond Babbitt az *Esőemberből*, Chance az *Isten hozta Mr.*, vagy Priskin Eszter az *Utolsó idők* főszereplői.

Nem véletlen, hogy mindhárom karakter autista. Az autizmus három ismérve a spontán, kölcsönös kommunikáció, a szociális képességek és a változatos tevékenység-szervezés, kreativitás terén való fejlődési deficitek és az ingerfeldolgozási rendellenességek³⁰ melyekből egyértelműen következik, hogy egy ilyen klasszikus passzív hős esetében ez a tünet együttes állja meg leginkább a helyét. Az autizmussal élők akkor érzik magukat biztonságban, ha bejáratott rendszere van az életüknek, ahol a szabályoktól való legkisebb eltérés rettentő kétségbeeséshez, kiszolgáltatottsághoz vezethet. Belső motivációjuk nem terjed túl azon, hogy sajátos kis világukban a rendet fenntartsák. Általában csak néhány dolog hozza őket lázba. A szakirodalom ezt különleges érdeklődési területnek nevezi, mi nevezhetjük egyszerűen "mániának".³¹ A "mániák" iránti megszállott ragaszkodás az, ami talán klasszikus értelemben motivációs bázisnak is nevezhető az esetükben. Mivel a kommunikációs képességeik korlátozottak és nem érdeklődnek a másik ember iránt, így az inter-akciók, amelyek pedig valahol a kíváncsisággal kezdődnének, feltűnően hiányoznak. Nem véletlen tehát, hogy ezek a karakterek a legritkább esetben kezdenek beszélgetést valakivel. Általában *válaszolnak*, ha kérdezik őket, ha van kedvük és ha tudják, mit mondjanak. Mivel a szociális kapcsolatok és az ingerfeldolgozás terén is nehézségeik vannak, nem szeretik az emberek közelségét, zavarban vannak a szociális szabályoktól. Nehéz lehet a másik személy felől érkező ingerek, színek, szagok, az érintésük elviselése, nem néznek a másik szemébe, elfordulnak tőle, váratlanul, a társas helyzetekben elvárt konvencionális lezárás nélkül faképnél hagyják a kommunikációs partnert. Az őket felvonultató filmek visszatérő írói fordula-

²⁹ Különbséget tennék egy normális karakterekkel dolgozó történet passzív hősei és a rendellenes pszichéjű passzív hősök között. Lehet egy karakter alapvetően passzív, miközben van akarata, de lelki alkata predesztinálja a másoknak való megfelelési kényszerre, a megalázkodásra, a saját igényeinek, vágyainak elfojtására. Lehet ilyen értelemben is passzív egy hős. Amit mi vizsgálunk, az egy lényegi, eredendő passzivitás, amikor is a hős mozgatórugói, motivációi az élet nagyon lehatárolt területeire korlátozódnak, és nem kerülnek kölcsönhatásba a többi szereplő motivációjával.

³⁰ Lásd még: Volkmar, Fred R. és Wiesner, Lisa A.: *Az autizmus kézikönyve* Ford: Gether Dénes, Várnai Péter. Budapest, Geobook Kiadó, 2013. p. 16.

³¹ Uo. p. 22.

ta az átvitt értelmű kifejezések szó szerinti értelmezéséből fakadó humor. A hétköznapiakban ez úgy néz ki, hogy pl. egy 47 éves férfi idős édesapjáról beszél, akit kórházba kellett vinni. „*Papi kórházba került, és ez komoly dolog, ez nem vicc!*” – mondja a környezetéből hallott sztereotip nyelvi fordulatokat. – „*Nem is nevettem.*” válaszol rá autista társa a legnagyobb komolysággal.

S végül, mivel a kreatív, alkotó gondolkodás is gátolva van az autizmussal élőkénél, ez a fajta „ráhatás” a történet alakulására sem reális ezeknél a karaktereknél. Bár ismerünk híres autista „művészeket”, mérnököket³², esetükben ez a savant-ság velejárója, az átlag autista egyáltalán nem kreatív. Sokszor kihasznált memóriájuk, agyi kapacitásuk inkább reprodukcióra alkalmas, mint új összefüggések felismerésére. Stephen Wiltshire talán az egyik legismertebb autista alkotó, aki emlékezetből egy egész várost le tud rajzolni.³³ A világ legfontosabb metropoliszai hívják meg magukhoz, egy helikopterrel körbeviszik a város fölött, majd egy hatméteres papírlap elé állítják egy rakás fekete filctoll társaságában. Stephen rajzolni kezd, és fotografikus memóriája segítségével valóban lerajzolja a várost madártávlatból. Ez azonban nem kreatív alkotás. Ha nem „kényszerítenék” rá, nem csinálná. Esetében sokkal fontosabb, hogy a fülébe dugott fülhallgatón szóljon a zene, mint hogy alkosson.

Raymond Babbitt “mániáit” az egész világ ismeri, a juharszirupos palacsintával kezdve a Perpatvaron keresztül bizonyos színektől való irtózásig. Chance esetében a mániája a kertészet és a tévé. Priskin Eszter az autókért van oda. Mégis, elmondhatjuk, hogy mindhárman megmaradtak volna monoton, időtlen életükben, ha valami nem történik velük a forgatókönyv dramaturgiájának jóvoltából. A változás azonban nem tőlük indult. Ők egy bizonyos időben egy bizonyos helyen voltak, ahol keresztezték a normalitás által vezérelt többi karakter útját. Ettől a ponttól kezdve szinte koloncként nehezednek a történet szövevényére, mivel náluk nemigen beszélhetünk fejlődésről, előrelépésről. Újra és újra ugyanazok a reakciók, gesztusok. S mégis, ez a mozdíthatatlanul egységes (rugalmatlan, a változásokkal szemben ellenálló) psziché az, ami folyamatosan új és új fénytörésbe helyezi a fejlődésre képes karakterek döntéseit, reakcióit a történet idejének relációjában.

³² Korunk leghíresebb autizmussal élő mérnöke Temple Grandin, aki könyvet is írt az életéről *Segítség! Autizmus!* címmel. (Grandin, Temple: *Segítség! Autizmus!* Ford. Szaffner Éva. Budapest, Kapocs Kiadó, 2004) De számos érdekes eseteleírást találhatunk Oliver Sacks *A férfi, aki kalapnak nézte a feleségét* illetve *Antropológus a Marson* című köteteiben is. (Sacks, Oliver: *A férfi, aki kalapnak nézte a feleségét* Ford: Fenyves Katalin, Kis Anna, Rupp Anikó, Vajda Róza. Budapest, Park Kiadó, 2008, Sacks, Oliver: *Antropológus a Marson* Ford: Racsmány Mihály, Budapest, Osiris Kiadó, 2004.)

³³ Sacks, Oliver: *Antropológus a Marson*. Ford: Racsmány Mihály, Budapest, Osiris Kiadó, 2004.

Ettől fogva van igazán dramaturgiai helyiértéke ezeknek a karaktereknek. Az autizmus tünetegyüttesének jellegéből adódóan egyfajta origót jelentenek a történetben. És mint ilyenek, megkerülhetetlenek, kihagyhatatlanok.

Aktív hősök

Az előző fejezetben felsorolt autista karakterekkel ellentétben létezhetnek aktív, cselekvő rendellenes pszichéjű figurák is egy történetben. Az ő orvosi diagnózisuk általában skizofrénia, kényszerbetegségek, Down-kór vagy éppen az autizmus, mára már a diagnosztikában külön nem megnevezendő formája, az Asperger szindróma. (DSM 5. 2014.)

Köztük is vannak olyanok, akik rendelkeznek valamiféle, az események befolyásolására irányuló igénnyel, kíváncsisággal, kreativitással.

Az ő esetükben a világgal való szembenállás kicsit bonyolultabb is lehet a nézők olvasatában. Nyilvánvaló, hogy az elejétől fogva vesztesre állnak. De éppen a motiváltságuk, az akaratuk miatt könnyebben azonosulunk velük, mint a passzív vagy zárkózott autisztikus hősökkel. Mintha az akarat, a világ felé irányuló intenció lenne az, ami az emberit képviseli ezekben a furcsa „félvilági lényekben”. Rettentően kiszolgáltatottak, elesettek a leghétköznapibb helyzetekben is. De egy ilyen tulajdonságokkal rendelkező hős már képes a fejlődésre. Drukkolhatunk neki. Mehetünk vele előre a történetben.

Ilyen karakter például a *Nevem Sam* (I am Sam, 2001.) c. film főhőse, Sam. Sean Penn lehangoló alakításában egy értelmi fogyatékos, autisztikus vonásokkal élő férfit láthatunk, aki egyedül marad egy csecsemővel, akit fel kell nevelnie. Sam mániája a Beatles. Egy kávézóban dolgozik, ahol minden alkalommal akkurátusan sorrendbe állítja a cukros tasakokat, ugyanazokkal a mondatokkal dicséri meg a vendégek választását. Örömeiben tapsikol, feszült helyzetekben forogni kezd a tengelye körül. Ami esetében különleges, az a meglepően gazdag érzelmi élete. Szereti a kislányát, ragaszkodik hozzá, gondoskodik róla, miután elmagyarázták neki, hogyan kell. A lakását is fenn tudja tartani, tud napirendet tartani, munkába menni, ezek mind olyan tulajdonságok, amelyekkel az autizmussal élőknek gondjaik vannak. Sam olyannyira ragaszkodik gyermekéhez, hogy ügyvédi segítséget kér, miután a gyámhatóságok elveszik tőle a kislányt.

Aktív hős. Megpróbál változtatni a dolgok menetén. Érdekes megfigyelni, hogy az ő esetében hogyan állunk a korábban már felmerült hitelesség-problémával. Mitől van az, hogy

Sam viselkedését a filmben igaznak érezzük, elfogadjuk a belső koordináta rendszerben? A karakternek számos autisztikus vonása van, kényszeres, repetitív, sztereotip gesztusok, rendellenes intonáció, az ismeretlenbe révedő tekintet. Ehhez azonban kapcsolódik egy erős érzelmi alap akarat, motiváltság. Ez elengedhetetlen, hogy a film dramaturgiai alaphelyzete megálljon. (Amúgy csak némi jóindulattal áll meg, hiszen egy másfél perces kedves zenei montázsban valóban be lehet mutatni ahogy egy kislány felcseperedik, de a valóságban természetesen ez 4-5 év. Erős elkötelezettség kell a néző részéről a film irányába, hogy eltekintsen ezektől az álomgyári apróságoktól.) Ami azonban mégis elviszi a hátán a filmet, az éppen a főszereplő letaglózó játéka. Bár látom, hogy Sean Penn van a képen, az első megszólalással már megvásárolt, elfogadtatta magát, mint Sam. A film azért működik, mert Penn alakítását elhiszem. Az ő jelenléte verifikálja a dramaturgiai kétségeket, a túlságosan rózsaszín végkifejletet, mindent. A hős végül eléri célját, és sikerül maga mellett tartania kislányát, akit megpróbáltak tőle elvenni (szegregálni). Pontosabban, a kislány dönt úgy, hogy fogyatékos édesapja mellett szeretne élni.

A korábban említett *Penge élen* főszereplője is ilyen aktív hős. Bár lényegesen lassabb, silányabb érzelmi életű karakterről van szó, Karl Childers jól érzi magát a bőrében, képes nyitni az embertársaira. Elszántan tanul, nagyon igyekszik alkalmazkodni, de a környezetének még így is sokkal többet kell változnia ahhoz, hogy el tudja fogadni az állandóan bugyután vigyorgó, morgó figurát. Karl egy ponton úgy dönt, saját kezébe veszi a dolgok irányítását. Előre kiterveli a gyilkosságot, melynek idejére a számára kedveseket eltávolítja a tetthely közeléből. A maga komótos, soha nem kapkodó módján, de végigcsinálja a tervet. Ezzel kiemelkedik a köztudatban átlagosnak tekintett autista hősök közül, akik általában csak elszenvedik az eseményeket. Karl egy darabig hagyja, hogy sodródjon, de aztán szembefordul az árral. Hozzá hasonlóan aktív hős Karen a *Tükör általból*, Aguirre az *Aguirre, Isten haragja* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972), vagy Betty a *Betty Blue* (37°2 le matin, 1986.) c. filmekből.

A filmkészítőnek tudnia kell, hogy egy ilyen karakter más hangulatokra, más világmagyarázatra nyújt lehetőséget, mint egy passzív hős. Az aktív karakterekkel könnyebb azonosulni, ők jobban összesimulnak a valóság szövetével, az ő sorsukon keresztül mutatott történetek kevésbé filozofikus felhangokkal bírnak majd. Sokkal inkább tudnak szólni saját démonaink tombolásáról, mint a passzív autisták világba kivetettségének történetei. Az aktív hősök olyanabbak, mint mi. Látszólag ugyanúgy működnek, mint mi, neurotipikusok, így, ha őket figyeljük, ismerős terepen érezzük magunkat. De kontrollálhatatlan érzelmi kitöréseik,

makacsságuk, devianciájuk egy fenyegető rém képét is felidéznek bennünk. Nem véletlen, hogy a rendellenes pszichéjű aktív hősök halmazából egyenes átjárás mutatkozik a társadalomra tényleges fenyegetést jelentő gyilkosok, elmebeteg gonosztevők halmazába.

A PSZICHÉS RENDELLENESÉGEK FILMES ÁBRÁZOLÁSÁNAK AUDIOVIZUÁLIS ESZKÖZEI

(Az itt következő elemzés a rendezői eszközök szempontjából vizsgálja korábban már bemutatott filmes korpuszt.)

A film hipnotikus művészet. A különböző képi és hangyi eszközök segítségével imitálni tudja az észlelés zavarait. Az időkezelés szabadsága, a felborítható linearitás a széthulló tudat szilánkságára emlékeztet. A rendellenes pszichológiai állapotok filmes ábrázolásaiban a színészi alakításokat ezek a filmnyelvi eszközök segítik. Átaluk még kiszolgáltatottabbá válik a néző a színész játékának, még jobban a film ismeretlen világának hatása alá kerül.

Fontos megjegyezni, hogy az itt következő vizsgálatok és meglátások nem vonatkoztathatóak kizárólag csak a rendellenes pszichés állapotokat bemutató filmekre. Általános filmnyelvi eszközökre és mechanizmusokra szeretném felhívni a figyelmet, amelyeknek vannak bizonyos visszatérő mintázatai, előfordulásai az általam elemzett filmekben, de semmiképpen nem alkotnak önálló kategóriát a filmkészítő fegyvertárában. Ez a fejezet folytatja azt a vonulatot, amit a dramaturgiai megkezdett, és check-list-ként járulhat hozzá a rendező felkészüléséhez. Emiatt talán túlzottan általános, ugyanakkor belső irányvonalait saját tapasztalataim rajzolták ki, amiket az *Utolsó idők* forgatása során szereztem. Ez a szubjektív szűrő választotta ki a dolgozat szempontjából jelentőséggel bíró filmnyelvi elemzéseket, és hagyta figyelmen kívül az általánosabb, egyetemesebb megállapításokat. További célom a fejezettel, hogy demonstráljam, hányféle módon lehet beszélni egy képről, egy beállításról, egy filmes jelenetről. Milyen szavakkal és milyen paraméterek mentén lehet “elmondani” egy mozgóképes időszakét. Tapasztalatom, hogy sokszor ez nem is olyan könnyű. Pedig a rendezői munka oroszlánrésze – folyamatos kommunikáció, beszéd, a képzelet által megteremtett vízió átadása a munkatársak részére. Ehhez pedig ismerni kell egy nyelvet; egy képeket, költői hangulatokat leíró, mégis gyakorlatias terminológiát. Reményem szerint dolgozatom hozzájárulhat egy ilyen belső rendezői nyelv gyakorlásához azzal, hogy végigmegy a filmrendezők audiovizuális eszköztárán.

Tér és látvány

Az általunk vizsgált filmeket megfigyelve a látványvilág és a térkezelés szempontjából, két fő vonulatot különíthetünk el. Az elsőt nevezzük realista megközelítésnek, a

másodikat pedig szürrealista megközelítésnek. Mint látni fogjuk, a distinkció a filmben megjelenő világábrázolás és a nézői valóságélmény korrelációjának mértéke szerint történik, de érdekes összefüggést mutat az adott filmekben megjelenített pszichés rendellenesség fajtájával is.

Realista megközelítés

Ebbe a csoportba olyan filmek tartoznak, melyek látványvilágukban nem próbálnak elrugaszkodni a megszokottól, a nézők által is ismert vizuális környezettől. Ezek a filmek néhol dokumentarista, néhol esztétizált megközelítéssel, de ugyanannak a hétköznapi világnak a képeit vonultatják fel, melyek az utcára érve minket, nézőket fogadnak. Ezekben a filmekben a legerősebb hatást nem maga a látvány, a díszletek, a helyszínek jellege adja, hanem a normális világ és a rendellenes psziché találkozásából fakadó feszültség. Mit kezd a bolond a világba kivetve?

Talán nem véletlen, hogy ez a fajta vizuális realizmus gyakran merít az autizmus valamilyen ábrázolásából. Mintha az autisztikus karakter zártsága jobban érvényesülne egy reális környezetben. A közte és a normalitás közötti feloldhatatlan ellentét ábrázolásához nem szükséges egy esztétizált, erőteljes vizualitás, hanem sokkal inkább a környezet hétköznapiságának hangsúlyozása a fontos. Hogy a néző véletlenül se érezhesse azt, hogy ez csak egy filmi világ, amivel a moziból kilépve nem találkozhat. Éppen ellenkezőleg. Minél ismerősebb a környezet, annál húsba vágóbb a pszichés rendellenesség „fenyegetése” a saját életére is. Minden bizonnyal szerepe van ebben annak is, hogy az autizmus tárgyú filmek gyakran építenek a főszereplő színész játékának erejére. A semleges, naturális vizuális környezetben jobban tud érvényesülni az ő jelenlétük is.

Ugyanakkor észrevehetőek bizonyos különbségek, árnyalatok az ilyen látványvilágú filmek esetében is. Ezek az eltérések a film társadalomábrázolása, a célközönsége és a rendező vizuális érzékenysége viszonylatában mutatkoznak meg.

Kezdjük a legismertebbel. Barry Levinson *Esőemberében* (Rain Man, 1988.) egy mindenki által ismert Amerika-kép jelenik meg, amely nem merészkedik a sikátorok világába, mérsékelt kritikai élel közelít a különböző társadalmi osztályok életkörülményeihez és tárgyi környezetéhez. A film főszereplője jómódú üzletember, akinek már az édesapja is az volt. Ennélfogva bárhol van, gazdag, felső-középosztálybeli környezetben látjuk. Atyai öröksége egy gyönyörű veteránautó, minden amerikai apuka álma. Az intézet, ahol rábukkan a bátyjára,

szintén gazdagságról árulkodik. Nem jut eszünkbe róla a *Száll a kakukk fészkére* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975.), vagy a *Britannia gyógyintézet* (Britannia Hospital, 1982.) nyomasztó börtön-hangulata. A hosszú autótúrán elénk kerülő tájak, városok, tanyák, mind-mind ízlésesen, kispolgári korrektséggel vannak ábrázolva. Babbitt igazi élettere aztán Las Vegasban tárul fel, a casinók, az égis éő szállodák, piramisok tobzódó giccs-világában. Ez a világ cseppet sem fenyegető. Raymond, az autista csetlés botlása szépen belesimul ebbe a jólfészült látványvilágba, nem nagyon kerül kölcsönhatásba vele. Ebben a világban jó élni, autistaként és normálisként egyaránt. Az autistának nem kell megküzdnie a környezet fenyegetésével, csak az emberi viszonyait kell megnyugtatóan rendbe tennie.

1. filmrészlet: *Esőember* (Rain Man, Rend. Barry Levinson, 1988.)

Az amerikai társadalom egy alacsonyabb osztályában játszódik a *Penge élen* (Sling Blade, 1996.) története. A munkásosztály, a vidéki parasztság és a kispolgárság élettereinek metszésében. Karl Childers elmegyógyintézete egy hideg, mozdulatlan, lelketlen hely. Innen kerül ki egy álmos középnyugati kisváros légüres terébe, ahol alkoholisták verik a feleségüket, inzultálják a homoszexuálisokat, miközben bibliai tanítások fanatikusaivá válnak. A film látványvilága érzékletesen jeleníti meg ezt a vizuális és tárgyi környezetet. Az utak porosak, a ruhák használtak, az autók öregek. A Karl lakhelyéül szolgáló garázs zsúfolt, rendetlen, szinte érezni az olaj és gépzsírszagot. Nem beszélve a gyermekkori „fészker” meghatározó élményéről. A nyomasztó környezet előtt Karl kisfiú haverját követve a közeli kis tó partjára jár üldögdélni. Ez lesz számukra a béke szigete. Valamire való autistaként Karl is a fák, a természet társaságában tud igazán feloldódni.

A film látványvilágán erős rendezői - mondhatni szerzői típusú - tudatosság látszik, ami talán hiányzott a stúdiórendszerben készült *Esőember*ből. Billy Bob Thornton egy kiüresedett, előregedett világot akar megmutatni, ami összhangban van a szereplők kiábrándultságával és frusztrációjával. Ebben a vizuális környezetben úgy tűnik, az autista Karlnek nagyon rosszak az esélyei a túlélésre. A való világ ezen szegletében élők számára a mindennapi megélhetési problémák, az elidegenedés megnehezíti a másokra való figyelmet, a türelmes, életen át tartó gondozást, ami elengedhetetlen egy autizmussal élő karakter teljes életéhez. Nem véletlen, hogy Karl nem találja a helyét ebben a világban, visszavágyik az intézet megszokott világába a többi társadalmon kívüli elmebeteg közé.

2. filmrészlet: *Penge élen* (Sling Blade. Rend. Billy Bob Thornton, 1996.)

Saját filmem, az *Utolsó idők* látványvilága – amit leginkább a pénztelenség alakított, „esztétizált” - szintén egy hasonló, kiüresedett világot ábrázol. Az ukrán-magyar határ közelében, fiktív hegyek között megbúvó életterek azonban kiegészülnek a kanti értelemben fenséges természet érintetlennek tűnő tájaival, erdőivel. A főszereplő autista karakter, Priskin Eszter otthonosan mozog ebben a környezetben. (Már a forgatókönyv korai fázisában úgy jellemeztem őt, hogy inkább a fákhöz, virágokhoz, mezőkhöz tartozik, mint az emberi közösséghez.) Az autisták a valóságban is hajlamosak ráhangolódni a növényi, állati világ jelzéseire, lüktetésére. Temple Grandin írja életrajzi könyvében: „*Úgy vettem észre, hogyha ráteszem a kezem a vágóhídon sorban álló állatokra, megérezem az idegességüket. Előfordul, hogy a simogatás csökkenti nyugtalanságukat.*”³⁴ Priskin Eszterért akkor kell izgulnunk, amikor az erdőből visszamegy a faluba. A kocsmá, a kórház, a poros utak látványa nyugtalanítóan elesetté teszik a törékeny lány figuráját. Hasonlóan Karl Childershez, ő sem illeszthető bele a mindennapi túlélési harc koreográfiájába.

S ha már bejártuk a mélységet, álljon itt a felső középosztály példája is az *Isten hozta, Mr!* (Being There, 1979.) című Hal Ashby filmből. A film végig az arisztokrácia világtól elzárt „gettójában” játszódik. (Egy jelenetet kivéve, amikor az autista főszereplő, Chance összetűzésbe kerül egy kábítószerdíler banda tagjaival). A tárgyi környezet régies, merev, konzervatív hatásokról tanúskodik. A Peter Sellers által megformált Chance élettere évtizedeken keresztül egy elvarázsolt kert volt, aminek esztétikumáért gyakorlatilag ő volt a felelős. A külvilág csak a televízió képernyőjén keresztül tolakodott be ebbe a zárt világba, ahonnan Chance sose vágyódott el. Ebből az üvegbúrából kerül át – nagy szerencséjére – egy másik üvegbúra alá, a politikai elit legmagasabb régióiban megkerülhetetlen pozíciót betöltő üzletember rezidenciájának elegáns világába. Egy véletlennek köszönhető, hogy Chance-t befogadják, és nem kell az utcán csavarognia tovább, ahol minden bizonnyal előbb utóbb súlyos atrocitásokkal kellene szembenéznie. (Ashby és Sellers viccet csinálnak az utcai bandaháborúból, de egyértelműen jelzik, hogy milyen reménytelen sors várja azokat az autistákat a világban, akikről senki nem gondoskodik.) Az arisztokratikus, lakájokkal felszerelt kastély falai között Chance megkapja azt a gondoskodást és figyelmet, amit egy hozzá hasonló fogadtékossággal élő karakter igényel. Még ha az kényszerű figyelmesség, az illetlenségi szabályok által meghatározott viselkedési norma is. Hal Ashby könnyed stílusban, de pontos megfigyelő-képességről tanúskodva mutatja be ezt környezetet, amely egyszerre gazdag, pazarló és elidegenítő is. A rendező határozott véleményét alkot erről a társadalmi osztályról, ahol

³⁴ Grandin, Temple: *Segítség! Autizmus!* Ford. Szaffner Éva. Budapest, Kapocs Kiadó, 2004. p. 133.

látszólag minden megvan, mégis boldogtalanok, irigyek és álszentek az emberek. A film látványvilága letisztult, harmonikus, békebeli hangulatot áraszt, s ezzel erőteljesen támasztja alá a rendezői szándékokat.

3. filmrészlet: Isten hozta, Mr.! (Being There. Rend. Hal Ashby, 1979.)

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a látvány realista megközelítése is hozzáadhat a film hatásához, tévedés azt unalmasnak, egyhangúnak nevezni. Ezekben a filmekben bár a vizualitás hangsúlyai máshol vannak, nagyon is fontos szerepe van egy erőteljesen végigvitt látványkonceptciónak.

A térkezelésre kitérve két dolgot tartok fontosnak megemlíteni (a későbbiekben a kamerahasználat elemzése során részletesebben is foglalkozom majd a problémával.)

Visszatérő eszköz ezekben a realista látványú filmekben az emberi életterek és az „érintetlen” természeti terek ellentétbe állítása. Érdekes módon a civilizációs helyek adnak teret az elidegenedésnek, a szorongásnak, míg a romantikus, vad természet megnyugvást hoz. A másik ismétlődő elem ezekben a filmekben egy sajátos tér-narratíva használata. A film elején a rendellenes karakterünk egy zárt térben, házon, intézetben belül van, majd innen kikerül „az utcára” – a társadalomba, a vizuálisan bonyolultabb, nehezebben feldolgozható tárgyi környezetbe. Meg kell küzdenie ezzel a kihívással, alkalmazkodnia kell, konfliktusokba keveredik, szüksége van a segítségre, az eligazításra ebben a számára feldolgozhatatlan valóság-szeletben. A film végére ismét kialakul valami nyugalmi helyzet, kevésbé mutatkozik már fenyegetőnek a határok nélküli környezet. Ugyanazok a képek, de már nem társul hozzájuk a szereplőkért való aggodás érzése. A megnyugtató tárgyi környezet nem egy esetben keretbe is foglalja a történetet. A *Penge élen*, vagy az *Utolsó idők* eleje és vége ugyanott játszódik, az előbbi esetében ez az elmeegógyintézet, míg az utóbbi esetében a határtalan természet. Mindkettő az adott karakter lételeme. Az ismerős víz, amiben „lubickolni” tud.

Az autista karaktereket felvonultató filmek estében fontos észrevenni, hogy a külvilág fenyegetése, agressziója elől elmenekülni akaró, az időből kiszakadni vágyó hősök néha megnyugvást találnak menet közben. Ezek a pillanatok rendre a világ tekintete elől rejtőzve, időnként szűk, zárt terekben következnek be. Gondoljunk csak az *Esőember* lift-jelenetére, ahol Raymondot megcsókolja a testvére barátnője. A lehető legleghatároltabb, levegőtlenebb helyszín, Raymond életében mégis az egyik legmeghatározóbb határátlépés történik meg itt. A *Penge élen* főszereplője egy poros garázsban próbál normális életet élni, az *Isten hozta, Mr.*

Chance-e akkor érzi jól magát, amikor a szobájában üldögélve a tévé képernyőjét nézheti. (A szürrealista megközelítés részletezésekor látni fogjuk, ezek a szűk terek milyen jelentőséggel bírnak azokban a filmekben is.) Az *Utolsó idők* egyik jelenetében Eszter egy használt ágymatracot borít magára a fészerben. Megszokott reakciója ez a váratlan traumákra, testvére nem is lepődik meg rajta.

4. filmrészlet: Utolsó idők (Lost Times. Rend. Mátyássy Áron. 2009.)

Eszter számára a fészer, a szoba sem lehet elég szűk. Neki a testén kell éreznie a tér fizikai határait. A jelenetet Temple Grandin könyve inspirálta, ahol a szerző leírja, milyen euforikus örömet okozott neki egy vásári centrifugában való forgás élménye. A teste a centrifugális erőnek köszönhetően a szerkezet falához nyomódott, ami soha nem tapasztalt gyönyör érzésével töltötte el. Később tervezett magának egy gépet, ami egy fordított súlyzópadhoz hasonlít, és gombokkal szabályozható, milyen nyomás nehezedjen a benne fekvőre. Temple Grandin azt írja: *„A szorítószervezetbe zárva sokszor támadtak kellemes érzéseim és gondolataim a szeretetről. Már gyermekkoromban is vágytam egy három láb széles, és három láb magas kellemes kis fészekre. Végül is a kaloda testesítette meg gyermekkori álmaim vágyott kuckóját. ... Amikor benne voltam, közelebb éreztem magam olyan emberekhez, mint a mamám, Mr. Peters, Mr. Brooks, Mr. Carlock és Ann néni. Annak ellenére, hogy csak egy technikai szerkezet volt, mégis segített az érintéstől való visszahúzódás leküzdésében, mégiscsak éreztem szeretetet és érdeklődést ezek iránt az emberek iránt, és képes voltam kifejezni saját magammal és másokkal kapcsolatos érzéseimet. Olyan volt, mintha egy harmonikaajtót húztak volna el az érzelmeim elől.”*³⁵

Szürrealista megközelítés

A filmi látvány szürrealista megközelítésének azt nevezem, amikor a rendezői cél nem a valóság vizuális reprodukciója, hanem egyfajta szubjektív interpretáció, amely egységes vízióként a rendellenes pszichológiai állapotú karakter észleléseire és lelki világára reflektál. Az ilyen látványú filmek bátran eltávolodnak a hétköznapi tapasztalatainktól, mind térkezelésükben, mind tárgyi környezetükben és színvilágukban. Alapvetően másféle megközelítést mutatnak: a rendező célja a látvánnyal a nézőben minél erősebb hatás kiváltása, az érzékek stimulálása, illetve simogatása, a pszichés defektus által meghatározott észlelési folyamatok rekonstrukciójára tett kísérlet.

³⁵ Grandin, Temple: *Segítség! Autizmus!* Ford. Szaffner Éva. Budapest, Kapocs Kiadó, 2004. p. 100.

Ahogy az előző csoportban az autizmus volt a jellemző, ez esetben a skizofrénia az a betegség, ami kitüntetett gyakorisággal szerepel a szürrealista látványkoncepcióval bíró filmekben. Vagy fordítva fogalmazva: a skizofrén karakterek hatásos ábrázolásához nagyban hozzájárulhat a szürrealista megközelítés. Ez esetben ugyanis az történik, hogy a rendező a látványtervezővel és az operatőrrel karöltve megpróbálják megjeleníteni a hasadt tudat észlelte világot. Azaz, az ilyen filmekben gyakran a rendellenes hős szemével láthatjuk a világot. Még ha nem is a konkrét hallucinációkat látjuk, az erős látványvilág az elidegenedés és a bizonytalanság, talajvesztettség lelkiállapotát tudja megidézni, amely alapvető tapasztalat egy skizofrén karakter esetében.

A kategórián belül is elkülöníthetünk két csoportot, az egyiket látomásos, a másikat pedig szimbolikus megközelítésnek nevezem.

A látomásos megközelítés.

Ebbe a csoportba azokat a filmeket sorolom, amelyek látványvilágában a filmkészítők nem pusztán stilizálják a filmnyersanyagon megjelenő valóság reprezentációt, hanem bizonyíthatóan irreális tér és látványélményeket hoznak létre. A film ezekben az esetekben a nem-valóságot jeleníti meg. Itt tud a jó látványtervező vizuális kreativitása igazán kibontakozni. Általában ezekben a filmekben is van egy reális sík, amihez képest, aminek ellentétéként jelenik majd meg a valóságon túli látvány, a szürrealitás. Közös tehát a realista megközelítéssel a gondolati alap: a rendellenes pszichológiai állapotú karakter ábrázolása csak a normalitással ellentétbe állítva működik.

Mielőtt a skizofrénia-filmekre rátérnék, beszélni kell egy autizmus filmről, aminek újszerű vizuális megközelítése komoly kritikai visszhangot váltott ki a 2000-es évek közepén. Nic Balthazar filmje, a *Ben X* (Ben X, 2007.) egy Asperger-szindrómás³⁶ fiú története, aki ugyan képes részt venni a civilizációban, iskolába jár, barátai is vannak, de két osztálytársa állandó fenyegetést jelent a számára. Ben végig idegen marad, nem érzi jól magát a bőrében, kivéve, amikor kedvenc számítógép-játéka karaktereinek a bőrébe bújhat és egy virtuális világ anonimitásában feloldódva megfedkezhet a való világról.

³⁶ Az Asperger szindróma az autizmus enyhébb fajtája, Hans Asperger osztrák tudós írta le először a negyvenes években. Az Aspergeresek képesek a beilleszkedésre, megtanulják a szociális játékszabályokat, de általában elszigeteltek maradnak, konfliktusokkal teli életet élnek a társadalom folyamatos értetlenkedése mellett.

A film színészileg nem nyújt kimagaslót, a történet is csak közepes. Ami mégis különlegessé teszi, az a vizuális koncepció. Balthazar elsőként próbálja meg egy autista szemével ábrázolni a világot. Gyors, zaklatott vágásokkal, remegő szubjektív kamerával és számos utólagos vizuális effekttel érzékelteti azt az orvosi tényt, hogy az autizmussal előre a leghétköznapibb észlelési ingerek is tudnak traumatikusan hatni.

5. filmrészlet: Ben X (Ben X. Rend. Nic Balthazar, 2007.)

A fenti filmrészletből is látszik, hogy Balthazar a realitást és a virtualitást egy egységes szubjektív térként fogja fel. A főszereplő, Ben kamerával gyűjti az emberi impulzusokat, amiket ő nem tud feldolgozni, de folytonosan érzi azok hiányát. A kamera képe szintén az érzékelése része lesz, így már három észlelési síkon ábrázol a film, amik mellérendelési viszonyban állnak egymással. Egyik átfolyik a másikba, a dokumentarista felvételek egyszer csak szétfolynak, a képből motion blur-effekttel kiemelődnek bizonyos fontos motívumok, míg mások homályba vesznek. (02:00) Szabadon ugrálunk térben és időben, az MTV-generáció képi igényeinek megfelelő audiovizuális áradat az autista tudatfolyamot képezi le. (Nagy szerepe van benne a fülsértő, felerősödő hangoknak is.) Balthazar technikáját lelkesen üdvözte az autistákkal foglalkozó tudományos közösség, akik már régóta szorgalmazták az autizmus társadalmi elfogadtatásának vizuális megközelítését. Olga Bogdashina fontos könyve arra mutat rá, hogy az autizmus minden tünete egy közös alapra vezethető vissza: az érzékelésük alapvetően deformált, illetve különbözik a neurotipikus érzékeléstől. „*Gyakori jelenség, hogy az autizmussal élő embereket olyan helyzetbe kényszerítik, ahol környezetük ingereit az inger feldolgozási képességük túrérszűkületén túl is el kell viselniük. Ez legtöbbször azért fordul elő, mert akik foglalkoznak velük, nincsenek tisztában azzal, hogy mennyire „fájdalmas” tud lenni, ha valakit elárasztanak a zajok, a hangok, a túl sok látvány, az érzelmi, fizikai és/vagy a környezeti elvárások.*”³⁷ Ha meg akarjuk érteni az autista ember viselkedését, először azt kell megértenünk, hogy mást lát, hall, érez a világból, amint amit mi. Például, egy számunkra hétköznapi hang, szín, szag, arc az ő számára konkrét fájdalom forrása lehet. „*Fájdalmat okoz neki, ha bármilyen fémhez ér, legyen az gomb vagy cipzár, de a forró sütőlapra képes rátenni a kezét anélkül, hogy fájdalmat érezne. ... Azt mondja, fájdalmas, amikor a haját vágják és nem hajlandó zuhanyozni, mert az is fáj neki, de gond*

³⁷ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 9.

nélkül pancsol a kádban.”³⁸ Sok autista beszámol például arról, milyen nehéz szemkontaktust létesítenie a többi emberrel. Ez részben oda vezethető vissza, hogy érzékelő receptoraik a szemükben olyan érzékenyek, hogy a kompenzációra sokszor a perifériális látásukat használják. Akkor látnak minket, amikor félre néznek. Egy másik fontos autizmus tünet az ún. egycsatornás érzékelés, ami azt jelenti, hogy egyszerre csak egy dologra tudnak figyelni. Hétköznapi nyelven csőlátásnak nevezzük ezt, ami az autisták minden észlelését befolyásolja. Ha egy hangra figyelnek, gyakorlatilag nem látnak. (Itt egyedi, ismétlődő tünetekről írok, amik alapján le lehet vonni általános szabályszerűségeket, de fontos tudni, hogy a szakma az autizmus tüneteit egy spektrumon tartja számon, mintegy halmazok metszeteiként, amiből következik, hogy ahány ember, annyiféle autizmus.) „*Sok Asperger szindrómával élő és jó képességű autista ember határozottan állítja, hogy az inger-feldolgozási problémáik sokkal jelentősebb nehézséget jelentenek számukra, mint a kommunikációs / társas viselkedést érintő hiányosságaik.*”³⁹

Balthazar filmje kreatívan adaptálja a videotechnika vívmányai az autizmus érzékelés-élményének megjelenítésére. Egy számítógép-generált játékvilágot ütköztet a realista tárgyi környezettel, ami azért mindig egy kicsit mesterségesnek tűnik. Nem törekszik dokumentarista hitelességre, a látvány az autizmus szemüvegén keresztül nézve válik hitelessé.

Roman Polanski 1965-ös pszichohorrorja, az *Iszonyat* (Repulsion, 1965.) Catherine Deneuve főszereplésével egy szociopata csinibaba lélektani összeomlásáról tudósít. Polanski hidegrázós képi világot teremt egészen hétköznapi tárgyak nyugtalanító ábrázolásával. Egy cső, egy árnyék, egy konyhaasztalon felejtett nyúlgerinc válnak egy éber rémálom kellékeivé a kamerája előtt. A film fekete-fehér, ami önmagában is stilizálja a látványt. Polanski a film-noirból és a német expresszionista filmekből átvett képi világgal meséli el a történetet, melynek főszereplője laikus szemmel a borderline szindróma illetve a skizofrénia tüneteit mutatja.

Amiért különösen figyelemre méltó a film, az a lány vízióinak ábrázolásában keresendő. Polanski szürreális épített díszletekkel érzékelteti a lány belső összeomlása által befolyásolt érzékelését. Itt is megjelenik egy realista díszlet (egy szűkös londoni lakás) ami a történet során fizikailag átalakul.

³⁸ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 10.

³⁹ uo. p. 10.

6. filmrészlet: Iszonyat (Repulsion. Rend. Roman Polanski, 1965.)

A fenti részletben látható az az elhíresült jelenet, amikor Deneuve-re falból kinyúló kezek támadnak. A megvalósításhoz megépítették a folyosó átalakított változatát, ami mögül élő szereplők kezei nyúlnak a lány után.⁴⁰ (A megoldást azóta is számos reprodukcióban láthattuk, legutóbb Lars von Trier *Antikrisztus*ában.) Polanski újszerűsége abban mutatkozott meg, hogy leheletfinoman siklik át a dokumentarista, kézikamerás utcai világból a rémálmok lakásába, követve azt az elvet, hogy a film látványvilága a főhős tudatfolyamának leképezése kell hogy legyen. A néző a főszereplő lánnyal párhuzamosan szippantódik be ebbe a nyomasztó, lidérces világba.

Világosan látszik, hogy Polanski célja egyfajta zsigeri hatás elérése volt. Nem intellektuális azonosulásra, empátiára akarja bírni a nézőt, hanem érzékelhetővé, átérezhetővé teszi számára a tudathasadás állapotát.

Ez ellentétes a realista látvány-felfogású filmek logikájával, amelyek a nézőnek kényelmes külső nézőpontot biztosítanak, ahonnan rálát a normalitásra és a rendellenességre is, össze tudja vetni a kettőt. A szürrealista látványfelfogású filmek cselesen felkínálják ezt a külső nézőpontot, ám a kényelmesen elhelyezkedő nézőt berántják a filmi hasadt világba, amikor a „legsebezhetőbb”. Mindezt megtehetik, mert a film, mint médium, különösképpen alkalmas a hasadt tudat ábrázolására. A reális és irreális látványok összeolvadnak a vágás segítségével, és egy egységes, átjárható filmi világot hoznak létre. Reflektálva ezzel a skizofrén tudatú személyiség alapproblémájára, amely a valódi és képzelt észlelési élmények megkülönböztethetlenségében gyökerezik.

Illuzórikus alakok

A skizofrénia-ábrázolások gyakori eszköze a reális és irreális terek összemosásán túl illuzórikus alakok szerepeltetése a filmben. Ennek egyik legismertebb mainstream példája Ron Howard *Egy csodálatos elme* (A Beautiful Mind) című filmje. A történet elejétől fogva jelen vannak ezek a figurák a főszereplő életében (a Paul Bettany, Ed Harris által játszott karakterek), akik minden tekintetben valódinak mutatkoznak egészen a katartikus végkifejletig. Az egyikük a főszereplő szobatársa az egyetemen, a másik egy titkosszolgálati ügynök, aki beszervezi hősünket a hidegháborús ellenség ellen folytatott küzdelembe. A néző gya-

⁴⁰ Feeney, F.X., Duncan, Paul: *Roman Polanski (Directors)*. Taschen, 2006. p. 57.

nútlanul figyeli a történetet, reálisnak érzékelve ezeket a karaktereket. Aztán egy ponton kiderül, hogy ők négyen hősünk agyszüleményei csupán, nem léteznek a valóságban.

A film itt a realitás illúziójával játszik. A néző által valódinak elfogadott világ ezen karaktereken keresztül kérdőjeleződik meg. Miközben látja a skizofrén karaktert egy külső nézőpontból is, maga is részesévé válik a hasadt tudat által generált világnak. A lelepleződés után a néző is zavarba jön, újra kell gondolnia korábbi ítéleteit – és ezzel meg is érkezett a skizofréniában szenvedők legkínzóbb problémájához. Hogyan válassza külön a reálist az ir-reálistól? A film lehetővé teszi, hogy a rendező rámutatással kiemelje a valóság síkját a párhuzamos valóságélmények közül, de az életben ez a legnehezebb feladat, ami egy skizofrénre várhat. A film egyik leghatásosabb jelenetében a rendező egy vizuális ötlettel árulja el a nézők és a főhős felesége számára, hogy a betegség nem múlt el. Bár Nash jól leplezi, tévképzetei továbbra is markukban tartják.

7. filmrészlet: Egy csodálatos elme (A Beautiful Mind. Rend. Ron Howard, 2001.)

A jelenet jó példája annak, ahogy a rendező a filmnyelv segítségével leválasztja a normalitást az illuzórikus világról. Komoly suspense hatása alatt figyeli a néző, ahogy a feleség az eldugott bódéhoz közeledik. Oda belépve egy – közmegegyezés alapján annak elfogadott – bomlott elme „műalkotása” tárul a szeme elé, amely előzetes ismeretei alapján egyértelműen jelzi a betegség kiújulását. Ebben az esetben Howard a realitás tárgyilagos megmutatásával ábrázolja „az érem másik oldalát”. Ismételten kiderül, hogy a látvány tudatos felhasználása milyen erőteljes eszköz lehet a pszichés rendellenességek ábrázolásában.

Popper Péter mesélt egy anekdotát egy egyetemi professzorról, akihez egyszer odament egy skizofrén betege, és panaszkodott neki, hogy beszélnek hozzá a falakon túlról. A professzor azt válaszolta: „Tudom, hozzáam is. A különbség közöttünk az, hogy én tudom, hogy ezek a hangok nem reálisak.” Az *Egy csodálatos elme* befejező jelenetében a skizofrén professzor a Nobel-díj átadásakor egy pillanatra megtorpan a vörös szőnyegen: a tömegben észreveszi, hogy „hívatlan vendégei” követik. De ekkor már tudja, hogy ők nem valódi emberek. Megtanult együtt élni velük. Popper története is erre mutat rá. A skizofréniával talán együtt lehet élni, de ehhez a tudat komoly önkontrolljára van szükség. A betegség elfogadására, és saját érzékelésünk folyamatos felülbírálására.

Az illuzórikus karakterek szerepeltetése azért fontos filmes eszköz, mert a betegség lényegét vizualizálja. A korábban bemutatott látvány- és térkonstrukciók lírai formában

beszélnek ugyanerről. A valóságban a skizofrénia legtöbbször hamis észlelésekben, illuzórikus alakok megjelenésében, irreális gondolatok, összeesküvés-elméletek megkreálásában jelentkezik. Amelyek mögött mindig 'valakik' állnak. Nem-létező embertársak. Térbeli és időbeli kiterjedéssel. Tulajdonképpen tehát az illuzórikus alakokat felvonultató filmek dokumentálnak. Egy ábrázolhatatlan tudatállapotot fogalmaznak meg átélhetően. Ebben egyik művészeti sem tudja felvenni a versenyt a filmmel.

Howard filmje azért olyan hatásos, mert a benne szereplő illuzórikus karakterek annyira hétköznapiak, annyira valóságosan viselkednek. A *Donnie Darko* c. filmben kevésbé hihető figura kel életre: egy furcsa, nyúlmaszkos fiú, akit Frank-nek hívnak, s aki egy éjjel megjósolja a világvégét a főszereplő Donnie-t alakító Jake Gyllenhaal-nak.

8. filmrészlet: Donnie Darko (Donnie Darko. Rend. Richard Kelly, 2001.)

Ez a film is különleges látványvilága révén emelkedik ki a hasonló témájú alkotások közül. Richard Kelly rendező tini-romantikába csomagolja a skizofrén tudat rettenetét, a *Donnie Darko*-ban keveredő valóságsíkok a néző nosztalgikus emlékeire építkeznek, olyannyira, hogy sokszor a valóság is teenager-fantáziának tűnik a rendező olvasatában.

A film egyik leghatásosabb képi megoldása, amikor Donnie azt vizionálja, hogy látja a jövőt. Az emberek előtt csillogó-áttetsző aura-féreg kanyarog, mintegy mutatva az irányukat, a sorsukat. Donnie vágya, hogy megtapasztalja az időutazást, kilépjen korlátaik közül és megelőzhesse saját magát az időben. A realitás és Donnie szürreális világa folyamatosan átszövik egymást, de nincs rossz érzésünk. Sőt, szinte már elvágódunk Donnie világába, annyira megindító a képzelet szépsége. A *Harcosok klubjában* (Fight Club, 1999.) David Fincher a meghasadt elmét két különböző karakterrel ábrázolja. A szorongó narrátor Edward Norton, míg az őt felszabadító, a konvenciók felrúgására és egyre nagyobb extremitásokra ösztönző ismeretlent Brad Pitt kelti életre. Tyler Durden végig valóságos alakként jelenik meg a filmben, egészen a végkifejletig, amikor filmes flashback technika segítségével újra láthatjuk a mozi legfontosabb jeleneteit – immáron Nortonnal a főszerepben. Kiderül, hogy amit eddig Pitt képviselt, az mindvégig Nortoné volt. Az ő sötét oldala. A rendezés legfontosabb vívmánya, hogy a két főszereplő teljesen hétköznapi, normális módon viselkedik. Csinálnak furcsa dolgokat, de azokat sokáig lázadásként, devianciaként éljük meg. Nem fogunk gyanút, hogy esetleg valami súlyosabb pszichés rendellenesség lehet a háttérben. Fincher sikeresen húzza be a nézőt a skizofrénia világába Pitt illuzórikus alakjával, a *Harcosok klubja* után min-

denki saját bőrén érezheti a deformált érzékelés okozta kínokat. De ami témánk szempontjából különösen fontossá teszi ezt a filmet, az a benne ábrázolt egyedülálló szabadság-élmény. Tyler Durden akciói a tudatalatti elfojtásainak legyőzéséről szólnak, és megfoghatóvá teszik azt a lázadást, amit a bevezetőnkben Benedek István szavaival jellemeztünk: *“Ezek a tiszta skizofrének. Kiközösítik magukat a világból, hogy viszonylagos szabadságuknak élhessenek.”*⁴¹

És akkor még nem beszéltünk David Lynch törpéiről, vagy a *Mulholland Drive* és a *Lost Highway* követetetlen logikájú, kauzalításra fittyet hányó rémlátomásáról. A skizofrén tudat ábrázolása sok esetben továbblép a „dokumentáláson”, s önmagában a film szövete válik skizofrénia-ábrázolássá. A filmnyelv a korábban már említett eszközök használatával olyan audiovizuális anyagot is képes létrehozni, amely nem egy skizofrén karaktert mutat be, hanem önmaga válik skizofrén tudatfolyammá. Ez a vizsgálódás azonban egy másik tanulmány feladata.

A szimbolikus megközelítés

Ebbe a csoportba olyan filmek tartoznak, amelyek nem a rendellenes tudatfolyam audiovizuális megjelenítésére törekszenek, de mégis valamilyen formában, látványukban reflektálnak arra. Mélyebbre mennek vizuálisan, mint a realista megközelítésű filmek, de hatásuk nem valami zsigeri dolog, hanem inkább az intellektust célozzák meg. Líraisággal, szimbolizmussal, képi metaforákkal. Míg a korábban ismertetett látomásos megközelítés inkább a mainstream filmekre jellemző, addig ez a hozzáállás mintha a szerzői film válasza lenne a rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolásának problémájára.

Ingmar Bergman *Tükör által homályosan* (Såsom i en spegel, 1961.) című filmje erre jó példa. A film látványvilága igen egyszerű, letisztult. Farö szigetének kietlen tengerpartja, egy aprócska ház, különös tekintettel az emeleti szobára, egy partra vetett halászhajó belseje. Ez a minimalizált térbeli és tárgyi környezet mégis a skizofrénia ábrázolásának egyik legszebb megvalósításához adott díszletet.

Központi jelentőségű helyszín az emeleti, tapétás szoba. Ide vonul el Karen, amikor a falak mögül hívni kezdik a hangok. A szoba teljesen üres, van rajta egy ajtó és egy tengerre néző ablak. A tapéta ornamentikus mintázata ez által különösen hangsúlyos lesz. (Bergman leírja, hogy a forgatókönyv korai szakaszában *A tapéta* volt a film címe)⁴² Többször ír erről a

⁴¹ Benedek István: *Aranyketrec. Egy elmeosztály élete*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1978. p. 259.

⁴² Bergman, Ingmar: *Képek*. Ford. Kúnos László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992. p. 214.

tapétáról, ami a határvonalat jelenti a Karin számára valóságos világok között. *„Az isten alá-száll, és befészkezi magát egy emberbe. Először csak olyan, mint valami hang, mint valamilyen súlyos dolognak a tudása, mint valami parancs. Fenyegető vagy kérlelő, visszataszító, de izgató is. ... Aztán magára hagyja üresen, kiégve, megfosztva az e világi élet további lehetőségeitől. Ez történik Karinval. A határvonal, melyet át kell lépnie, a tapéta különös mintázata.”*⁴³ Karin saját világa, ahová vágyik, a tapéta mögött van. Bergman ezt a vizuális elemet jelöli ki arra, hogy kézzelfoghatóvá tegye a megjeleníthetetlen határvonalat realitás és irreálitás között. Önkényes kijelölés ez, de fontos: művészi gesztus. Karin innentől kezdve nem létezik a tapéta nélkül, és az azt befogadó szoba nélkül. Szereplő és díszlet elválaszthatatlan egysége jön létre. A filmben ez az üres tér öleli magába a határátlépőt. A többi szereplő számára csak egy használaton kívüli szoba, Karen számára a legfontosabb hely.

9. filmrészlet: Tükör által homályosan (Såsom i en spegel. Rend. Ingmar Bergman, 1961.)

Az üres szoba falai koszosak, sötétek, az ablakok mintha párásak lennének. Félhomály uralkodik mindig, amit furcsa irreális éles fények törnek meg. A távolból egy hajókürt szól monotonul ismétlődve. Nem tudhatjuk, hogy valódi, vagy csak Karen számára létezik. Az üres szobát a színésznő, Harriet Andersson alakítása tölti meg a képzelete szüleményeivel. A szépséges arcú várakozókkal, vagy az undorító Pókistennel. A film fekete-fehér. Nincsenek színek, csak fény és árnyék. Az első hallucináció-jelenetben a kelő nap sugarai a tenger vizén visszaverődve játszanak a tapétán, mintegy ezzel hipnotizálva Karent, aki később önkielégíteni kezd.

10. filmrészlet: Tükör által homályosan (Såsom i en spegel. Rend. Ingmar Bergman, 1961.)

Bergman módszerének csúcspontja amikor Karen számára feltárul az ajtó, és a Pókisten kilép rajta.

Bergman nem próbálkozik a rém megmutatásával, pedig – mint korábban láttuk – megtehetné. Helyette a realitás síkján maradva az Isten megjelenésének hatását mutatja meg Karen reakcióin keresztül. Majd egy katartikus dramaturgiai fogással élve, egy kábult monológból, utólag tudjuk meg, mi volt az, amit a nő a szobában látott. Ennél fogva a tér a néző

⁴³ Bergman, Ingmar: *Képek*. Ford. Kúnos László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992. p. 215.

tudatában telik meg a skizofrénia-generált lényekkel. Az egyértelműsítő didaktikus fogalmazás helyett egy többféleképpen elképzelhető rémalakot kapunk. A néző teremti meg, saját félelmei alapján.

Láthatjuk, hogy Bergman sajátos utat választott a különböző valóságsíkok ábrázolásához. Mondhatnánk, hogy a realista látványfelfogást képviseli, mivel egy hétköznapi térbe helyezi filmje legfontosabb jeleneteit. Ugyanakkor továbbmegy ennél, a szürrealista látványfelfogás irányába, mert a szoba vállaltan stilizált, színpadias díszlet nála, és mintegy kiegészíti a színészi alakítást a hatás érdekében. A realista látványú filmekben a jelenetek nagyjából ugyanúgy működnének egy másik helyen, más környezetben is. Bergman skizofrénia ábrázolásának elválaszthatatlan eleme a tapétás szoba, amely ennél fogva szimbolikus jelentőséget kap.

A *Vörös sivatagban* (Il deserto rosso, 1964.) Michelangelo Antonioni a hétköznapi környezet irreális színekre festésével próbál reflektálni a főszereplő nő lelki folyamataira. Monica Vitti egy neurotikus, depressziós nőt alakít, aki tehetetlenül sodródik betegségével, nem képes felülemelkedni azon. A filmben Giuliana betegsége elválaszthatatlan a nyomasztó ipari környezettől, ami körülveszi. „*A Vörös sivatagban sokkal nagyobb hangsúlyt akartam adni a szereplők és az őket körülvevő világ közötti kapcsolatoknak. Vagyis megpróbáltam újra felfedezni azoknak az ősi emberi érzéseknek a nyomait, amelyeket már-már teljesen betemetett a konvencióknak, gesztusoknak és ritmusoknak egy olyan univerzuma, amely a valódi érzelmek helybe „reklám ízű”, mindent összemósó nyelven kifejezett látszaterzelmek léptek.*”⁴⁴ Giuliana neurózisának oka és folyamatos stimulálója a természet helyére telepedett lelketlen ipari környezet, amelyben ő nem találja a helyét. „*Nem vagyok haladásellenes. De vannak olyan emberek, akik természetük vagy erkölcsi örökségük következtében összeütközésbe kerülnek a modern világgal, nem képesek alkalmazkodni hozzá.*”⁴⁵ Antonioni gondolata a mai napig aktuális, filmje ezért nem válik túlhaladottá. Carlo di Palma operatőrrel és Piero Poletto látványtervezővel megpróbálták a színes film technikáját felhasználni arra, hogy ezt a fenyegető ipari környezetet a neurózis szemüvegén, arra reflektálva mutassák meg. Konceptiójukban elejétől fogva ellene mentek a realizmusnak, inkább valami célirányos stilizáció vezette őket. Olyannyira, hogy háztömböket, gyepszőnyeget, facsoportokat festettek át más színűre, ami jobban illeszkedett a főszereplő belső történéseinek hangulatához. Már a film

⁴⁴ Antonioni, Michelangelo: *Vörös Sivatag*. Ford. Pintér Judit. In *Michelangelo Antonioni. Írások beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. p. 146.

⁴⁵ Uo. p. 144.

első jelenetében tanúi lehetünk ennek. Giuliana kisfiával a gyárba megy, hogy férjével találkozzon.

11. filmrészlet: Vörös sivatag (Il deserto rosso. Rend. Michelangelo Antonioni, 1964.)

A gyár épületei, a kapun kiáramló embertömeg, az útszéli por – mind-mind középszürke árnyalatúak. Az egyetlen színt Monica Vitti és a kisfiú ruhái jelentik a képekben. Különösen szembetűnő ez, amikor egy közeliben azt látjuk, hogy Giuliana elfogyaszt egy szendvicset, mögötte karnyújtásnyira láthatóak a sötétszürkére festett bokrok. (06:00-tól) *„A Vörös sivatagban használtam először színeket. Úgy gondolom, nincs ebben semmi rendkívüli, hiszen a színek a modern világ szerves részét alkotják. Sok színes film lelkesített föl, ugyanakkor mindegyik hagyott bennem némi hiányérzetet is. Mert egyfelől ugyan visszaadták a dolgok és az emberek külső valóságát, másfelől viszont soha nem voltak képesek a dolgok és az emberek kapcsolatából fakadó érzelmek teljességének megragadására.”*⁴⁶ Antonioni distinkciója szerint létezik a dolgok és az emberek külső valósága, és létezik egy szubjektív valóság is, amely az ő számára egyértelműen fontosabb, mint az objektivitás. Arra tesz kísérletet, hogy a helyszínek célirányos kiválasztásával és tudatos színdramaturgia alkalmazásával tegye érzékelhetővé ezt a belső világot. Hasonlóan a látomásos látványfelfogáshoz, nem elégszik meg a valóság hű ábrázolásával, de a filmjében látható térábrázolás, a tárgyi környezet nem tartalmaz teljesen valóságtól elrugaszkodott elemeket. Minden olyan, mint a valóságban, csak valami nem stimmel vele. Ahogy Giuliana mondja a férjének: mintha futóhomokon lenne az ágya...

Az a furcsa, hogy az elsőre erőszakoltnak tűnő mesterséges színvilág pillanatok alatt elfogadhatóvá válik, s onnantól kezdve egy koherens filmi valóságot látunk. A színek, a furcsa, üres utcák valóban folyamatos megerősítést jelentenek Monica Vitti színészi jelenlétéhez. Györffy Miklós korabeli Antonioni monográfiájában így ír erről: *„A színesfilmet valamikor az a technikai igény teremtette meg, hogy a valóságot a fekete-fehér fotográfiánál is hűségesebben lehessen reprodukálni. Antonioni azonban éppen ellenkező irányba indult el a színesfilmmel: annak eszközéül használta fel, hogy még messzebbre rugaszkodjék a szolgai leképezéstől, eltávolodjék még attól a figuratív realizmustól is, amely fekete-fehér filmjeit*

⁴⁶ Antonioni, Michelangelo: *Vörös Sivatag*. Ford. Pintér Judit. In *Michelangelo Antonioni. Írások beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. p. 142.

jellemezte.”⁴⁷ (Antonioni filmjét később a kamerakezelés szempontjából is vizsgálni fogom, mert számos olyan eszközt alkalmaz, ami korszakalkotó volt a neurózis filmes ábrázolásának történetében.)

Összefoglalva, a szimbolikus megközelítésről elmondhatjuk, hogy a realista látványfelfogásból indul ki, de a valóság művészi stilizálásával egyértelmű jeleket ad arra, hogy a film elmebeteg hőse egy kifordult világban érzi magát. Egy olyan alternatív világban, ami megszólalásig hasonlít a valóságra, de a hangsúlyok, a lényeges és lényegtelen közötti határok máshol vannak benne.⁴⁸

Jelmez, maszk, smink, kiegészítők

A film látványvilágának elválaszthatatlan részei a szereplők jelmeze, az ehhez kapcsolódó kellékek, s az ezzel egységben kezelt maszk és sminkkoncepció. A rendellenes pszichés állapotokat bemutató filmek esetében vannak bizonyos megkötések, amikor ezeket eltervezik az alkotók.

Fontos szem előtt tartani, hogy a karakterek filmbeli megjelenése az esetek legnagyobb részében a betegség által determinált kell, hogy legyen. Az ember öltözködése árulkodik a személyiségéről is. Nincs ez másként egy autista vagy egy skizofrén esetében sem. Ezeknek a karaktereknek az öltözködés vagy túlságosan lényegtelen, vagy túlságosan lényeges. De mindkét esetben egy belülről fakadó szükség kielégítésére törekszenek, nem próbálnak megfelelni a világnak, a divattrendeknek. Maguknak akarnak megfelelni.

Az ízlésesen kitalált jelmez hatásosan erősítheti a karakterek másságának érzetét. Ez nem feltétlenül öncélú, rájuk erőltetett külsőség, hanem egyértelműen a belső világukból következik, annak egy kivetülési formája.

⁴⁷ Györfly Miklós: *Michelangelo Antonioni*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1980. p. 202.

⁴⁸ Ez a kategorizálás persze nem jelent kizárólagosságot. A legtöbb filmben keverednek a különböző hatások, tehát felfedezhetünk bennük realizmust, nyomokban látomásos felfogást és még a szimbolikus megközelítés is elfér mellettük. Jó példa erre az *Iszonyat*, ahol a dokumentarista realizmus eleinte szimbolikus gesztusok által kezd rogyadozni, hogy a végén átadja a helyét a látomásos megközelítésnek. A kézikamerás életképek központi helyszíne egy útkereszteződés, ahol éppen munkások dolgoznak. Egy jelenetben a főszereplő lány leül egy padra itt, és látja, ahogy végigreped az aszfalt a lábai előtt. A repedések később a lakásán belül is megjelennek. A realizmusba így szüremkedik be a látomás. Amit megelőlegez néhány szimbolikus kép, mint például az oszlásnak induló nyúlsült, a kicsírázó krumplik, vagy éppen a vízforraló domború felületén eltorzulva visszatükröződő arckép. Az ismerős világ elkezdí másik arcát mutatni Polanski kamerája előtt, ami szépen vizualizálja Deneuve mentális bomlását is. Ahogy halad előre a filmidő, egyre hangsúlyosabb lesz a látomásos irányultság, illuzórikus alakok jelennek meg, álmok mosódnak össze a valóság képeivel, a lakás arányai megváltoznak, eltorzulnak.

Fontos tehát, hogy a jelmezek ne csak esztétikai szempontoknak, hanem dramaturgiai megfontolásoknak is megfeleljenek.

Evidensen adódik például, hogy egy hasadt tudatú, párhuzamos világok labirintusában eltévedt skizofrén, vagy neurotikus karakter kisebb dolga is nagyobb annál, hogy az öltözködésével foglalkozzon. Emiatt esetükben indokolt lehet valamiféle hanyagság, vagy jobban mondva tervezetlenség. De ennek ellenkezője is igaz lehet, ha a tünetek között találunk kényszerességet is. Ez esetben elképzelhető, hogy a túlzott gondosság, jól vasaltság, rendmánia jellemezheti a karakter öltözködését. Előfordulhat, hogy a rendellenes karakter környezetének, gondviselőjének közreműködése is szerepet játszik az öltözék összeállításában. Például így próbálja meg elfedni a világ előtt a ruha viselőjének másságát, devianciáját.

S vannak az olyan – az autizmusban szinte mindennapos - esetek, amikor a beteg határozott tudással rendelkezik arról, mit képes viselni, és mi az, ami pánikreakciót vált ki belőle.



Az autisták között sokan előnyben részesítik az élénk színeket a pasztellel szemben. Nem szeretik a bő, formátlan ruhadarabokat. Sajátos érzelmi viszonyuk van a ruhák anyagával. Fájdalmat válthat ki belőlük például valamilyen anyag érintése. Legyen az textília, vagy egy gomb, cipzár. Vagy egy bizonyos szín. E mellett a hiúság, a divatos öltözőkkel való imponálás szándéka is sokukból hiányzik.

Viszonylag kevés adatot lehet találni az általam elemzett filmekkel kapcsolatos visszaemlékezésekben a jelmezek milyenségére vonatkozóan. Ezért kénytelen vagyok saját példámmal élni. Az *Utolsó idők* című filmben a jelmeztervező Breckl Jánossal élénk színű, legtöbbször felirattal vagy ábrával dekorált ruhadarabokat választottunk. Bizonyos je-

lenetekhez dramaturgiai szempontból a szoknya viselése fontos volt. De azt gondoltuk, Esztert zavarja, ha szabadon érintkeznek a lábai a levegővel, ezért a ruhatárában rendszeresítettünk néhány testhez álló sztreccsharisnyát, illetve biciklis-nadrágot. Ezeket a lila, sárga, rózsaszín kiegészítőket viselte Vass Teréz minden ruhakombináció alatt. Hasonló elvek alapján válogattuk össze a zoknikat, a használt tornacipőt is.

A filmben különös jelentőséget kap egy régi hajcsat, ami a főszereplő testvérpár édesanyjának hagyatékából származik. Ezen kívül egy kártyapakli, egy kacsintós naptár, pár játékaútó, egy határidőnapló és egy elhasznált hátizsák voltak azok a személyes kellékek, amik folyton Eszter keze ügyében voltak. Ezeknek mind kitaláltuk a történetét, megjelenésüket megindokoltuk, mielőtt beforgattuk volna.

Ez az átgondolt tervezés elengedhetetlen volt, mert nem akartuk, hogy ilyen „formai hibákon” csússzon el a színészi alakítás sikere. Az autisták sajátos ízlésére számos vizuális referencia állt rendelkezésünkre. Például Temple Grandin példája, akinek figurája mára összeforrt furcsa cowboy-ingjeivel, nyakkendőivel, fekete farmerjével. Szinte mindig ebben a szerelésben láthatjuk, ami azt jelzi, hogy az életében különös jelentősége van az ilyen állandóságoknak. Esetében jól látható a „pszichológiai háttér”: Grandin a mezőgazdaságban találta meg működési területét, szarvasmarhák „gyengéd” vágóhídjait tervezi, melynek alapját sajátos összhangja jelenti az állatokkal, elmondása szerint jobban érti az ő jelzéseiket, mint az emberekét. *„Átnyúltam az állatterelő rámpa falán, és végigsimítottam az ökör hátán. Mélységesen együtt éreztem vele. Ő talán megérezte ezt, mert a félelme alábbhagyott. Pár pillanat múlva marhahús lesz belőle, és létének lényege visszatér Istenhez. Vannak élőlények, akik tovább élnek, másoknak meg kell halni. Soha sem éreztem még ilyen közelséget, és ilyen tiszteletet egy ökör iránt. ... Az élőlények életének végét tisztelettel kell megközelíteni.”*⁴⁹



⁴⁹ Grandin, Temple: *Segítség! Autizmus!* Ford. Szaffner Éva. Budapest, Kapocs Kiadó, 2004. p. 135.

A jelmeztervező, a maszkmester és a fodrász munkája az ilyen filmekben a szokottnál is komolyabb együttműködést kíván. Az *Utolsó időkben* a karakter megszületéséhez vezető úton lényegi fordulóponthoz vezet, amikor levágtuk Vass Teréz haját. Szakértőink mesélték, hogy nagyon sok autista lány fültőig érő cleo-haját, vagy annál rövidebbet szeret viselni. A hosszú haj zavarólag hat rájuk. Priskin Eszternek is ilyen haját vágott a fodrász, ez később emblematicussá vált a karakter vizuális megjelenésében.



De ha megnézzük Billy Bob Thornton hajviseletét a *Penge élen*-ben, nagyon valószínűnek tűnik, hogy a hátul felnyírt bakafrizura is előzetes dramaturgiai indokok alapján született. Nem lenne irreális egyébként egy ennél is extravagánsabb hajviselet. Felkészülésünk során találkoztunk egy negyvenes éveiben járó autista férfival, aki teljesen kopaszra nyírta a haját, egy poháralátényi kerek területet leszámítva a feje tetején. Mint a gondozók elmondták, J. magának szokta nyírni a haját, csak hátul nem tud hozzáférni, viszont azt nem engedi, hogy valaki más kiigazítsa fodrászi munkáját.

A maszk- és sminkhasználat megtervezésénél fontos szem előtt tartani, hogy a betegség lelki folyamatai kihatnak a beteg fizikai megjelenésére is. Ez a sajátos kéztartáson, járáson, testbeszéden túl befolyásolhatja az arcszerkezetet is. Hatásos eszköz lehet egy nem túl tovakodó protézis felrakása, vagy a bőr finom meghúzása az arc egy területén.

Ezeknek a megfontolásoknak nem csupán a képi megjelenés szempontjából fontosak. A színészi játékot, az átélést is alapvetően befolyásolják. Egy radikális változás a megszokott énképben segít a filmbeli karakter állandóságának fenntartásában. Megkönnyíti az azonosulást az életre hívott szereppel.

A kamerahasználatról

Amikor egy filmrendező elkezdi a forgatókönyv megvalósításáról való gondolkodást, átfogó víziója, érzései vannak a majdani filmmel kapcsolatban. A legtöbb esetben ez egy spontán dolog, amely kihatással van az általam vizsgált összes tényezőre, így a kame-

rahasználatra is. A rendezői eszközök egyéni használatát nevezzük stílusnak. A stílus változhat a rendezői pálya során az idő múlásával, az egymást követő filmek nagymértékben eltérhetnek egymástól, de mindegyikre igaz, hogy a rendező közölni akar valamit, aminek érdekében mindenféle eszközt használ. A rendezői eszközök használata nem feltétlenül vezethető vissza praktikus szempontokra, de vannak helyzetek, jelenetek, hangulatok, melyek átadására a filmtörténet során kialakulta jól használható „receptek”. A rendezőnek nem árt ilyen szemmel is végiggondolnia rendezői elképzelését, hátha kiderül, hogy az általa közvetíteni akart információ átadására létezik hatékonyabb megoldás is, mint ami az ő spon-tán víziójában megszületik.

Mindezt azért jegyeztem meg előljáróban, mert nem állítható, hogy a rendellenes pszichológiai állapotú karaktereket felvonultató filmek esetében a rendező ehhez a lényegi körülményhez alakítaná a stílusát. Nem azért használ kézikamerát, vagy fahrtokat, mert a pszichés defektust ezzel az eszközzel lehet legjobban megmutatni, hanem azért, mert az egész filmre vonatkozó elképzelése ezt indokoltá teszi. Állításom tehát az, hogy az általam vizsgált filmek kameramunkáját legtöbb esetben úgy kell elemezni, hogy az egy általánosabb rendezői elképzelés eredménye, nem kifejezetten a téma sajátos megközelítésének köszönhető. Nem állapíthatunk meg általános érvényű szabályokat azzal kapcsolatban, hogy a rendellenes pszichológiai állapotokat hogyan kell ábrázolni.

Ezzel együtt, észrevehetőek bizonyos hasonlóságok az egyes rendezők eszközhasználatában, melyek nem meglepő módon összhangban állnak korábbi distinkciónkkal, mely a filmek tér és látványkonceptiójának megközelítésében két fő irányt jelöl meg; a realista és a szürrealista megközelítést. Látvány és kamerahasználat nem választható el egymástól, evidens, hogy a kamera hozza létre és rögzíti a film látványát. Mégis, az érthetőség miatt érdemes külön fejezetben foglalkozni vele.

A realista látványfelfogás elemzésekor már említettem, hogy ezek a filmek konzervatívabb, klasszikusabb hangulattal dolgoznak általában. Ez a kamera használaton is megmutatkozik. A rendező és az operatőr nem akarnak különleges kameramozgatási és optikai eszközöket felhasználni a képi világ manipulálására. A kamera kívül marad az eseményeken, közvetít, célja egyfajta objektivitás. Az *Esőember*, az *Isten hozta*, *Mr!*, a *Penge élen* ilyen koncepcióval készültek. Ez a hagyományos amerikai filmstílus átvétele, amely a film narratívájának előtérbe kerülésével párhuzamosan alakult ki. A filmtörténet során mindig voltak alkotók, akik megpróbálták kizökkenteni ezt a „sótlan” mesélési módot, és a filmet vissza-

terelni az attrakció területére, ahonnan elindult hódító útjára. „Összefoglalva, az attrakció mozija közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas látványosságon keresztül szerez örömet - egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen bár fiktív vagy dokumentációs, önmagában érdeklődésre tarthat számot. A bemutatásra kerülő látvány lehet filmszerű is, mint az imént ismertetett korai közelik, vagy trükk-film, ahol a filmes manipuláció (lassítás, visszajátszás, helyettesítés, többszörös előhívás) adja a film újdonságát.”⁵⁰

A filmkép rengeteg olyan lehetőséget rejt magában, amely érzelmileg is érintetté teszi a nézőt a látottakban. Beszippantja – ahogy mondani szokták. Az általam szürrealista megközelítésnek nevezett rendezői felfogás ezeket a lehetőségeket építi bele a pszichés rendellenességek vizuális megjelenítésébe. Gondoljunk az *Iszonyat* rémálom jeleneteire, ahol egy nagylátószögű optika és a furcsán imbolygó kézikamera hozzák létre a szorongató atmoszférát, önmagában a különleges szürreális díszlet nem lett volna ilyen hatásos. Antonioni *Vörös sivatagában* visszatérő beállítás, hogy Giuliana hátát látjuk élesen, míg a környezete életlen. A rendező egy klasszikus filmes gondolkodás szerint lényegtelen elemet hangsúlyoz ki, míg homályban hagyja a lényegest. De egy progresszívebb gondolkodás szerint pont az élettenséggel tudja kiemelni és jellemezni a környezetet, ugyanakkor a főhős lelki folyamataira is reflektál. A mélyebb és elgondolkodtatóbb kép létrejöttéhez nem kellett más, mint egy rendezői/operatóri döntés, amivel az optika fókuszát nem a háttérre állították, hanem az előtérben álló szereplő hátára.

12. filmrészlet: *Vörös sivatag* (Il deserto rosso. Rend. Michelangelo Antonioni, 1964.)

Ezek az észrevehetően visszatérő eszközök nem sorolhatók be kategóriákba, a kategóriák átfedik egymást. A rendezőnek fel kell mérnie ezeket a lehetőségeket a filmkészítés során, és saját ízlése, stílusa szerint alkalmazni, amikor indokoltnak és szükségesnek érzi

A beállításokról

A filmkép létrejöttének legelső mozzanata a képkivágás meghatározása. Ez az aktus tulajdonképpen a kamera és a jelenet szereplői közötti viszonyt definiálja. Milyen távolságból, milyen részletességgel, milyen látószögből mutatjuk meg a szereplőt és az eseményt. A beál-

⁵⁰ Gunning, Tom: *Az attrakció mozija: a korai film, nézője és az avantgarde*. Ford. Kaposi Ildikó. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004. p. 295.

lítás technika vizsgálatát most szűkítsük le arra, hogy egy rendellenes pszichéjű karaktert hogyan érdemes ábrázolni. Milyen képkivágások jellemzőek az elemzett filmek vizsgálata alapján? Itt tartom fontosnak megjegyezni, hogy ez messze nem pusztán esztétikai kérdés. Ha a filmet, mint kommunikációs médiumot tekintjük, az általunk közölni kívánt információk szempontjából az egyik legfontosabb döntés ez. Sosem feledkezhet meg arról egy rendező, hogy a filmet hatásmechanizmusában kell szemlélni, ami gyakran konfliktusba kerülhet az ösztönösen jelentkező szimpátiával bizonyos képekkel, snittekkel kapcsolatban.

Két fontos képkivágás látszik elkülönülni ezekben a filmekben. Az egyik egy amerikai / tág félközeli-szerű kivágás, a másik pedig a klasszikus arcközeli.⁵¹ Ezen kívül természetesen szerepel még sokféle plán, de ezek hordoznak olyan lényegi funkciót, amely speciálisan fontosá teszi őket a pszichés rendellenességek ábrázolásában.

Az amerikai plán

Az amerikai plán, ami hagyományosan a kistotál és a félközeli (deréktól felfelé) között helyezkedik el, az amerikai westernfilmekből származik. Kellett egy beállítás, ami elég szűk ahhoz, hogy a szereplők arcjátékát is követni lehessen, de elég tág ahhoz, hogy a pisztolytáskájuk is beleférjen a képkivágásba. (Egy western esetében érthető ez az igény). A beállítás azóta nagy karriert futott be a nem-western filmek történetében is. Pont azért, mert szűkebb, mint a kistotál, amit alapvetően a jelenet térbeli viszonyainak leírásához használnak, viszont megmarad egyfajta tágassága, levegőssége a kompozíciónak. A félközeli a szereplő a testével már a képmező jelentős részét elfoglalja, így nehezebben érvényesül körülötte a környezet, a tér. (Nem térnék ki a szélesvásznú technika hatásaira ebben a kérdésében). Az amerikai plán jó eszköz arra, hogy a szereplőre koncentráljuk a figyelmet, de ugyanakkor a háttérét is élesen, vele majdnem egyenlő jelentőséggel mutassuk meg.

A rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolása érdekes módon mégis elsősorban a westernnek indokai alapján használja előszeretettel ezt a beállítást. Alapja az a tény, hogy a rendellenes psziché hatással van a személy fizikai megjelenésére, mozgására, reakcióira. A rendellenes psziché nehezen ábrázolható az azt magába fogadó test ábrázolása nélkül. Ezek a betegségek legtöbbször rendellenes kéztartással, járással, furcsa ismétlődő gesztusokkal járnak együtt. Az amerikai plán képes ilyen egységként megmutatni a rendellenes karaktert. Eb-

⁵¹ Amerikai: a szereplőt kb. combközéptől a feje tetejéig mutatja. Közeli: az arc leválasztott képe.

ben a beállításban nagyon hangsúlyossá tud válni a normálistól eltérő mozgás, a testtartás, ugyanakkor a színész mimikája sem sikkad el.

13. filmrészlet: Isten hozta, Mr! (Being There Rend. Hal Ashby, 1979.)

Az Isten hozta, Mr! nyitójelenete egy legtöbbször amerikai plánokra épülő szekvencia, amely a főhős ébredés utáni rituáléját mutatja meg. A beállítás kihangsúlyozza Chance gépies mozgását, karót-nyelt tartását, furcsán lógó kezeit.⁵²

A másik ok az, amiről korábban szó volt, hogy ebben a beállításban a szereplő és a környezete nagyjából egyenlő hangsúllyal jeleníthetők meg, ami nagyon fontos egy szokatlan magatartásforma ábrázolásakor. A rendellenesség és a normalitás folyamatos konfliktusának, különbözőségének ábrázolása nélkül lehetetlen bemutatni egy ilyen karaktert. A két „világ” kölcsönhatása létrejöhet egy beállításon belül a kompozíció segítségével és több beállításban, vágással is. Mindkettő erős tud lenni, de az „establishing” amerikai nélkül a montázs sem működik igazán. Ebben a beállításban nem pusztán a rendellenességet tudjuk mutatni, de a környezet reakcióját is a rendellenességre. Ez a nézői azonosulást segíti, akik értelemszerűen könnyebben teszik magukévá a „normális szereplők” viselkedését a rendellenességgel szemben. Az amerikai beállításban tehát egy képen láthatjuk a fejlődési rendellenességből eredő viselkedési szindróma fizikai megvalósulását és nézői reakcióink pozitív megerősítését is.

Személyes élményem a problémával kapcsolatban az *Utolsó idők* felkészülési folyamatának viszonylag korai fázisában volt. Egy autista fiatalokkal foglalkozó klub rendezvényeire jártunk, ahol nagy hatással volt rám az autista emberek önmagába-zártsága. Ez egy folyamatos, egyénre jellemző jelenlétet jelent, aminek érdekessége az, hogy ha a figyelmünkkel fókuszálunk egy adott személyre és megfigyeljük mondjuk ahogy eszik, gyakran zavarba ejtően „normálisnak” tűnik a viselkedésük. Olyan mintha csak elrévedt volna, vagy elgondolkozott volna valamin, szórakozottan piszkálja az ételt, vagy éppen túlságosan is pedáns... - de ezek olyan momentumok, jelenet-szilánkok voltak, amikkel hasonló formában a hétköznapijainkban is találkozunk. Arra jutottam, hogy a rendellenesség megállapításában két tényezőnek van nagy szerepe: az egyik az autista jelenlét *időbelisége*, a másik pedig a *környezethez való viszonya*. Egy hosszabb megfigyelési intervallum során ugyanis már

⁵² A korábban már bemutatott zárkózott, passzív és aktív bizzar szociális altípusok mellett lehet ő a negyedik autisztikus csoport képviselője, a maníros típus. (Lorna Wing felosztása alapján) Lásd még: Volkmar, Fred R. és Wiesner, Lisa A.: *Az autizmus kézikönyve*. Budapest, Geobook Kiadó, 2013. p. 251.

feltűnnek szokatlan ismétlődések, automatikus gesztusok. Kiderül, hogy az elgondolkozó tekintet nem változik az idő múlásával, átfordul egyfajta ott ragadt arc kifejezésbe, s amikor a környezet interakcióra invitálja a személyt, már világosan látszik, hogy nem úgy reagál, nem úgy van jelen, mint egy, a megfigyelő által „normálisnak” gondolt személy. De amíg ezek a tényezők nem jelentősek, nem kapnak szerepet, a rendellenes jelenlét megtévesztően hasonlíthat egy nem-rendellenes karakter viselkedésére. Mindez egy olyan tünetcsoport – az autizmus – kapcsán merült fel, aminek nagyon jellegzetes, látványos jelei vannak. De ha kitágítjuk a kört mondjuk a skizofrénia, a neurózis, a depresszió irányába, egyre kevesebb ilyen jelzés áll majd rendelkezésünkre, hogy egy pillanatnyi helyzetben a karakter jelenlétét helyén tudjuk kezelni.

Fontos szembe nézni ezzel a felismeréssel, mert a filmben leforgatott snittek, vágástól vágásig tartó képsorozatok, éppen ilyen rövid, nehezen karakterizálható pillanatokat rögzítenek a filmi szereplő „életéből”.

Az *Utolsó idők* képi világának kitalálásakor az volt fontos számomra, hogy az autista lányt, amennyire lehet, mindig környezetéhez képest, abban elhelyezve filmezzük. A mi esetünkben Eszter szokatlan viselkedése a környezet szenvtelenségével, reakcióinak hiányával együtt adja ki az autista ember hiteles képét. Vagyis, rögtön derüljön ki, hogy a bizarr mozdulatok, grimaszok nem figyelemfelkeltés céljából születnek, hanem szabályozhatatlan belső késztetésből. Igyekeztünk tehát minél több beállításban Terézt és környezetét összefényképezni. Ennek egyik módja pedig az amerikai plánok használata.

Idővel persze, ha már a néző megismerte, megszokta a szereplőnk jellegzetes gesztusait, a kamera is közelebb férkőzik hozzá. Ekkor már a képen kívüli kézfej-tördelés, furcsa járás, neurotikus túlmozgás is jelentéssel bír a néző számára, tehát egy félközeliben, vagy közeliben mutatva a szereplőnket is komplex élményt kap, anélkül, hogy ezeket a külső jegyeket túlhangsúlyoznánk. A *Vörös sivatag* egyik legfontosabb jelenetében Giuliana egy idegen lakásban bezárt vadként kóvályog egyik faltól a másikig.

14. filmrészlet: *Vörös sivatag* (Il deserto rosso. Rend. Michelangelo Antonioni, 1964.)

A jelenet elején még látjuk, ahogy idegesen tördeli a kezeit, de később már csak szűkebb plánokat kapunk róla. Mégis tudjuk, hogy a képen kívül továbbra is „hallatnak magukról” neurózisának fizikai tünetei.

Az arc-közei

A dolgozat bevezetőjében leírtam, hogy a rendellenes pszichés állapotok filmes ábrázolásaiban milyen különleges jelentősége van a színészek tekintetének, tágabb értelemben pedig az arcjátékuknak. A színész arcának hitelességén áll vagy bukik az egész alkotás sikere. Az arc nem hazudik. A kamera kíméletlen ebben a helyzetben is, pőréen mutatja meg, hogy a színészi átlényegülés valódi, vagy csupán egy maszkot látunk.

A film nagy előnye a társművészetekhez képest, hogy az emberi tekintetet különleges nagyításban, intim közelségből tudja ábrázolni, időbeni folytonosságában. Ez az arcközei.

Az arcközei jelentősége vizsgálatunk szempontjából abban van, hogy az ismeretlenbe révedő tekintetet mutatja meg. De hogyan lehetséges ez? Hogyan lehet érzékeltetni a filmi realitásból való „kinézés”-t egy másik világba?

Dolgozatomnak ez az egyik kulcsfontosságú kérdése, ugyanakkor nagyon zavarba ejtő is. A válaszaim nem tekinthetők kizárólagosnak, igazából csak megérzéseimet próbálom artikulálni, miközben a bizonyítékot maguk az elkészült filmek jelentik.

Mindenekelőtt érdemes felmérni, milyen elemeket tartalmaz egy arcközei. Közepontjában – ami nem jelent automatikusan szimmetrikus kompozíciót – egy emberi arc áll. Az arc természettől fogva leghangsúlyosabb eleme a szem, aminek működését nevezzük tekintetnek. A tekintetnek minden esetben van tárgya, van irányultsága. Az emberi arcot egy közei különböző szemszögekből tudja megmutatni. Legjellemzőbb egy kvázi frontális kamerapozíció, amely az arc teljes területét láthatóvá teszi. Ebből a tengelyből elindulva az arc két oldalán egyre profilosabb képeket kapunk, de ezeken is látszik a szem, a nézés, és annak az iránya. A frontális beállításból a függőleges tengely mentén is elindulhatunk, így kapunk felső illetve alsó gépállásokat, melyek más és más hangulati jellegzetességeket hordoznak. Ne feledjük, hogy a kamera pozíciója nem csupán grafikai értelemben befolyásolja az ábrázolt arcról alkotott képet. Meghatározza a nézői pozíciót is, amely a filmnézés során folyamatos kölcsönhatásban áll nem-mozikörnyezetben tapasztalt arc-észleleteinek emlékeivel. Egy oldalról mutatott archoz más a néző viszonya, mint egy frontális kompozícióhoz.

Legfontosabb dolgunk meghatározni, hogy a filmben hogyan ábrázolható a tekintet iránya. Ez alatt nem pusztán egy térbeli vektort értek, hanem inkább valamiféle irányultságot. A tekintetben ugyanis a nézési szögön túl számos információ megjelenik: az érdeklődés, vagy

annak hiánya, a lelkiállapot, olyan alapvető érzelmek, mint félelem, izgatottság, unalom, stb. Ezek a szem apró mozgásain keresztül hoznak létre jeleket, amiket a néző evolúciós és civilizációs tapasztalatai alapján tud értelmezni.⁵³ Felismeri a filmképen megjelenő tekintetben saját korábbi nézés-élményeinek analógiáját, és ezáltal meg tudja fogalmazni magának, hogy mit lát az adott *tekintetben*. A filmben a tekintet tárgyát a korábban jelzett két módon lehet ábrázolni. Ha egy képben mutatjuk meg a tekintetet és azt, amit néz, egyértelműen látszik, hogy a szem azt a bizonyos dolgot nézi vagy sem.⁵⁴ A másik módszer a vágás segítségével hoz létre kapcsolatot a néző szem és a nézés tárgya között. Ennek egyik legegyszerűbb példája egy arcközelire rávágni egy pohár víz közelijét. Nem mindegy ebben az esetben a két egymást követő snitt kamerapozíciójának megválasztása. A legtisztább az, ha a szem és a nézés tárgya között egy képzeletbeli tengelyt húzunk meg, és a tengely egyik oldalán maradva egymásra szimmetrikus kameraszögből mutatjuk először az arcot, majd a pohár vizet. Ha az enyhén lefelé néző arcközelire egy enyhén főlő gépállásból készült pohár közelit vágunk, létrejön az illúzió, és azt érzi a néző, hogy az arc a poharat nézi. Ha a szem érezhetően másfelé néz, de mi maradunk ezen a tengelyen, akkor azt fogjuk érezni, hogy az arc elnéz a pohár felett. Ezeket az alapszabályokat készségszinten kell ismernie a rendezőnek, ez az alap ahhoz, hogy filmet csináljon. Esetünkben mégis azért kell foglalkozni velük, mert a szabályok inverz olvasata ötletet adhat arra, hogy kell felvenni az arcot és a poharat, ha azt szeretnénk, hogy NE jöjjön létre kapcsolat a kettő között, illetve, hogy olyan legyen, mintha létrejönné, miközben érezzük, hogy nem.

Fontos észrevenni, hogy ebben a helyzetben kulcsszerepet töltenek be a nézői beidegződések, a tanult kommunikációs szabályszerűségek. A rendellenes tekintet ábrázolásához ezeket a szabályokat kell megszegni, egyértelműen jelezni, hogy a hozott értelmezési minták az adott képsorozat esetében nem működnek. Illetve, éppen hogy továbbra is működnek, de azt az érzetet fogják eredményezni, hogy a képen látott arc nem a megszokott módon néz, tekintetének tárgya nem meghatározható a filmi tér geometriai paramétereinek alapján. A nézői beidegződések egyrészt az életből, a mindennapi tanulásból táplálkoznak, de a vizuális tömegmédia elsőpró befolyása is letagadhatatlan. Gyakran egy film arc-közelijének észlelésében már meghatározóbb szerepe van a néző korábbi film-élményeinek, mint a valóságból vett analógiáknak.

⁵³ A tekintet a legtrikább esetben állandó, mozdulatlan. Sokkal jellemzőbb a szem folyamatos pásztázó mozgása, ettől válik élővé. Hozzájön ehhez a pislogás, a pupilla változásai. Mégis valahogy egy tekintetnek érzékeljük az egésztestet.

⁵⁴ Már az autizmus egy sajátos paradoxonánál vagyunk: Az autisták gyakran perifériás látásukkal néznek, ezért tekintetük tárgya nem azonos nézésük tárgyával.

Ahhoz, hogy a rendellenes karakterek tekintetének ezt a sajátos iránytalanságát meg tudjuk mutatni, fel kell vázolni egy egyértelmű térbeli helyzetet, amely alapján a néző előzetes elvárásokat hoz létre. Előre elképzei (persze ezek nem tudatos szinten mennek végbe) hogy egy nem-rendellenes helyzetben hogyan történének a dolgok, az egyes szereplők hova néznének. Ezek után pedig olyan képi megoldásokat kell használni, amik el-
lene mennek a nézői elvárásoknak. Ismét visszaértünk a korábban hangsúlyozott két szemponthoz: az időbeliség és a tér jelentőségéhez. Az ismeretlenbe révedő tekintet csak időbeliségében ábrázolható, az ábrázoláshoz egymást követő filmképekre van szükség. Illetve elengedhetetlen a korábban elemzett amerikai plán, vagy más olyan képi megoldás, amely a szereplők térbeli viszonyait tisztázza.⁵⁵

A modern film rohamosan változó eszköztára egyre merészebb megoldásokat tesz lehetővé. A néző ilyen értelemben nagyon is alkalmazkodó. Elképzelhető tehát, hogy ma már csak arc-közelik használatával létrehozható ez a konstrukció, mellőzve a térbeli leíró plánokat, de ebben az esetben is, a háttérben a korábbi filmélmények dolgoznak a nézőben. A térbeli viszonyokat ez esetben nem a tárgy beállítás, hanem a snitt-ellensnitt montázsok számos korábbi megtapasztalása alapján kialakított előzetes elvárások határozzák meg. Magyarul, elegendő lehet egy furcsán néző tekintetű arc-közelire egy határozott, irányultsággal rendelkező másik tekintetet rávágni, hogy létrejöjjön az az érzetünk, hogy a furcsa karakter rendellenesen viselkedik. (Ebben az esetben is segít azonban, ha a kamera szögeket konzekvensen szimmetrikusan választjuk meg.)

A frontális arc-közelik leggyakoribb megjelenése két szereplő közötti beszélgetések ábrázolásában van. Ebben az esetben – pont a térbeli pozicionálás megkönnyítése érdekében – szokás úgynevezett ansnites beállításokat alkalmazni, amelyek a frontálisan, élesen mutatott arc előterében a másik szereplő vállát, fejének oldalát is megmutatják életlenül. Tovább cizellálhatjuk arc-közelink hatását, ha a kamera magasságát is figyelembe vesszük. A felső gépállás enyhén felsőbbrendű nézői pozíciót hoz létre, a szereplő szemét nem látjuk, vagy csak korlátozottan, a tekintet hiánya is fontos jelzés lehet az kíváncsi szándékozott hatás szem-

⁵⁵ Nem szeretném, ha úgy tünne, mintha ezekkel a megoldásokkal bármilyen helyzetben létrehozható lenne az ismeretlenbe révedő tekintet. Ezek az eszközök csak hozzáadni tudnak ahhoz az alaphoz, amit a színész egyedi jelenléte, alakítása teremt meg a kamera előtt. A színészi munkával később részletesen foglalkozom, előljáróban fontos megjegyezni, hogy az igazán jelentő örület-alakítások során a színész bármilyen plánban, bármilyen szögből megvalósítja ezt a tárgy nélküli tekintetet. Az itt elemzett szempontok ahhoz kelljenek, hogy a rendező véletlenül se tegye kétértelművé, félreérthetővé a színész játékát egy rosszul választott kameraszöggel, vagy vágással.

pontjából. Az alsó gépállások ezzel szemben fenyegetővé teszik az arcot, drámaiságot kölcsönöznek a beállításnak.

Fontos megállapítani, hogy a fenti elgondolások abban segítenek, hogy megelőzzünk bizonyos vágási és komponálási hibákat, amik ronthatnak a színészi játék hatásán. De nem pótolhatják azt a különleges színészi átlényegülési folyamatot, aminek végeredményét a kamera rögzíteni hivatott.

Az optikák

A korábban ismertetett képkivágásokat sokféleképpen lehet létrehozni. Ebben alapvető szerepe van az optikák fókusz távolságának, melyek mindegyike más karakterisztikával bír, és más hatás elérésére használható. Az általam vizsgált filmekben egyaránt megtalálhatjuk a nagylátószögű és teleobjektíveket, de a rendellenes pszichés állapot ábrázolásának szempontjából az utóbbi mintha fontosabb eszköz lenne.

A nagylátószögű optika

Ezek az objektívek a szem normál látószögénél nagyobb szögben, tehát tágasabb térélményt nyújtva képezik le a valóságot. Jellegzetességük, hogy a szereplőt közletről filmezve jellegzetes torzító hatásuk van, az arcok szétterülnek, arányaik megváltoznak. Nagyon közel kell menni velük a színészhez, hogy egy arc-közelit meg tudjunk csinálni. Ennél fogva általában csak extrém esetekben alkalmazzák.

Ennek az optika típusnak az általam szürrealistának nevezett látványvilággal bíró filmekben van nagyobb szerepe. A filmnyelvben a módosult tudatállapot ábrázolásának régi eszköze ez. A nagylátószögű optika – extrém változata a halszemoptika – képe emlékeztet a néző szokott térérzékelésére, de annál tágabb képet ad, amely mintegy a kiterjesztett tudat észlelésének analógiája lenne. A nagylátószögű objektív jellegzetessége az is, hogy a kép széle felé a torzítása fokozódik, ezért az ilyen optikával kivitelezett kameramozgások nagyon furcsán csavarják a teret, extrém, bizarr, szédítő hatásuk van.⁵⁶ Az *Iszonyat* hallucinációs jeleneteiben Polanski szintén ezt az effektet használja.

15. filmrészlet: Iszonyat (Repulsion, Rend: Roman Polanski, 1965.)

⁵⁶ Wong Kar-Wai korai filmjei, pl. a *Bukott angyalok* – jó példa a végletekig vitt nagylátószögű-használatra. 15A filmrészlet. A képi hatás nagyon csábító, nem véletlen, hogy az amatőr filmek egyes számú hatáskeltő eszköze is a látványos halszem-effektus.

A szorongató hatás létrejöttében az optika remekül dolgozik össze a látványtervező torzított arányú díszleteivel. A fürdőszoba nyilvánvalóan erre a snittre készült, torz mása az eredeti fürdőszobának. A halszemoptika megnyújtja a falakat, a középpontban lévő kád azonban nagyon távolinak tűnik. A néző tudata által szűkösnek ítélt terek tágasnak tűnnek a nagylátószögű optika torzításában. Ez a kettős érzés jól ábrázolja a főszereplő nő realitásérzetének szétforgácsolódását. A jelenet azt is jól szemlélteti, hogyan változnak meg a kameramozgások és a szereplők mozgásai a nagylátószögű objektíven keresztül mutatva. A mélységi mozgások sokkal gyorsabbnak, látványosabbnak tűnnek, mint a valóságban. Mivel az optika kitágítja a teret, a rövidülése is meredekebb, ezért ha valaki a kamera felé vagy attól távolodva mozog, a méretváltozás sokkal erőteljesebb, mint a valós térérzékelésben.

A nagylátószögű optika tehát karaktere alapján leginkább a rendellenes tudatfolyam ábrázolására alkalmas, a különleges észlelési élményeket tudja a néző számára átélhetővé tenni.

A teleobjektív

A teleobjektív legfontosabb tulajdonsága, hogy az emberi szem látóterénél szűkebb képet ad a dolgokról. Olyan, mint a távcső, a tér kiválasztott részletét felnagyítja, kiemeli. A nézői figyelmet lehet vele koncentrálni. Járulékos tulajdonsága az ilyen optikával készült képeknek, hogy összesűrűsödik bennük a tér. A szereplők mellett/mögött nagyon keveset látunk a környezetből. Annál is inkább, mert az ilyen optikáknak kicsi a mélységélessége. Ez azt jelenti, hogy a lencse fókuszában lévő tárgytól, személyektől mélységben távolodva illetve a kamera felé közeledve igen hamar élettelené válnak a dolgok körvonalai. Ez a tulajdonság is az optika figyelem-koncentráló, sűrítő hatását erősíti.

A rendellenes pszichológiai állapotokat ábrázoló filmekben sokszor használják az ilyen optikákat a beteg szereplőről készült felvételekhez. Leginkább azért, mert nem kell közel mennie a kamerának a szereplőhöz. Ez jó eséllyel a színészek dolgát is megkönnyíti. Ha távolról fényképezik, jobban be tudja járni a teret, jobban birtokba tudja venni. Ugyanakkor a „telés” képek hordoznak valami eredendő valószerűséget. Nagyon tisztán és világosan ábrázolnak.

Izgalmas lehetőséget hordoz magában az előtér-háttér játék a beállítások megkomponálásában, amelyek így mintegy az élet forgatagában tudják megmutatni a rendellenes tudatú szereplőket. Korábban már említettem, milyen fontos, hogy a betegséget a környezettel

való kölcsönhatásban tudjuk megmutatni. A teleobjektív erre nyújt lehetőséget. Míg a szereplőnk, akire a nézői figyelmet koncentrálni, saját ritmusában van jelen, az előtérbe és a háttérbe rendezett mozgásokkal, formákkal, tárgyakkal – melyek a teleobjektív karakterisztikájának köszönhetően életlenek – az őt körülvevő világot is ábrázolni tudjuk, adott esetben egy teljesen más ritmusban, dinamikában.

Az *Utolsó idők*ben nem szívesen használtunk frontális, leválasztott közeliket, amelyek mintegy a néző elé tolakodva mutogatják neki az autizmust. Igyekeztünk a szokatlan szemszögekkel, a teleobjektívek használatával olyan képi világot létrehozni, amely a tapintatosan figyelő ember tekintetét jeleníti meg. Ezeknek a megfontolásoknak az autisták klubjában tett látogatásom volt az alapja. Ott lettem gazdagabb azzal a tapasztalással, hogy az autistákat más emberek takarásán, mozgásán keresztül nézve figyelhettem meg. Ezek a képek mély nyomot hagytak bennem. Bár korábban is szerettem az életlen előteres beállításokat, ott született meg bennem az érzés, hogy a filmben hogyan kell megközelíteni az autista szereplő ábrázolását.

16. filmrészlet: Utolsó idők (Lost Times, Rend: Mátyássy Áron, 2009.)

A kontúrját vesztő, éléltelenedő világ a mi filmünkben is fontos szerepet kapott. Bár nem tudatosan csináltuk – gyakran csak esztétikai okokból mutattuk mondjuk egy szereplő tarkóját miközben vele szemben – és a kamerával szemben is – életlenül állt egy másik karakter – mégis, több kritika úgy értelmezte, hogy ezzel a szétfolyó ábrázolási technikával az autista szereplő észlelését akartuk szemléltetni. A teleobjektív nem csak az éles – defókuszos felvételekkel képes az autisták sajátos észlelési folyamataira reflektálni, hanem a sűrítéssel is. Korábban már vázoltam az autista érzékelés egyik jellegzetességét, amit egycsatornás érzékelésnek neveznek. Ahogy az autista figyelme is egy meghatározott dologra irányul, és minden mást kizár az észlelésből, a teleobjektív is kiválaszt magának egy kicsi részletet a világból, amit nagy pontossággal, élesen tud leképezni, de minden mást meghatározhatatlanul hagy körülötte. A teleobjektív gyakori használata az *Utolsó idők*ben a vágás során egy meghökkentő felismeréshez is vezetett, amely tanulsággal szolgál az autisták világlátásával kapcsolatban is. Már összeállt a teljes film, barátoknak mutogattuk, tanácsokat kértünk, amikor valaki figyelmeztetett minket arra, hogy gyakorlatilag nincs egyetlen totál plán sem a filmben. Annyira beleszerettünk a teleobjektív koncentrált képébe, hogy szinte mindig azt használtuk, ezért még a totálnak gondolt plánok is szűkek, fojtogatóan levegőtlenek lettek. Barátunk elmondta, hogy számára nagyon nyomasztó volt ez fullasztó érzet, a táj és az égbolt

hiányának megtapasztalása. Még időben kaptuk a visszajelzést, mert a pótforgatási nap előtt voltunk, így fel tudtunk venni néhány klasszikus totált a tájról, a hatalmas hegyekről, a fölénk tornyosuló égboltról – ezúttal nagylátószögű optikákkal... Utólag végiggondolva mondhatjuk, hogy az autisták észleleti képe a világról hasonló lehet egy totálok nélküli filmhez.

A teleobjektív célirányos használata persze nem újdonság a filmtörténetben. Michelangelo Antonioni már elemzett *Vörös sivatag* című filmjében sokszor megjelennek ezzel a technikával készült felvételek. „*A Vörös sivatagnál már több kamerát használtam, különböző objektívekkel, de mindig ugyanabból a szögből, s mindezt azért, mert a történethez a vágásnál a valóság absztrakcióját, a színné vált anyagot megjelenítő plánokra volt szükségem, amelyeket teleobjektívvel vettem fel.*”⁵⁷ Maga a film is egy bátor rendezői gesztussal indul: a főszereplő Giuliana neurózisának kiváltó okaként megjelenő ipari környezetet látjuk, de szűk, teleobjektíves, defókuszos képeken. A montázsból így a realista felvezetés helyett egy lírai vízió kerekedik.

17. filmrészlet: *Vörös sivatag* (Il deserto rosso. Rend. Michelangelo Antonioni, 1964.)

A néző úgy vár egy éles képre, egy határozott körvonalú tárgyra, mint a depressziós ember a szétmálló valóságérettől fulladozva az egészséges realitás-észlelés visszatérésére. Az eleje főcím feliratait után ezt meg is kapjuk egy hatalmas totállal, amely nagylátószögű optikával mutat egy gyárpületet. (03:06) Ez a tágasság, a néző fölé tornyosuló tömeg érzete oldja fel a beszűkült telés snittek által okozott szorongást. „*Igen, képeit tekintve ez kevésbé realista film. Vagyis másképp realista. Például sokszor használtam teleobjektívet, hogy elkerüljem a mélységélességet, ami éppen a realizmus nélkülözhetetlen eleme. Most az érdekel, hogy a szereplőt összefüggésbe hozzam a dolgokkal, mert ma a dolgoknak, a tárgyaknak, az anyagnak van súlya.*”⁵⁸

Antonioni praktikus egyszerűséggel fogalmazza meg a teleobjektív használatának a film látványvilágára tett hatását. A rendellenes pszichológiai állapotok filmes ábrázolásának szintén kihagyhatatlan eleme a „szereplő összefüggésbe hozása a dolgokkal.” A rendellenes psziché a normális világ ölelésében mutatkozik meg teljes valójában.

⁵⁷ Antonioni, Michelangelo: *Az ötleteket képektől kapom*. Ford. Benda Kálmán. In *Michelangelo Antonioni. Írások beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. p. 161.

⁵⁸ Antonioni, Michelangelo: *Az éjszaka, a Napfogyatkozás, a Hajnal*. Ford. Benda Kálmán. In *Michelangelo Antonioni. Írások beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. p. 153.

A kameramozgások

A kameramozgásoknak két alapvető szerepük van a filmkészítésben. Egyrészt lehetővé teszik a mozgó szereplők, tárgyak mozgásának lekövetését, másrészt az önálló kameramozgás érzékelhetővé teszi az idő múlását. A modern filmművészet ez utóbbi funkciót jelölte ki elsődlegesként. Bármely film esetében izgalmasabb és látványosabb képi világot kapunk, ha a kamera elhagyja a földbe cövekelt megfigyelő pozícióját, és meghódítja a teret. A kameramozgások szisztematikus használata ugyanúgy a rendezői stílus része, mint a plánozási technika, vagy az optikaválasztás, tehát független az általunk vizsgált filmek speciális körülményeitől.

Korábban hangsúlyoztam, milyen fontos a rendellenes pszichés állapotok ábrázolásának esetében az időbeliség, a színészi jelenlét különleges ritmusának, töredezettségének, vagy éppen mozdulatlanságának érzékeltetéséhez. Ezt nagyon sok esetben a rendezők hosszú beállításokkal érik el. A hosszú snittek egy idő után a konkrét jeleneten túl az idő múlásáról kezdenek szólni. Az ilyen beállítások rejtenek magukban egyfajta színházi látásmódot, a filmi idő és a valódi idő szinkronitása a színpadi előadások időkezelésére hasonlít. Amiben mégis más tud lenni a film, az az, hogy az idő múlásával képes változtatni a hangsúlyos és lényegtelen elemek pozicionálásán. Nem feltétlenül bízza a nézőre, hogy kiválassza a folyamatos jelenetből a számára fontos elemeket, hanem végig tudja kalauzolni a jelenetben, folyamatosan meghatározva, hogy éppen mire érdemes figyelnie. Ezzel az eszközzel pontosabb hatásokkal lehet a rendezői szándékokat megvalósítani. A kameramozgások (fahrt, krán, svenk) ezt a térbeli utazást teszik lehetővé. Még akkor is, amikor a szereplők egy helyben ülnek, és a kamera lassan csorog rájuk, a folyamatosan változó képkivágás a nézői figyelmet pozicionálja.

18. filmrészlet: *Penge élen* (Sling Blade. Rend: Billy Bob Thornton, 1996.)

A *Penge élen* utolsó perceit négy snittben meséli el a rendező. Az első beállítás talán a leghatásosabb. Valós időben mutatja meg a gyilkosságot Carl belépésétől a halálos csapásig, egy kis lekövető svenk van benne csupán. A képkivágás a korábban elemzett amerikai plán, amiben világosan látjuk az első pillanattól kezdve a kiélesített pengét. A jelenet nagyon lassú, vontatott, de a suspense, hogy tudjuk miért jött Karl, megtölti feszültséggel. A feszültség másik forrása, hogy Thornton egyben hagyta a snittet, nem vágott bele szűkebb beállításokat. A filmnek erre a pontjára már alaposan megismertük Karlt és az alkoholista áldozatot is, is-

merjük gesztusaikat, mimikájukat – a rendező megteheti, hogy egy olyan szemszögből mutassa az eseményeket, ami mintha egy harmadik jelenlévő szemlélő tekintete volna. Ez és a valós idejűség berántja a nézőt, aki szinte tettestársként vesz részt a gyilkosságban.

Az általam vizsgált filmekben sokszor élnek a rendezők a hosszú beállításokkal. Ez a rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolásának egyik lehetséges módozata, amit a vágási technikák elemzésekor fejtek ki részletesebben. A rendezők szeretik egyben hagyni a színészek nagy pillanatait, ha lehet, kerülnek a felesleges vágásokat. Ezt a technikát segíti a lassú kameramozgások használata, mert izgalmasabbá teszik a realista időkezelést. Még akkor is, ha a mozdulatlanságot akarjuk ábrázolni, sokszor hatásosabb egy lassú ráfahrt, vagy körfahrt használata, ami a tér változását állítja szembe a karakter mozdulatlanságával, ezzel leválasztva őt környezetéről.

A kézikameráról

A mai filmművészetben nem lehet elfeledkezni a kézikamera használatának vizsgálatától sem. A mára filmstílussá vált technika sokáig praktikus okok miatt volt mellőzve: kisméretű, vállra vehető kamerák kellettek ahhoz, hogy a néző valóságérzetének leginkább megfelelő felvételi technika működőképes legyen. A 60-as évektől kezdve, a francia Új Hullám farvizén terjedt el ez a technika, amely idővel a filmművészeti dokumentarizmus ismeretőjegyévé vált.

A kézikamera használata nagymértékben hozzájárulhat a rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolásának valószerűségéhez. S mint ilyen, megkönnyíti a néző számára a furcsa karakterek elfogadását, a filmi világ koherenciájának felépülését. Lars von Trier a *Hullámtörés*ben sajátos dokumentarista kameratechnikát választott bár elsősorban a film melodramatikus és didaktikus hatásának ellensúlyozása érdekében. *“...Úgy gondoltam, nagyon fontos, hogy a film a lehető legrealisztikusabb legyen. Már-már dokumentarista. Ha a Hullámtörést klasszikus stílusban, hagyományos technikákkal forgattam volna, attól tartok, elviselhetetlen lett volna. ... A film nyers, dokumentarista stílusa, amely hol belesimul a szöve-tébe, hol pedig feszültséget kelt, teszi lehetővé, hogy a történetet fenntartások nélkül el tudjuk fogadni.”*⁵⁹ A film vizuális stílusát alapvetően a kézikamera használata és a sajátos vágástechnika határozza meg. Ez segítette a nézőt a morálisan mélyen felkavaró filmbeli eseményekkel való azonosulásban.

⁵⁹ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 166.

19. filmrészlet: Hullámtörés (Breaking the Waves. Rend: Lars von Trier, 1996.)

Az *Utolsó időkben* kényszer szülte, de kellemes kötöttség volt a kézikamera. Mivel nem volt a látványra pénzünk, viszont szerettünk volna vizuálisan is érdekes, egységes filmet csinálni, Herbai Máté operatőrrel azt találtuk ki, hogy a legolcsóbb és leggyorsabb forgatási technika a kézikamera, amely egyben stílári egységet is kölcsönöz a filmnek. Kaptunk is érte rendesen a kritikusoktól. De nem bántuk meg, az egy szem 16mm-es kamera az optikai trükkök, szabálytalanságok lehetőségének egész tárházát nyitotta meg előttünk. És különleges valóságértséget kölcsönzött az autista Eszter jeleneteinek is, melyekben számos olyan dolog is történik, ami látszólag túl lírai, annyira furcsa, hogy csinálnak hathat, ezt jól egyensúlyozta ez a kamerakezelés, amely beszippantja a nézőt, és az események kellős közepébe helyezi.

A világításról

Az operatőri munka talán legfontosabb mozzanata a világítás. Ez a laikusoknak, de sokszor még a filmszakmán belülieknek is egy titokzatos, zárt terület, amit csak a képkészítő és legközelebbi szakemberei, a világosítók, esetleg még a kameracapat ismernek belülről, de mintha idegeneknek oda nem lehetne belépni. Pedig a fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Kezdve ott, hogy film csak ott van, ahol fény is van, de ez a fény ezerféle lehet. Azon túl, hogy minden operatőrnek megvan a sajátos látásmódja, képi világa, fényi gondolkodása, ami meghatározza a készülő kép hangulatát, jelentését, a világítás a rendellenes pszichés karakterek ábrázolása során külön jelentőséget is kaphat.

Már a filmkészítés hőskorában, az expresszionista filmek kapcsán is elsősorban a kontrasztos fekete-fehér képkockákra emlékszünk. A fény és árnyék ősi ellentétpárja a kezdetleges filmnyersanyagok átfogásának köszönhetően éveken keresztül meghatározta belső félelmeink manifesztációinak filmes ábrázolását. Gondoljunk csak a *Caligari*, *Nosferatu*, *Mabuse*, *M* ikonikus beállításaira, hangulataira. A technikai adottság, a filmek speciális érzékenysége lényegi elemévé vált a korabeli avantgarde filmes gondolkodásnak. A korszak legendás alkotói, Fritz Lang, Murnau, felismerték a különböző fényviszonyok nézőkre gyakorolt hatásában rejlő lehetőségeket és kreatívan használni kezdték azt. Korszakalkotó felfedezés volt, hogy ők már nem csak annak tulajdonítottak jelentőséget, ami *látható*, hanem annak is, ami *homályban marad*. Egy kép megkomponálása során új dimenziókat nyit az árnyékok, a sötétség, a fekete lyukak használata, mivel azt a nézői fantáziá tölti meg étellel és tartalommal. És beindítja az ősi lélektani, szorongásos mechanizmusokat, melyek a

sötétséghez, az éjszakához kapcsolódnak. Nem véletlen, hogy a negyvenes évek bűnfilmjei, a nevükben is a fénykompozíciójukra utaló film noir emlékezetes darabjai a német expresszionisták képi világából merítettek, hogy aztán ez a fajta progresszív gondolkodás tovább éljen az olyan műfajokban is, mint a pszichothriller vagy a horror. A sötét filmek talán legismertebb kortárs képviselője az amerikai filmben David Fincher, aki monomániásan kutatja az emberi psziché félelmeit, a normalitás határait. De ha megmaradunk a szerzői filmeknél, azt találjuk, hogy a mi kutatásunk szempontjából releváns filmalkotók közül is sokan támaszkodnak a sötét filmek vívmányaira.

A rendellenes pszichológiai állapotok ábrázolásában kulcsmotívumként határoztuk meg a határátlépés fogalmát. Sok esetben ezt a határátlépést a reális és illúзорikus síkok között pont a világítás segítségével érzékeltetik az alkotók.

Polanski *Iszonyatának* alaphangulatát részletgazdag, szakmai nyelven „lapos gammájú” dokumentarista képek határozzák meg. Ezt az operatőr úgy éri el, hogy a filmnyersanyag átfogásának⁶⁰ megfelelően a túl világos képtartományokon csökkenti a fény mennyiségét, míg a sötét részeket extra fényekkel felderíti. A végeredmény a hétköznapi, borús időhöz kapcsolódó érzéleteinknek megfelelő képi hatás, amikor mindent látunk a képen, érzékeljük a teret, a tárgyak plasztikusak és semmi nem marad sötétben. Ezért sorolhatjuk Polanski filmjét részben a realista megközelítés darabjai közé, bár ez esetben a szürrealista megközelítés is szerepet kap. Mégpedig akkor, amikor a főszereplő lány elméje elkezd megadni magát.

19A. filmrészlet: *Iszonyat* (Repulsion, Rend: Roman Polanski, 1965.)

A korábbi világítási konstrukciót egyik pillanatról a másikra felváltja egy kontrasztosabb, fény-árnyék ellentétekre alapuló képi világ. Szinte alig észrevehető a változás, csak annyit érzékelünk belőle, hogy valami nem stimmel. De egyszer csak ott vannak a fekete foltok, az iszonyat fenyegető repedései a lakásban, mintha a világ változása leképezné a főszereplő fejében végbemenő mentális változásokat. Ami leginkább a valóságérzékelés megváltozásából eredeztethető. Polanski ezzel az egyszerű optikai hatással térképet ad a néző

⁶⁰ Átfogás: A filmnyersanyag azon tulajdonsága, hogy milyen fényerő különbségeket tud még részletgazdagon rögzíteni. Ha túl sok fény éri a nyersanyagot, akkor az kiég, a világos részek egyöntetű fehér fényfolttá válnak. Hasonlóképpen a sötét részek pedig fekete foltokká állnak össze, eltűnik belőlük a részlet. A két szélsőség között létezik olyan közép-állapot, amikor még az árnyékos és csúc fényes képterületekben is van részlet. Ez az átfogási képesség minden nyersanyag és digitális szenzor lényegi tulajdonsága, amivel az operatőr számolni tud.

számára, hogy adott pillanatban éppen melyik valóságban járunk. A történet előrehaladtával a sötétség egyre inkább eluralkodik a képek hangulatán, az éjszakai megerőszkolás álomjelenetében és a folyosó falából kinyúló kezek horrorjában kicsúcsosodva.

De hasonló dolgot figyelhetünk meg Ingmar Bergman *Színről színre* (Ansikte mot Ansikte, 1975.) című filmjében is, ami mintha a *Tükör által homályosan* skizofrénia-vizsgálatát folytatná, de immár bemerészkedve a bomlott elme kulisszái közé is. Míg Karen csak elmeséli a Pókisten rettenetét, és egy külső, realista szemszögből az arcán követjük végig a belső történéseket, addig a *Színről színre* már vállaltan a látomásos és szimbolikus megközelítést választja. A realitás szintjén is megismer tárgyi, vizuális környezet egy idő után átranszformálódik egy mentális térré, a félelmek, szorongások terévé. A főszereplő pszichológusnő hallucinációinak főszereplője egy illuzórikus alak, akiről később kiderül, hogy néhai anyja. Ez a nő egy vérfagyasztó jelenetben tűnik fel a filmben, amit megvizsgálva éppen a felhasznált filmes eszközök egyszerűsége tűnik fel. A főszereplő (Liv Ullmann) arcközelijéről a kamera elsvenkel és egy átélézéssel megmutatja a másik szobában álló fekete ruhás nőt. A nő szemei lehetetlenül feketék és gonoszak, de a legfurcsább benne, hogy a fél arca árnyékban van.

19B. filmrészlet: *Színről színre* (Ansikte mot Ansikte. Rend: Ingmar Bergman, 1975.)

A szobában egy szórt világítási konstrukció érvényesül, míg a fekete asszony más fényt kapott Sven Nykvist-től. Egy éles oldalsó direkt fényt, ami arcának jobb felét szinte fehérig kiégeti, ugyanakkor az arc másik felét sötét árnyékban hagyja. Ez az egyszerű operatóri eszköz konkrét jelzéssel szolgál arról, hogy a fekete asszony egy másik realitásban létezik.

De beszélhetnénk az *Iszonyat* és a *Tükör által homályosan* fényjátékairól is a falakon, melyek szintén a határátlépés élményéhez tesznek hozzá, és a speciális világítási konstrukciónak köszönhetőek.

Látszik tehát, hogy a világításban rejlő lehetőségek kreatív felhasználása új távlatokat nyit a bomlott elme ábrázolása során. A rendező nem engedheti meg magának a luxust, hogy az operatőr, a képalkotó társ speciális terra incognita-jára ne kérjen bebocsájtást. A legbizarrabb díszlet, a legmeggyőzőbb színészi alakítás is új szárnyakat kap, ha fénybe és árnyékba öltöztetjük.

A vágásról

A vágás a filmkészítés egyik legnehezebben leírható folyamata. Összeköti, strukturalja, orientálja a különböző vizuális és hangyi elemeket. Olyan, mint egy téglafalban a malter. Szervesen járul hozzá a kész film hatásához, emiatt nehezen írható le a többi összetevő említése nélkül. Ráadásul, egy film vágási stílusa nehezen elemezhető darabjaiban, csak a teljes anyag viszonylatában lehet jól jellemezni. Az általunk vizsgált filmek esetében sincs ez másképp. Nem állítható tehát az, hogy a rendellenes pszichológiai állapotokat bemutató játékműveknek sajátos, egyedi vágási stílusa lenne. Vannak eszközök, amelyek erősíthetik a kívánt akart hatást, és vannak, amelyek ellene dolgozhatnak annak. A rendező dolga, hogy tisztában legyen ezekkel a különbségekkel és víziójában megfelelő módon válogasson az eszköztárból.

Korábban, a dramaturgia és a kamerahasználat vizsgálata során már sok olyan tényező említésre került, ami a vágásra is hatással van. Most a korábbi fejezetek tanulságainak kiegészítésére teszek kísérletet. Mondhatni, kifugázom a szinte kész falat.

A vágás egy filmben két alapvető funkciót tölt be. Az egyik egyfajta összekötő szerep. A snittek összeállítása, egymás után rendezése. A másik funkció az ilyen módon összeállított elemek ritmizálása, dinamizálása, a stílusegység létrehozása.

Az összekötő funkció

A vágás összekötő, összekapcsoló funkciója eredendően a dramaturgiával van szoros kapcsolatban. A kész filmben a vágás tárgyiasítja a dramaturgiai megfontolások anyagát elveit. Megvalósítja a forgatókönyv struktúráját a kész anyagok (footage-ok) birtokában. A vágás azonban jó esetben tovább is lép a forgatókönyvi struktúrák szolgai megvalósításán. Lehetőséget nyújt új összefüggések felismerésére, a forgatókönyv hibáinak kijavítására, a film hangsúlyainak újragondolására.⁶¹ Egy utolsó eszköz a rendező kezében arra, hogy kiteljesítse elképzeléseit, korrigálja tévedéseit, és leellenőrizhesse filmjének hatásmechanizmusait maj-

⁶¹ Korábban a vágás, az editálás, ténylegesen a filmszalag elmetszésével és összeragasztásával járt. Nem véletlen, hogy néhol a 'vágta' a 'vágó' titulus helyett az 'összeállította' kifejezés szerepelt. A digitális vágás megjelenése óta a vágási stílusok is alapvetően változtak meg. A folyamat felgyorsult, az elemek virtuális újraelrendezésének lehetőségével. A korszerű vágó programokkal két pillanat alatt változtatható meg egy jelenet helye a történetben, a hibák azonnal visszacsinálhatóak. Ez egy újfajta hozzáállásra ad módot. A rendező megengedheti magának, hogy a leforgatott anyagot figyelve próbál rátalálni a helyes vágási stílusra. Jóváhagyhat vágási hibákat, amik egy véletlen folytán teljesen új utakat nyithatnak meg előtte. Egy előre átgondolt lineáris folyamat helyett egy mellérendelésen alapuló variabilitásban gondolkodás született meg a technika fejlődésének eredményeképp.

dani közönségén. A vizsgálódásainkat tehát annyiban érinti, hogy a vágás során újragondolható a rendellenes karaktert szerepeltető jelenetek elhelyezése, időzítése. A kevésbé sikerült jelenetek elhagyása, a szükséges dramaturgiai információ közlésének egy másik változata mellett.

A ritmizáló funkció

Sokkal fontosabb számunkra ennél a vágás másik, ún. ritmizáló funkciója, amely pedig a kamerahasználattal és a később vizsgált színészi munkával áll szoros összefüggésben. Egy film ritmusát alapvetően a snittek hossza, a vágások egymástól való távolsága, és ezen tényezőknek a jelenetek belső tempójával, a dialógusok ritmusával és a kísérő hangeffektusokkal való kölcsönhatása határozza meg. Ez a „komponálási” folyamat jelenti a filmvágás művészi részét, ez alapján lehet legjobban körülírni egy film vágási stílusát.⁶² Jó esetben a stílus, a vágási koncepció egységes elvként érvényesül az egész filmben, viszont elemeit, kiragadott részleteit lehet és kell is elemezni.

A kamerahasználatról szóló fejezetben már felvázoltam, hogy alapvetően milyen két utat választhat az alkotó a rendellenes pszichológiai állapotok vizuális ábrázolása közben. Az egyik a hosszú beállítások alkalmazása, a jelenet és a színészi jelenlét folyamatos, megszakításmentes megjelenítése, a másik pedig a jelenetek ritmikus montázson alapuló virtuális egységének létrehozása.

A „lassú”, „nyugodt” vágás

Az általunk elemzett filmek közül az ún. realista felfogáshoz soroltakra jellemző ez a vágási koncepció. A jeleneteket kvázi külső szemszögből bemutató rendezői hozzáállás adekvát eszköze a folyamatok megszakításától való tartózkodás. A színészi alakítás hatására támaszkodva hosszabb egységekben figyeljük az eseményeket, ami a nézői idő-érzékelés a valós-idejűség felé orientálja. Az emberi cselekvések valódi tempójának és ritmusának megőrzése a realitásérzést fokozza. A valószínűen ábrázolt pszichés rendellenesség megerősítést nyer az időfaktortól, a néző hajlamosabb lesz valóságnak elfogadni a vásznon látottakat.

⁶² A zenei metafora nem véletlen. A vágás sok tekintetben a zeneszerző munkájára hasonlít. Párhuzamos szövegek polifonikus összerendezése történik egy egységes ritmusképlet és annak variánsai alapján. Rendkívül izgalmas dolog megtalálni egy vágási pontnál az illeszkedő snittekben látható mozgásfázisok találkozási pontját, a harmonikus továbbgördülést, a hangkulissza felhasználását a vágás puhaságának alátámasztására, majd ezektől a kis egységektől egyre távolodva újabb és újabb struktúrák, harmóniák felismerését és művészi kibontását.

Persze ez a rendezői eszköz nem írható le a film elemeinek különválasztott elemzésével, csakis egymással való összefüggésükben. Tehát ha megnézzük pl. a *Penge élen* gyilkosság jelenetét, azt tapasztaljuk, hogy az egyes tényezők nem lineáris logika alapján következnek egymásból, nehéz megállapítani, mi volt korábban, és mi később.

20. filmrészlet: Penge élen (Sling Blade. Rend: Billy Bob Thornton, 1996.)

Az előző fejezetben már szó volt a jelenet beállítás-technikájáról. Alapvetően hosszú, tág beállításokkal dolgozik itt a rendező, a feszültséget nem a snitek egymás közötti kölcsönhatása hozza létre, hanem a szereplők közti viszony, a nézői suspense, és a kamera szenvtelen, tartózkodó „jelenléte.” Amikor a rendező kitalálta, hogyan veszi fel a jelenetet, a következő döntéseket hozta meg, egymásból következő, de gyakorlatilag egyszerre, egy összetett alkotói gesztussal:

- A gyilkosságnak a főszereplő, Karl életében nincs különösebb jelentősége, számára egyenlő súllyal rendelkezik, mint mondjuk a mosogatás, a munkahelyén való helytállás, vagy éppen egy kirándulás a kiserdőbe.
- Ezen oknál fogva, a gyilkosság látszólag ritmustalanul, mondhatni álmosító lassúsággal történjen meg.
- Az eseményt nem szeretné sok snitt használatával feldolgozni, mert az ellene megy az előző döntésből következő hatásmechanizmusnak. Ebben az esetben a legcélravezetőbb egy olyan amerikai plán használata, amelyben egyidejűleg mutatható a gyilkos és az áldozat, egymáshoz képesti viszonyuk a térben, a gyilkosságot megelőző dialóg és a gyilkosság is.
- Ehhez egy olyan kameraállást kell választani, ahonnan rálátni a bejárati ajtóra, ahol teljes alakjában tudja mutatni a belépő szereplőt, és egy svenkkel a nappali kanapéjára is ráláthat, ahol az áldozat ül újságot olvasva. Mivel a gyilkos csapás pillanatában nem akarja mutatni a szétloccsanó fejet, egy felsvenkkel és egy kis közelítéssel leválasztható a gyilkos az áldozatról. Ez a kialakuló tág szekond kiemeli a gyilkos arcát és viselkedését a gyilkosság közben. A snittet követő vágás ott lesz, amikor Karl elhagyja a gyilkosság helyét, kilép a képből.
- Az előzőekhez kapcsolódva a színészi játéknak is lassú, vontatott tempóban kell létrehozni a jelenetet. Az áldozat be van rúgva, bóbiskolásában zavarja meg

a gyilkos. Az áldozat a jelenet végéig nem veszi komolyan a rá leselkedő veszélyt. A dialógus mondatai lassan, kivárásokkal követik egymást, mintha unalmukban beszélgetne két egymásnak teljesen közömbös ember.

- A beszélgetés tempóján túl a szereplők mozgása, gesztusai is lassúak, alkoholosan tétovák.

- A jelenetben két hangsúlyos tárgyi elem szerepel. Az egyik a gyilkos fegyver, egy kiélesített fűnyírópenge, a másik egy üveg sör. Ezt leszámítva a tér üres, lecsupaszított.

Ezek a megfontolások minden bizonnyal egy rendezői vízióban, a kiváltandó hatás szempontjai szerint végiggondolva születtek meg. A vágási szempont látszólag nem is szerepel a felsorolásban, miközben valahol az összes tényező hatással van rá és fordítva. A jelenet egy vágással indul: az előző snittben a ház előtt látjuk Karl-t, kezében a pengével, mozdulatlanul. Thornton nem bajlódik a térbeli mozgás realista feldolgozásával, inkább azt választja, hogy főszereplője egyszer csak „ott terem” az egyes helyszíneken. Itt sem mutatja meg azt, hogy Karl elindul a ház felé. A vágási döntés első része tehát ez. Az előző snittben állva hagyja a szereplőt. A döntés második része a következő snittet érinti. A snitt elején már nyílik az ajtó, a jelenet lassan, de határozottan sodródik tovább. A rendező nem akar plusz feszültséget kelteni azzal, hogy a zárt ajtót mutatja, vagy esetleg még szájbarágósabban, a dohányzóasztalnál ülő áldozatot „setup”-olja. Az előző snitt feszültsége így tud kirobbanni, az egy helyben álló figura lefojtott mozgási energiáját a következő snitt mozgással való indításában süti ki. A vágás ritmusa folytatódik a jelenet belső ritmusában, amely a színészek tempójából és a kamera mozgásának jellegéből áll össze, s mint ilyen, a forgatáson jön létre. A második vágás a snitt végén van, a gyilkosság után, amikor Karl kilép a képből, és elindul a konyha felé. Thornton itt sem állítja meg a jelenetet, pedig az üresen maradt beállítás kitartásával hangsúlyosabbá tehetné a gyilkosság borzalmát. De számára a jelenet vége a következő snitt végén van. Ezért itt nem szakítja meg a szereplő mozgását, hanem a kilépő figurára rávágja, hogy belép a következő képbe, egy folytonos, állandó tempójú mozgással, és a tér mélysége felé távolodva egy kistotálban helyezkedik el. Ebben a snittben az is megtörténik, hogy Karl teljesen elhagyja a képmezőt egy pár pillanatra, egy fényhatás érzékelteti a nézővel, hogy a hűtőgépből vesz ki valamit. Sok esetben ezt is – egy valósághoz szigorúan ragaszkodó felfogás szerint – vágással lehetne szemléltetni, Thornton azonban jelentéktelennek ítéli a kis motívumot, megvárja, hogy Karl visszatérjen a képbe, és befejezze a jelenetet.

A filmkészítés digitalizálásából következik az az általános gyakorlat, amit e film kapcsán csak feltételezhetünk, (mert nincs nyoma a kész filmen,) viszont egy átlagos forgatási helyzet alapján nagy eséllyel következik a jelenet feldolgozásából. Bevett gyakorlat, hogy egy ilyen erős rendezői gesztus – hosszú beállítás – alkalmazása esetén is felvesznek ún. menekülő snitteket. Ez azt jelenti, hogy a tág beállításon túl a leválasztott közeliket is felveszik a két szereplőről, lehetőséget hagyva arra, hogyha az egyben tartott jelenetről a vágószobában kiderül, hogy nem elég hatásos, még javíthassanak rajta. A közelik leforgatása már viszonylag rövid időt vesz igénybe a forgatás során, ha a tág beállításban már felvették a jelenetet. Ez a látszólagos idővesztesség sokszorosan tud megtérülni a vágás során. Feltételezem, hogy itt is így történt, de ezek a közeli snittek nem kerültek bele a filmbe. A rendező a vágás során azt tapasztalta, hogy előzetes elképzelése működik, elegánsabb és hatásosabb, ha vágás nélkül oldja meg a jelenetet. Ismétlem, ez feltételezés, de jól ábrázolja, hogy a vágási szempontok nem elhanyagolhatók és nem leválaszthatók a többi rendezői eszközről való gondolkodás során sem.

A *Penge élen* részletes elemzése esetén azt tapasztalnánk, hogy a fent elemzett vágási szempontok egységes logika szerint jelennek meg végig a film során. Nem mondhatjuk hát, hogy a rendellenes pszichológia állapot „vágása” elkülönülne a film vágási stílusától. Mert a film egésze a rendellenes állapot bemutatásáról és elbeszéléséről szól.

A gyors vágások

A filmek vágási ritmusának felgyorsulását szokás – tévesen – a videoklipek széleskörű elterjedésének hatásával magyarázni. Igaz, hogy a Music TV zenei klipjei nagy szerepet játszanak abban, hogy széleskörűen is elfogadottá vált a mára már sok esetben felfoghatatlan rövidegű snittek használata, de fontos rámutatni, hogy a gyors montázs technika a húszas évektől, az orosz montázsiskola kialakulása óta jelen van a filmművészetben. Az MTV, a videoklip, és a reklámfilmek a sűrítés egyfajta formájaként találtak rá, és tették a mainstream részévé ezt a korábban inkább az experimentális, formabontó filmekre jellemző vágási technikát. Az *Ember a felvevőgéppel*-ben (Человек с киноаппаратом, Rend: Dziga Vertov, 1929.) már Dziga Vertov is használ egykockás snitteket, amit ma flash-frame vágásnak nevezünk. Vagy gondolhatunk Godard bohém, gátlástalan, esetenként pofátlanul „szabálytalan” vágási stílusára. A hollywoodi filmben talán legismertebb megjelenése ennek a *Psycho* legendás zuhany-jelenete, aminek pár másodperces szekvenciáját hetvennél is több snittből vágta össze

Hitchcock.⁶³ Mégis, mondhatjuk, hogy a kilencvenes évektől kezdte el a mainstream filmkészítés is bevett eszközként használni a gyors montázst, amiben az MTV-forradalmon túl, véleményem szerint a Dogma mozgalomnak is fontos szerepe volt.⁶⁴

A *Hullámtörés* (Breaking the Waves, Rend: Lars von Trier, 1996.) Lars von Trier utolsó filmje a Dogma-manifesztum aláírása előtt, és vágási stílusán már jól érződik egy újfajta hozzáállás, ami főként a rendező korábbi filmjeihez képest jelent gyökeres változást.

Trier végig kézikamerával forgatta a filmjét, eredeti helyszíneken. Korábban már idéztem gondolatait arról, miért választotta a melodramatikus témához ezt a realista, dokumentarista elbeszélésmódot. Az idézett beszélgetésben kitér a vágás szerepére is, mely a kamerakezeléshez hasonlóan teljesen formabontó volt. Trier nem foglalkozott a vágás olyan alapvető szabályaival, mint a tengely-szabály⁶⁵, a totálok – közelik szabályos váltakozása, a kapcsolódás. „*A vágás során egyetlen szempontunk az volt, hogyan tudjuk erősíteni a színészi játék intenzitását. Nem érdekelt, hogy a kép éles-e, vagy hogy milyen a kompozíció, de még a tengelyszabállyal sem foglalkoztunk.*”⁶⁶ A felszabadult vágási technikát már a forgatás során megelőlegezték az alkotók. Furcsa mód itt is hosszú beállításokban gondolkodtak, tehát folyamatosan, végig rögzítették a jeleneteket több kameraállásból, de ez esetben nem akarták végig használni a snitteket, hanem a rendezői vízió szerves része volt a vágás sűrítő és ritmizáló hatása. Alapanyagot forgattak a vágáshoz, mindezt olyan radikalizmussal, ami megengedte, hogy a színészek két felvétel között változtassanak a koreográfián, máshova menjenek a térben, meglepjék az operatőrt. „*Ez hatalmas időugrásokat okozott a jelenetek között, ami mégsem tűnik annak. Inkább a sűrítés érzését adja.*”⁶⁷ A technika lényege már az orosz montázsiskola gyakorlatában megvalósult. Az 1+1=3 szabálya kimondja, hogy két snitt

⁶³ Később még mindenképpen hivatkozni kell Hitchcock zseniális felismerésére, mely szerint nem kell lineárisan „dokumentálni” egy eseménysort a filmben ahhoz, hogy megélhető, végigkövethető legyen. A zuhany jelenetben egyszer sem látjuk, hogy a kés a nő testébe csapódna, mint ahogy a meztelen testének cenzúrázandó területeit sem. Egy anekdota szerint a film cenzora kifogásolta, hogy egy pucér női mellét látott a filmben. Hitchcock erre azt válaszolta, hogy az csak az úr fantáziájában jelent meg.

⁶⁴ A Dogmát lényegét szokás a mesterséges világítástól, az épített díszletektől, és a nem valóidejűen megtörténő események ábrázolásától való tartózkodásban látni. Mindez, párosulva a kézikamera használatának előírásával, egy sajátos forgatási és vágási stílus kialakulásához is vezetett. Mondhatjuk, hogy a rendezők önkorlátozása a vágás felszabadulásában oldódott fel. Megfigyelve a *Születésnap* (Festen, 1998.), vagy az *Idióták* (Idioterne, 1998.) vágási stílusát, kirajzolódik egy technika, aminek gyökerei a már említett francia új hullám és Cassavettes filmjeiben is fellelhetőek, és snittek látszólag inadekvát ritmizálásán alapul.

⁶⁵ A tengely-szabály kimondja, hogy két szereplő közötti interakció képi ábrázolás a során a kamerának a jelenetben mindvégig az őket összekötő képzeletbeli tengely egyazon oldalán kell mozognia. Így a vágásnál mindig az az érzetünk lesz, hogy a két szereplő egymást nézi. A tengely-szabály felrúgása éppen a néző térérzetének elbizonytalanítására szolgálhat.

⁶⁶ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 172.

⁶⁷ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 172.

egymás mellé rakása által egy harmadik jelentés jön létre a kettő kölcsönhatásából. A montázs hívei azt vallják, hogy egy filmi jelenség nemcsak úgy ábrázolható, hogy egy bizonyos beállításban objektíve megmutatjuk azt, hanem montázs segítségével, több beállítás egymás mellé rendelésével a néző képzeletében is létrehozható a jelenség képe, még akkor is, ha összetevőit soha nem mutatjuk egy képen.

Trier vágási stílusa az egész filmet meghatározza, ugyanakkor szerencsés választásnak bizonyul a rendellenes pszichés állapotú főszereplő, Bess lelkiállapot-változásainak átélhetővé tételéhez is.

21. filmrészlet: Hullámtörés (Breaking the Waves. Rend: Lars von Trier, 1996.)

A jelenet egy apró töredék a két és fél órás filmből, mégis jól szemlélteti a vágás stílusát. A snittek esetlegesnek hatnak, elejük és végük a vágás ritmusához van igazítva. Trier nagytotált használ és nagyközelít. A lényeges dolgok a közelikben zajlanak. Jellegzetes vágás az, ami a két összeölelkező nő snittjét előzi meg. Az előző képen Bess nővére még áll, Bess fekszik, a következő snittben már egymás mellett guggolnak. A köztes eseményt – feltápáskodás, leguggolás – Trier kihagyja, ellene menve ezzel a jelenet linearitásának. A következő vágás is „hibás”, Bess a két snittben teljesen mást csinál, mégsem zavar minket ez a pongyolaság. Sőt, mintegy hozzáad a lényeges dolgok befogadásához. Érdekes megfigyelni, hogy az előbb említett idő-kihagyásos vágás hogy cseng össze a *Penge élen* elemzése során tapasztaltakkal. Itt is azt látjuk, hogy a szereplők egyik testhelyzetből a másikba a vágás során kerülnek át, a film nem mutatja be a reális folyamatot. A realizmus ilyen elutasítása izgalmasabbá teszi a látottakat, és folyamatos feszültséget tart fent.

A *Hullámtörés* kiemelt jelenete nagyon finoman tartalmazza Bess rendellenességének jegyeit. Legerősebben talán az, amikor hír után félrenéz (Jan haldoklik), és a titokzatos, üdvözült mosoly árulkodik arról, hogy Bess nem egy hétköznapi, neurotipikus nő. Von Trier koncepciója a nehezen befogadható téma és a rendezői stílus kölcsönhatásáról helyesnek bizonyult. A *Hullámtörés* során a néző bekerül a történetbe, együtt lélegzik a szereplőkkel, amiben nagy szerepe van a hosszan felvett jelenetek utólagos ritmizálásának. Ellentétben az előző pontban elemzett vágási technikával, ahol a néző dönti el, mit néz a képen, ahol vándorolni tud a figyelme a képmező elemei között, Trier határozottan orientálja a nézői figyelmet, és folyamatosan rámutat a történet szempontjából lényeges, hangsúlyos pontokra a film szövetében. Ez a vágási technika furcsamód ugyanolyan észrevehetetlen, mint a másik, a

néző tudatában összemosódnak a képek és a vágási pontok, egységes folyamat képét hozzák létre. Viszont ebben az esetben jóval pontosabban tud mesélni a rendező, és vannak esetek, amikor ez a fontos.

Az *Utolsó idők*ben sok helyen ezt a vágási technikát alkalmazzuk. A rendellenes állapot hosszú beállításokkal való ábrázolása helyett gyors vágásokkal, rövid snittekkel, rengeteg szűk beállítással próbáltuk meg létrehozni a nézőben a rendellenesség élményét. A főszereplő autista lánynak több alkalommal is rohama van. Ezeket mindig montázssal mutatuk be, mert annak dinamizmusa és töredékessége nagyon hatásosan támasztotta alá a színészi jelenlétet. A jellegzetes autista gesztusokat közelikkel emeltük ki, és mindig megcsináltuk Teréz arc-közelijét is, amit a jelenet bármely pontján használhattunk. Van egy olyan érzésem, hogy az így vágott filmekben a néző ritkábban jut el annak felismeréséhez, hogy igazából csak egy színészt figyel a gyöngyvászonon, ellentétben a hosszú beállításokkal, melyek esetében óhatatlanul is beindulhatnak a néző színházi reflexei, melyek azt is tudatosítják, hogy amit néz, az csak illúzió.

Korábban már elemeztük a Ben X jellegzetes képi világát. Itt is el kell mondanunk, hogy a különböző vizualitás-síkok összekapcsolása, viszonyba helyezése a vágás eredménye a filmben.

22. filmrészlet: Ben X (Ben X. Rend: Nic Balthazar, 2007.)

A kiragadott kis részletből is látszik, milyen az, amikor a rendező határozott orientációs pontokat ad a nézőnek a filmben való tájékozódáshoz. A film egy perces részletében négy tér és idősíkot tapasztalunk meg, mégsem érezzük szerteágazónak a történetet. Ehhez az kell, hogy a vágás ritmusa ne hagyja lankadni a figyelmet, és nem lelassulva, jó tempóban adagolja az újabb és újabb információkat. A filmrészletből látszik, hogy Balthazar milyen változatosan gondolkodik a képekről, sokféle plánt használ, de mindegyiket csak rövid időre. Van egy fajta elegancia és nagyvonalúság abban, amikor egy pályaudvaron játszódo tömegjelenetből pár kocka marad csak bent a filmben.

A költői vágás

A felsorolt példákban közös, hogy a nézői tudatban kialakult kép mindent összevetve lineáris logikát követ. A jelenet A-ból tart B-be, van iránya, hossza, eleje, vége. Létezik azonban olyan vágási technika, aminek nem alapvetése a szigorú linearitás, hanem – kapcsolódva

a látványról írottakhoz – a tudatfolyam leképezésére tesz kísérletet. Ez nem feltétlenül jelent csapongó, értelmezhetetlen, kusza vágásokat, bár erre is van példa.⁶⁸ Lehet ez egy lassú tempójú filmben is, mint például a *Tükör által homályosan*.

Bergman szimbolikus filmjének katartikus vége-jelenetében, amikor Karen találkozik a Pókistennel, a vágás újfajta, mehökkentő nézői élményt hoz létre a belső és külső folyamatok egymáshoz képest késleltetett ábrázolásával.

23. filmrészlet: *Tükör által homályosan* (Såsom i en spegel. Rend: Ingmar Bergman, 1961.)

Bergman nagyon egyszerű eszközökkel ér el erőteljes hatásokat. Karent egy ajtórésen át észreveszi az apja, amint valakihez – a semmibe beszél. (Bergman ezen a ponton már nem vesződik azzal, hogy megmutassa: a lány nézésének nincs valós tárgya, nincs ott senki a szobában.) Mindez adott, evidens. Megérkezik a férj, a lány reakcióból kiderül, hogy mindkét világban jelen van, ide is-oda is reagál. Figyelmezteti a férfit, hogy ne csapjon zajt, az emlékezteti arra, hogy nincs ott senki rajtuk kívül, de Karent ez nem győzi meg.

Karen várakozik, és figyel. Nem látjuk figyelme tárgyát. Majd térdre rogy, maga mellé ülteti a férjét is. A férfi nem akar részt venni a játékban, inkább csókolgatni kezdi a nő nyakát, de őt ez most idegesíti. Arcán áhítat. Közben a ház mellett leszáll a mentőhelikopter, a robajjal a valóság igyekszik átvenni a hatalmat a víziók fölött, de nem jár sikerrel. Hirtelen Karen észrevesz valamit. A titokzatos ajtó kinyílik.

Bergman nem mutatja ki/mi jön ki a nyíláson. Viszont az ajtónyitást ábrázoló beállítás – leválasztott kistotál, magától megmozduló ajtó – azt sugallja, hogy ez az irreális esemény VALÓSÁGOS. Karen szubjektívje egy pillanatra a néző szubjektívje is lesz, ezen keresztül pedig a hallucináció valóságává válik. A néző kénytelen azonosulni Karen víziójával. (Ezt az eszközt már korábban is használta filmben Bergman, pl. mikor az éjszakai hajókürtről nem tudhatjuk, hogy Karenként halljuk, vagy valóban, a többi szereplő számára is hallhatóan szól a filmben, és a lány ebbe a reális hangba képzel bele valami irreálisat.) Ebben a jelenetben sem tudjuk meg, a többi szereplő számára is kinyílt-e az ajtó, vagy csak mi látjuk így. Karen óvatosan figyel oldalra, miközben nem mozdítja meg a fejét. Aztán lassan, ünnepélyesen feláll, az ajtó felé fordul - érkezik Isten. Megjelenik egy mosoly az arcán – eb-

⁶⁸ Darren Aronofski első filmje, a *Pi* egy skizofrénia történet, a 90-es évek videoklipjeinek hangulatából kiindulva. 24_2. filmrészlet: *Pi* (Pi, Rend. Darren Aronofski, 1998.)

ben a két szekondban a háta mögött látjuk az apját, aki megrendült arccal, ugrásra készen figyeli a lányát.

Aztán hirtelen Karen lepillant, arca eltorzul, és felgyorsulnak az események. Először egy totálban átszalad a szobán, és lábát védekezően felhúzza a falra tapad, mintha odanyomták volna. Közben pedig rettegve sikít. Aztán egy szekondban továbbvergődik az ablakhoz, majd kirohan a szobából. A korábbi ünnepélyes, csendes jelenléte hisztérikus intenzív kitörés váltja fel. Gyakorlatilag ez az egyetlen váltás a színészi játékban megcsinálja az egész jelenetet.

Bergman először megmutatja a valóságot: Karen a semmi elől menekül, testét csapkodva, öklendezve, rettegve próbál szabadulni valamitől – amiről nem tudjuk, micsoda.

A félelem tárgya a néző számára bármi lehet. Magát a rettenetet mutatja meg így a svéd mester. A színésznő a mozgásával kelti életre láthatatlan támadóit.

A lépcsőn leszaladó Karent leteperik, nyugtató injekciót kap. Itt már egészen állatias. Mélyről jövő hörgéssel küzd az őt lefogó karok ellen. Most látszik csak, milyen erő van ebben a törekeny nőben. És ekkor, miután hatni kezd a szer, utólag elmeséli, mi történt vele a szobában;

Az ajtó mögül egy pók jött elő, aki meg akarta őt erőszakolni. Karen hosszan beszél a pók arcáról, amely hideg, kegyetlen, kő arc volt. „Láttam Istent” – fejezi be a monológját.

A jelenet első fele hagyományos, lineáris dramaturgiával van összevágva. De a legfontosabb pillanatban létrejön egy ritmusváltás, ami kizökkenti a nézőt korábbi tempójából. Bergman nagy ötlete az, ami ezt követi: a skizofrén nő utólag ismét megéli, szavakba önti, és ily módon átadja bizarr élményét. Másodjára már átélhetően, miközben a néző a másodpercekkel korábban látott hisztérikus rohamot is helyre tudja tenni a fejében. A lényeg az újszerű dramaturgiai megoldáson van, amely a két síkot elcsúsztatja egymáshoz képest, ami a vágás segítségével nyerte el tökéletes formáját.

A filmzene és a hang-design

Egy film hatásmechanizmusában rendkívül fontos szerepet játszik – amennyiben van – a filmzene és a hang-design, noha általában „észrevétlenül” fejtik ki hatásukat. Dolgozatomban szempontjából azt érdemes vizsgálni, hogy ezek az eszközök mennyiben segítik a különböző valóságsszintek ábrázolásainak elkülönítését, vagy éppen összemosását. Hogyan lehet a rend-

ellenes pszichés állapotokat megalapozó észlelési deformitásokat hangerővel, torzítással, zenei disszonanciával érzékeltetni. Az általam vizsgált filmekben normalitás és abnormalitás feszül egymásnak, s bár gyakran nem is tudatosul a nézőben, a hangi szövet kulcsontosságú a két világ közötti kölcsönhatás ábrázolásának finomhangolásában. A torz, indokolatlan hangok, zajeffektek, beszélő nélkül elhangzó mondatok mind az autizmus, mind a skizofrénia megjelenítésében elengedhetetlenek, hiszen mindkét rendellenesség tünetei között megtalálható a módosult érzékszervi működés, amibe beletartozik a hallás is. Korábban már volt szó az autisták különös érzékenységről, ami miatt egyes hangok – beszéd vagy a tárgyi környezet zajai – kellemetlen, olykor egyenesen fájdalmas hatást váltanak ki az érzékelőben. Ez a filmekben jól érzékeltethető pl. a rendellenesen hangosra kevert zaj-effektekkel. De ugyanígy érvényes a skizofrének hallucinációira is, amikor is szubjektum nélkül felhangzó mondatok, a “belső hang” fészkelik be magukat a szereplő tudatába.

A filmzene és a hangi effektek használata igen erősen műfaj és rendező függő. A hagyományos hollywoodi filmkészítésnek például alappillére a folyamatosan hömpölygő filmzene, amely leköveti a feszültségváltozásokat, reflektál a szereplők érzelmeire és hangulataira, valamint segíti a nézői befogadást. Ezzel szemben a szerzői filmekben sokkal egyedibb, formabontóbb hangi megoldásokkal találkozhatunk. Sokszor éppen ellenpontozásra, hirtelen ijedtség okozására, vagy elidegenítésre használják az alkotók. Brad Anderson *A gépész* (The Machinist, 2004.) című mozija az előbbi csoportba tartozik. Álmatlanságban szenvedő, kórosan sovány főhőse egy jelenetben vidámparkba megy egy fiatalasszonnyal és annak gyermekével. A kellemes kaland fenyegető fordulatot vesz, amikor a gyermek a szellemvasút felé veszi az irányt. A bénácska szörnyek és fenyegető installációk az által válnak félelmetessé, hogy észrevétlenül megváltozik a zenei és hangi szövet a képek alatt.

24. Filmrészlet: A gépész (The Machinist, Rend: Brad Anderson, 2004.)

Nincs értelme különválasztani a filmzenét és a hangi effekteket ebben a jelenetben, mert együtt, egymással kölcsönhatásban hozzák létre a sajátos hangulatot. Figyelmesen hallgatva először arra jövünk rá, hogy milyen összetett is egy komoly hang-design, hányféle és milyen változatos hangot hallunk kiszűrődni az egységből.⁶⁹ Másodszor pedig arra, hogy a

⁶⁹ Sokszor teljesen inadekvát hangok – olyanok, amiknek nincs a jelenet realitásán belül logikus eredetük - is belekerülnek a hangi montázsba, és éppen ez a rendellenes megszólalás váltja ki a legszorongatóbb hatást. Mintha a hangdizájn sajátos módon a skizofrén érzékelési csalódásokat utánozná, és ezzel felidézne a nézőben az ilyen betegségekkel kapcsolatos szorongást. Hétköznapi példája ennek a parketta kopogása, amelyen mint-ha lépkedne valaki. Ezt általában éjszaka hallani, de az eredete nem láthatatlan lények mozgása, hanem egy

zajokhoz képest milyen váltást tud jelenteni a csend. A jelenet első pillanataiban a főhős Trevort megkéri a nő, hogy fényképezze le őt és kisfiát. Amint a férfi a szeméhez emeli a gépet, a tárgyi környezet zajai, zörejei elhallgatnak, csak a zenei téma marad. Ezzel párhuzamosan a Trevort játszó Christian Bale mehökkent tekintete jelzi, hogy valami megváltozott körülötte, valami nem stimmel. Az elvékonyított, halk hangú szövetbe elsőként a partnernő hangja lopódzik vissza, majd az egész zöreijvilág, ami viszont feloldásként hat. Megkönnyebbülünk, amikor ismét meghalljuk a világ zaját, mert az eredendően – zajos. Ha tehát ezt a zajt indokolatlanul eltünteti a film, azzal azt üzeni, hogy valami komoly probléma lépett fel a valóság szavahihetőségét illetően. Ez a pillanat egyértelműen egy határátlépést, az eltemetett emlékek világába való fájdalmas alámerülést ábrázolja. Miközben mesterségesen szimulálja a rendellenes tudat észleleti élményeit is. Az ilyen betegségben szenvedő emberek az elnémuló filmhez hasonlóan süketülnek meg bizonyos ingerekre, és érzik magukat elveszettnek a valóság nyomasztó kulisszái között. Ennek másik formája a jelenetben maga a szellemvasutazás, ahol a vágási tempó gyorsítása, a hangú szövet folyamatos gazdagodásával együtt szorongatja egyre jobban a néző idegeit. Az eleve sejtelmes alap-score alá bekúszik egy szub-basszus alap, harangkongást, sóhajokat, távoli kiáltásokat, sikolyokat hallunk. Minden megmozduló tárgynak felerősödve halljuk a zörejeit. A zenében elharapódnak a disszonáns harmóniák, az egész jelenet tempója felgyorsul, majd egy nagy tussal lecsillapodik. A következő képen Trevor, kezében az epilepsziás kisgyermekkel, némában fut ki az épületből, és csak a következő snittben kapjuk vissza a hangokat. Ez a rendellenes csend kihangsúlyozza a képek hatását, a lassítva közeledő hős magányára irányítva a nézői figyelmet.

A filmi realitáson belül indokolt zajok eltűnése igen erőteljesen hat a nézői szorongásra. Általában azt szeretjük, ha a dolgok a megszokott módon viselkednek. Ha hozzászoktunk, hogy van hangjuk, akkor elvárjuk, hogy minden körülmények között halljuk ezeket a hangokat. És traumaként hat ránk, amikor ez az elvárásunk nincs kiszolgálva a film által. Bár a hangosfilm-készítés során hajlamosak vagyunk nagyobb jelentőséget tulajdonítani a képeknek, mint a hangoknak, a fent vázolt jelenség ennek az ellenkezőjére bizonyíték. A hallás, amely az összes érzék közül talán legelemibb kapcsolatban van az emberi érzésekkel, alapvető befolyással van az ember – jelen esetben a néző – közérzetére. A legijesztőbb horrorfilm is megszelídül, ha befogjuk a fülünket.

fizikai jellegzetesség, hogy az éjszakai csendben jobban meghalljuk a parketta fa belső feszültségéből adódó hangú kisüléseket.

Jelen esetben ez a műfaji jellegzetesség azért fontos, mert ugyanolyan elven működik, mint a rendellenes pszichéjű hősök tudati határátlépésének filmes ábrázolása. Hiszen az a normalitás világából szemlélve – horror. A két dolog izgalmasan fonódik össze Polanski *Iszonyatában* (*Repulsion*, 1965.), amit általában pszichohorrorként aposztrofálnak, miközben ugyanennyire tekinthető egy szociopata skizofrén elme látteleletének is. Érdekes megfigyelni, hogy az európai szerzői filmes hogyan nyúl a filmzenéhez és a hang-design-hoz, sokszor szembe menve az amerikai sztenderdekkel.

Korábban pont ebben a filmben láthattuk, hogy a látványtervező és az operatőr miként tudja díszletekkel és fényekkel érzékelhetővé tenni a realitás és a víziók, hallucinációk különbözőségét. Polanski ugyanezt a hangok szintjén is tudatosan kettéválasztja. Az egyik első olyan jelenetben, amikor a főhősnő, Carol szorongásos alkata megmutatkozik, egy sötét szobában vagyunk éjszaka, ahol minden mozdulatlan, és csak a zörejek jelzik a környező világ létezését. A fiatal lány nem tud aludni, nyitott szemmel fekszik a félhomályban.

25.filmrészlet: Iszonyat (*Repulsion*. Rend: Roman Polanski, 1965.)

Először az óraketyegés feltűnően tolakodó hangereje tűnik fel, ami annyira nem is lenne meglepő, hiszen ez jellegzetes éjszakai jelenség. Azonban a szomszéd szobából egyszer csak meghalljuk a lány nővérének kéjes nyögéseit. Egy ismeretlen férfival szeretkezik. Carol undorodva menekülne a hangok elől, de azok mintha az elméjébe másznának, az elválasztó fal ellenére közvetlen közélről halljuk a lihegést, nyögést, sóhajtozást – szinte már pornográfá válik a jelenet, miközben semmit nem LÁTUNK a szeretkezésből. Érdekes, hogy a nyugtalanul forgolódó Carol alatt nem ropognak az ágyrugók, nem halljuk az ő lélegzését, nincs realizmus - egyértelműen bekerültünk a mentális terébe. A fullasztó, zavarbaejtő jelenet után felüdülés a következő jelenet atmoszférájában megszólaló madárcsicsergés, a konyha reggeli zajai, az edény-csörömpölés, a nyíló ajtó nyikorgó hangja. Csak ezen a ponton esik le, hogy mennyi minden hiányzott az éjszakai jelenetből, mennyire idegen és szorongásos hatást váltott ki ez a mesterségesen limitált hangvilág.

Az óraketyegés a filmben visszatérő motívummá válik, és rendre Carol közelgő hallucinációiról ad hírt. A hangvilág ilyenkor minduntalan beszűkül, a realista alap atmoszféra kiúszik, és átadja a helyét a főhős spaciálisan szelektív hallásának, pontosabban: észleleti ingereinek, amikről egy idő után nem tudjuk eldönteni, hogy van-e reális alapjuk, vagy csak Carol elméjében léteznek. A film egy későbbi pontján, amikor Carolt már magára hagyta a

nővére, és éjszaka egyedül van a lakásban, újfent felhangzik a nyugtalanító ketyegés. Ez a jelenet azonban tovább burjánzik, és egy valódi rémálom-szekvencia kerekedik belőle.

26.filmrészlet: Iszonyat (Repulsion. Rend: Roman Polanski, 1965.)

A nő léptek hangjára lesz figyelmes. Arcán látjuk a rettegést, minden valószerűnek tűnik, csak a hangok furák szokás szerint – a néző vele együtt reszket. Hirtelen valaki megpróbálja kinyitni az oldalajtót, ami elé egy szekrény van tolva. Az elboruló szekrénynek azonban már nincs hangja. Belép egy ismeretlen férfi, és ráveti magát a nőre. Nincs hangja a megerőszakolásnak. Carol hiába kiáltana, nem jön ki hang a torkán. Néma csendben történik meg minden. Majd hirtelen megcsörren egy telefon, és jelenetet váltunk. A rémálomból ismételtelen egy köznapi, megszokott idegesítő zörejt menekíti meg a főhőst, a néző is fellelegzik, pedig a valóságban milyen idegtépő tud lenni egy ilyen agresszív telefon. Carol a padlón kúszva felveszi a kagylót, a csörgés elhallgat, és átadja a helyét a légyzümmögésnek, amely előrevetíti a jelenet záróképét, amelyen egy emelkedő kameramozgás után megpillantunk egy oszlásnak indult nyúltetemet. A két jelenetben egyértelműen a hang jelöli ki, hogy mit tekintsen a néző reálisnak és mit soroljon a hallucinációk közé. Természetesen a korábban elemzett képalkotási eszközök is erősítik a hatást, de Polanski éppen a hallucináció valószerűségével hozza zavarba a nézőt. Korábban a filmben nem használt szubjektív - point of view – képekkel és extrém nagylátószögű optikákkal tolakszik bele a két ember közötti szexuális aktusba. A csend, a zörejtelenység azonban egyértelműen jelzi, hogy itt most ismételtelen Carol elméjében járunk. Mégsem oszlik el teljesen a nyugtalanságunk, hiszen a film végig a két realitás-szint közötti átjárhatóságot vizsgálja, ami közben folyamatosan nyugtalanító kérdéseket tesz fel a nézőnek. Carol világa így teljes: békésen megfér benne a realitás és a hallucinációk horrorja, hogy a végkifejletben a sorozatgyilkossá váló zavart nő a realitásban vigye véghez az átlagember számára legnyomasztóbb horrort, a szándékos, különös kegyetlenséggel elkövetett emberölést.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a határátlépés hangsúlyozására Polanski néhány igen egyszerű hangi eszközt használ: egyrészt kijelöl egy zörejt – óraketyegés – a határátlépés katalizátorának, majd létrehoz egy speciális, beszűkült hangi kulisszát, ami egyértelműen leválik a realista részek hangvilágáról. Több esetben zenei megszólalásokkal is kombinálja ezt: amikor pl. először látjuk meg egy tükörben Carol rémálmainak férfit, egy váratlanul felcsattanó hangos jazz-akkord is sokkolja a nézőt. (Ez a jó értelemben primitív megoldás ugyanolyan elven működik, mint amikor óvodában odalopóztunk a másik gyerek mögé, és

hangos “huu”-zással hoztuk rá a frászt.) A film vége felé, a klasszikussá vált rémálom jelenetben, amikor a falból kinyúló kezeket látjuk, egy sejtelmes, marimbára, fuvolára, vízcsepegésre épülő repetitív zenei témát hoz be, amely mintha azt sugallná: Carol végképp átlépett a túloldalra, mostantól a realitás jelenti az “odaát”-ot, és a rémálmok világa az “itt-és-most”-ot.

15.filmrészlet: Iszonyat (Repulsion, Rend: Roman Polanski, 1965.)

A látványos filmtechnikai hatásvadászattól irtózó Bergman több filmjében találkozhatunk hasonló megoldásokkal. A *Színről színre* (Ansikte mot Ansikte, 1976.) egyik kulcsjelenetében a Liv Ullmann alakította főszereplő gyógyszerrel megmérgezi magát. Itt is a hangos óráketyegés adja meg a hangig kulissza alapját, de itt a többi realis zaj, zöreje is hallható, csak szokatlanul hangosan. Pirulák összekoccanása, szénsav pezsgése a pohárban – a depressziós hős határhelyzet-állapotában érzékei kiélesednek, színről színre lát – és HALL is.

27.filmrészlet: Színről színre (Ansikte mot Ansikte. Rend: Ingmar Bergman, 1975.)

Jenny-t a zörejek elbódítják, dúdolni kezd, miközben ujjbegyével végigsimítja a tapéta mintázatán – korábban láttuk, hogy Bergman számára a tapéta több filmjében is egyfajta határ-szimbólum, és egyértelműen jelzi a karakterek elvágyódását a realitáson túlra. Ebben a jelenetben a felerősödött zajok hangig alátámasztást adnak a határátlépés – jelen esetben az önként vállalt halál - ábrázolásához. Hasonlóan a *Tükör által homályosan*-hoz, ahol pedig egy távoli hajókürt felbúgása jelzi előre Karin közelgő rohamát, a tapétán túli Istenségre várakozó alakok érkezését.

Ezekben a filmekben arra láttunk példát, amikor egy realis zaj abnormális megszólalása a rendellenes pszichés állapotokban bekövetkező változásoknak válik jelzésévé. Antonioni a *Vörös sivatagban* (Il deserto rosso, 1964.) arra tesz kísérletet, hogy az iparosodás, a modern technika által kiváltott szorongást, a gépesítettség zajainak lélekölő hatásait egy komplex vízióban, egy teljes filmen keresztül ábrázolja. Szimbolikusan neveztem azt a látvány-megközelítést, amely valószerű elemekből építkezve, azok minimális, esztétikai torzításával, manipulálásával hoz létre szuggesztív képi világot. Ugyanez áll Antonioni hang és zenehasználatára is. Ahogyan képes volt absztrakt kompozíciókat, kamera-festményeket belelátni a modern ipari tájba, ugyanúgy képes volt zenét belehallani ezen működésben lévő táj zajaiba, zörejeibe is. A kezdő montázs képei alatt mintha hatalmas szelepek süvítő hangjait

hallanánk eltorzítva, ritmussá vágva. Óriás vasajtók csapódása, döngése elektronikusan manipulálva, visszhangoztatva, loopolva, mindez összevegyül egy atonális szoprán áriával...

17.filmrészlet: Vörös sivatag (Il deserto rosso. Rend: Michelangelo Antonioni, 1964.)

A főcímet követő jelenetben pedig egyértelművé válik, hogy megterhelő két óra vár a nézőkre. Szinte elviselhetetlen hangerővel üvölt percekön keresztül a gépzaj, melyben elvesznek az emberi hangok, csak egy megafon által felerősített szónókrat képes áthatolni a kegyetlen zaj-káoszon. Antonioni konkrétan gyötörni akarja a nézőt, aki kétségbeesetten próbál kihámozni valami értelmezhető hangigégyet a zajból, de sokszor még a főszereplők párbeszédei is belevesznek a gépek áramfutásába. Pedig tulajdonképpen Antonioni csak realista: egy gyárban pont ilyen elviselhetetlen állapotok uralkodnak.

11.filmrészlet: Vörös sivatag (Il deserto rosso. Rend: Michelangelo Antonioni, 1964.)

A film zeneszerzője, Vittorio Gelmetti az egész filmet végigviszi az elektronikusan torzított zenei világot. Mintha valami ős ipari techno-t hallanánk a stílus nagy előadói előtt évtizedekkel.

Szimbolikus zenei leírást adja a modern világ által kitermelt, elidegenedett embertömegek lelkivilágának. Ehhez pedig a modern világ elidegenítő zajait használja.

Természetesen Antonioni speciális rendező, ezzel a filmjével éppen a filmkészítés határait próbálja feszegetni, az esetek nagy többségében ennél jóval "nézőbarátabb" hangigégyet és zenei világokkal találkozhatunk. Nincs recept arra, hogy milyen zenét igényel a rendellenes pszichés állapotok ábrázolása, gyakorlatilag bármi működhet ezekben a filmekben, ha sikerül stílusjegységet létrehozni a képek hangulatával. Kezdve a gyors, elektronikus drum and bass zenével (*Ben X*, *Pi*) a klasszikus hollywoodi nagyzenekari filmzenén át (*Egy csodálatos elme*, *Esőember*, *Isten hozta, Mr!*, *A gépész*,) a modern kaotikus jazz-ig (*Iszonyat*) vagy kísérleti jellegű, minimalista zenéig (*Penge élen*, *Vörös sivatag*). De abban már észrevehetünk hasonlóságokat, hogy a filmzene az általunk vizsgált filmek esetében nem korlátozódik az illusztráló, aláfestő funkcióra, hanem a nézői érzelmeket megcélzó, erőteljesen és határozottan alkalmazott hatáskeltő eszközként jelenik meg. Különösen azokban a jelenetekben, ahol a rendellenes pszichéjű karakterek szerepelnek.

A zsigereire ható filmzene és hang-design segíti a nézőt a jelenetben való elmerülésben, megfosztja a kívülálló megfigyelő pozíciójától azzal, hogy hangigégyet hoz létre

benne egy nyugtalan, kiszolgáltatott, esetleg fenyegetett érzést. Vagy éppen ellenkezőleg, a jelenet drámaiságát ellensúlyozó könnyed, felszabadult zenei kulisszával ad feloldozást a beteg psziché mélységeiben való elmerülés gyötrelmei alól.

A SZÍNÉSZ ÚTJA

Szokták mondani, hogy minden férfi színész álma egyszer Hamlet szerepébe bújni. A női színészek esetében sem kell sokáig kutatnunk, hogy rábukkanjunk egy potenciális Blanche-ra a *Vágy villamosából*. További ötletelés helyett megállapíthatjuk: a rendellenes pszichológiai állapotok megjelenítése mindig is vonzó és izgalmas feladat volt bármely kor színészeinek szemében. Dolgozatom bevezető fejezetében a közönség érdeklődésének szemszögéből már vizsgáltam a kérdést. Arra a következtetésre jutottam, hogy az ember ere-dendő, szabadság utáni vágya magyarázhatja bizarr vonzalmunkat az ilyen karakterek iránt. Az elmebeteg átlépi a normalitás határait, bemerészkedik - avagy belekényszerül —egy öntör-vényű, sajátos szabályok alapján működő alternatív valóságba, ami automatikusan kérdéssé teszi a hétköznapi világ további jelentőségét is. Azt gondolom, hogy ez a befogadói igény egy más formában érvényes a színészekre is. Ők, akik hivatásuknak tekintik alternatív személyi-ségek, karakterek életre keltését akár színpadon, akár filmben, izgalmas kalandot, kihívást, embert próbáló megmérettetést látnak az elmebeteg karakterek megformálásában. A bev-ezetőben ismertetett foucault-i teória természetesen rájuk is érvényes. Az elmebetegség a transzcendencia felé mutat, a színész pedig ihletett pillanataiban, a jól sikerült jelenetek és előadások átlényegülési állapotában óhatatlanul is találkozik ezzel a határátlépéssel. Saját filmem főszereplője, Vass Teréz egy interjúbán így beszél arról az állapotról, amikor az au-tista lányt kellett életre keltenie. „*Nem tudom pontosan, hogy jött össze Eszter, de a forgatás előtt két héttel, amikor elkezdtünk próbálni, azt mondtam, hogy én ebbe beledöglök, és nem fogom megcsinálni.*”⁷⁰ A félelem minden bizonnyal az ismeretlen terület, a terra incognita megtapasztalásának érzésétől éledt fel. Miközben vonzó és izgalmas a feladat, annál ijesztőbb a forgatás közeledtével ráébredni, hogy a rendellenes pszichéjű karakter eljátszásához nem biztos, hogy elegendőek a korábbi tapasztalatok, a szakma ismerete. Ki kell ugyanis lépni a szokott koordináta rendszerből, a jól bevált színházelméleti megalapozottságú megoldások világából. A színésznek meg kell fejtenie a szerepét, de ennek során leginkább saját öszt-öneire, érzéseire tud csak hagyatkozni. Nem véletlen, hogy amikor az általunk vizsgált filmek szereplőit kérdezik a szerepformálásukról, rendre visszatér egy közös elem az emlékeikben. Analógián, hasonlóságon alapuló azonosulási pontokat jelöltek ki maguknak, amelyekről azt

⁷⁰ Bujdosó Bori: Vass Teréz: *Azt mondtam, hogy én ebbe beledöglök* (<http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20091102-interju-vass-terez-szinesznovel-matyassy-aron-utolso-idok-cimu-filmjenek.html>) 2012. 04. 20.

éreztek, hogy saját személyiségük szempontjából is van jelentőségük, ugyanakkor alkalmasak a szerep által megkívánt állapot ábrázolására is.

Fontos megemlíteni, hogy korábbi eredményeinkhez hasonlóan, itt is határozottan kirajzolódik egy distinkció a két főbb elmebetegség-típus között. Egyik csoportba sorolnám a skizofréniát, a többszörös személyiséget, a paranoiát, a neurózisokat. A másik csoportba pedig a kényszerességeket, a Tourette-szindrómát, az Asperger-szindrómát és az autizmust. A megkülönböztetés elsősorban a belső lelkiállapotok és a fizikai test kölcsönhatásának viszonylatában magyarázható. Az első csoportba tartozó betegségek esetében véleményem szerint a karakter lényegi tulajdonságai a tudatfolyamban találhatók. A lélek tusái, felismerései, szenvedései biztosítják a szereplő útjának drámaiságát, ami nincs közvetlen kapcsolatban a test viselkedésével. A test, mintegy koloncként van az összezavarodott lélek körül, a betegség által okozott kín a fizikai világ befogadásának feldolgozhatatlanságában gyökerezik. A skizofrénia, a depresszió, a többszörös személyiség tehát filozófiai szempontból az ismeretelméleti dualizmus viszonyrendszerében válnak érdekessé. A skizofrén elme számára reális és irreális nem válik külön. Ez onnantól jelent kóros állapotot, ha kijelentjük, hogy létezik egy „igazi” valóság, ami objektíven körülveszi az emberi elmének otthont adó testet. Platóntól kezdve Descartes-on keresztül, különös tekintettel Berkeley püspök idealista felfogására, a filozófia központi kérdése: mi alapján állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy a számunkra csak érzékelésünkön keresztül jelen lévő világ ténylegesen, tőlünk függetlenül is létezik. Ebben az olvasatban világosan látszik, hogy az első csoportba tartozó betegségek milyen szorosan összefonódnak a szkepszis filozófiai gondolatával. Ezen az alapon állítom tehát azt, hogy ezek a pszichés rendellenességek a tudat belső konfliktusaiként mutatják meg drámai arcukat. Ezért lehetséges az is, hogy az ilyen betegségek ábrázolásához a rendezői és filmes eszközök sokkal gazdagabb és attraktívabb használata kapcsolódik általában. A betegség drámaisága egy viszony felrajzolásával jeleníthető meg, a tudat és a fizikai világ kölcsönhatásának audiovizuális ábrázolásával. A színészi játék tekintetében ez azt jelenti, hogy a fizikai „mátság”, különbözőség megjelenítése helyett a lelki folyamatok testi kivetüléseinek ábrázolására helyeződik a hangsúly. Kis túlzással azt is mondhatjuk, hogy ezek a karakterek teljesen hétköznapi viselkedési formákat mutatnak, ugyanolyanok mint egy átlagos ember. A konfliktusaik abból erednek, ha felszínre kerül disszonanciájuk a valósággal. Színészként tehát általában nem látványos fizikai gesztusokat, furcsa arcokat kell felsorakoztatni ezekhez a szerepekhez, hanem az elveszettség metafizikus szorongását kell megélni. Azt is mondhatjuk, hogy ezen betegségek megjelenítéséhez ilyen formán könnyebb

felhasználni a klasszikus színészelméletek útmutatásait. A legnagyobb pszichopata, skizofrén, depressziós alakítások pont akkor a leghatásosabbak, amikor ijesztően hétköznapiak, ismerősnek tűnnek. A *Tükör által homályosan* skizofrén szereplője, Karen, vagy Russell Crowe az *Egy csodálatos elmében* – teljesen köznapi módon vannak jelen, egészen addig, amíg világossá nem válik a film struktúrájából, hogy viselkedésük egy másik realitáshoz képest határozódik meg.

Összefoglalva, az első csoportról, melyet leginkább az ismeretelméleti dualizmus filozófiai problematikájához köthetünk, azt mondhatjuk, hogy ezekben az esetekben a színészi játék nagy hasonlóságokat mutat az átlagos, hétköznapi karakterek által bejárt érzelmi és viselkedési állapotok ábrázolásának eseteivel. A karakterek speciális jellegét a film dramaturgiai szövetébe ágyazottságuk és a befogadó által könnyen dekódolható gesztusok rendellenes helyzetben való megjelenítése hozza létre.

A másik csoportba azokat a betegségeket sorolhatjuk, melyek az elme rendellenes működése mellett sajátos, bizarr fizikai tünetekkel is járnak. Az autizmus, a Tourette-szindróma, a kényszeresség nem ábrázolhatók jellegzetes fizikai gesztusaik nélkül. Kapcsolódva a korábbi filozófiai példánkhoz, azt mondhatjuk, hogy ezekben az esetekben egyfajta empirista megközelítést kell alkalmaznia színésznek és a rendezőnek. A pszichés deformitás elválaszthatatlan a test fizikai jelenvalóságától, hiszen leglátványosabban a test rendellenes működésében mutatkozik meg. Továbbszöve a gondolatot, mondhatjuk, hogy ezen betegségek esetében csak a testről van határozott élményünk, és éppen a belső világ, a lélek az, ami rejtve marad, amit a legnehezebb megismerni a külső fizikai „maszk” mögött. Az empirista filozófiai hagyomány a racionalításra adott válasz, amely abból indul ki, hogy a világ csakis érzékelhetőként van jelen az ember számára. A testi világ mögött/fölött létező láthatatlan, lelki entitások létezését megalapozatlannak tartja. Ha megvizsgáljuk az autista szerepeket eljátszó színészek visszaemlékezéseit, ennek a filozófiai gondolatnak a megerősítését tapasztaljuk. Az ilyen betegségek esetében a színész teljesen ismeretlen terepen indul el. Külsődleges fizikai gesztusok, arcok, grimaszok, hanghordozások állnak csak a rendelkezésére, amelyeket neki és a rendezőnek kell elrendezniük a filmben és kísérletet tenni arra, hogy lélektani megalapozottsággal is megtöltsék a karaktert. Fontos hangsúlyozni, hogy a lélektani megalapozottság a színész szempontjából fontos, az ő magabiztosságához, szerepben való kényelemérzetéhez elengedhetetlen. *„Kezdetben azt gondoltam, hogy nagyon nehéz ez a feladat, hiszen nem abból a 'készletből' kell dolgoznom, amiből általában egy színész dolgozik. Később pedig rájöttem, hogy dehogyisnem. Ugyanúgy meg kellett élnem a szerepet,*

belekerülni azokba az állapotokba, csak közben egy autista ember agyával kellett gondolkodnom.”⁷¹ – nyilatkozta Vass Teréz az *Utolsó idők* kapcsán. Ez egyfajta válasz a kérdésre, későbbiekben más válaszokat is be szeretnék mutatni. Saját magam számára úgy fogalmaztam meg az autizmus eljátszásának problémáját, hogy míg a legtöbb pszichés rendellenesség elképzelhető, átélhető a normalitáshoz képest, az egészséges elmeállapothoz képesti hiányosságok számbavételével és az ezt követő elvonatkoztatással, addig az autizmus gyakorlatilag nem ad ilyen kapaszkodókat. Az autisták tulajdonképpen köztünk élő 'alien'-ek. Más világból jönnek, más „számrendszerben” gondolkodnak. Az autista világ szabályai és törvényei a neurotipikus elme számára persze feltérképezhetők, de leginkább hasonlóságok és analógiák állapíthatóak meg közöttük, általános érvényű állítások nem. Nem véletlen, hogy az autizmust a tudomány spektrumként fogja fel, amelynek gyakorlatilag végtelen kiterjedésű felületén bárhol elhelyezkedhet az adott beteg. Ahány autista, annyiféle autizmus.

Arra kérdésre tehát, hogy egy színész hogy tud azonosulni egy autista karakterrel, mit lát meg benne, mit tud eljátszani belőle, igen bonyolult a válasz. A legtöbben valós érzelmi állapotokhoz, hangulatokhoz kötik az autista állapotokat. De a lehetőségek végtelen tárházából valamiféle rendező elv alapján kell kiválogatniuk a a legmegfelelebbeket. Itt ismét beleütköztünk a lényegi attribútum fogalmába. Az írókhoz és a rendezőkhöz hasonlóan a színészeknek is meg kell találnia, magáévá kell tennie az autizmusnak azt az aspektusát, amely a film hatásmechanizmusa és sztorija szempontjából a legjobban tud érvényesülni. A színészi játék elemzése tehát csakis hatáselméleti alapokon lehetséges. Ez összhangban van korábbi vizsgálódásunk metodikai alapjaival is. És rámutat a rendező feladatára a forgatási szituációban: élő, online kontrollmonitorként, folyamatosan arra kell figyelnie, hogy a kamera által rögzített színészi pillanatok illeszkednek-e a film egységes szövetébe és a rendellenes karakter „személyiségrajzába”.

A casting

A film szempontjából egyik legfontosabb esemény a casting, a szereplők kiválasztása. Magyarországon szokás nem a helyén kezelni ezt az előkészítési feladatot. A köztudatban ez valamiféle vizsgaként él, aminek során a színészeknek bizonyítaniuk kell rátermettségüket, képességeiket, pl. hogy teljesen semleges környezetben is tudnak gombnyomásra átlényegülni.

⁷¹ Vodál Vera: *Vass Teréz: Halálosan féltem ettől a szereptől* (<http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/vass-terez-halalosan-feltem-ettol-a-szereptol-vass-terez-matyassy-aron-utolso-idok.html>) 2012. 04. 20.

A jó casting sokkal inkább a rendezőről szól, neki hasznos, s szerencsés ezt a színészek felé is kommunikálni, ahelyett, hogy állandó bizonytalanságban tartva, megalázó helyzetekbe kényszerítenék őket. A rendezőnek rendelkeznie kell előzetes elképzeléssel arról, hogy milyen karakterekkel képzei el a filmjét. Ez előzetes ismeretein, film- és, színházi élményeken alapul, és azért fontos, hogy a lehető legjobban tudja magának és kollégáinak megfogalmazni, mit vár a színész játszott karaktertől. Milyen a testalkata, milyen az arcszerkezete, hangja, tartása. (Fontos, hogy meg tudja ezeket az érzéseit – vízióit fogalmazni, mert a filmkészítés kollektív folyamatában elengedhetetlen, hogy a munkatársak a lehető legpontosabb elképzeléssel rendelkezzenek a rendező szándékairól.) Az ilyen elvek alapján castingra hívott színészekkel ezután sokféle módon lehet próbafelvételt készíteni.

Lars von Trier korábban már idézett könyvében elmeséli, hogyan talált rá Emily Watsonra, aki Bess-t játssza a filmben. Eleinte szerettek volna nagynevű sztárokat szerződtetni a filmbe, sokáig pl. Helena Bonham-Carter volt a legesélyesebb jelölt, aki az utolsó pillanatban szállt ki a produkcióból. Trier szerint a sztárok féltek a szexuálisan szabados és megosztó hatású szerep következményeitől. A rendező külön hangsúlyozza, milyen fontos, hogy a végleges szereplők egytől-egyig elkötelezettek voltak a közös cél mellett. A próbafelvételeket nézve Trier felesége is megerősítette a rendezőt abban a meggyőződésében, hogy Emily Watsonnak kell kapnia a szerepet. „*Engem is nagyon megérintett Emily játéka, de leginkább az ő (a feleség) lelkesedése győzött meg.*”⁷² Emily nem játszott korábban filmben, de ez nem mutatkozott meg hűsbavágó alakításán, Trier nagyon élvezte a vele való munkát. A filmben Katrin Cartlidge játssza Bess nővérét. „*Katrint korábban megnéztem Bess szerepére, de ő nem volt igazán jó arra a szerepre – vagy jobban mondva, a szerep nem passzolt hozzá.*”⁷³ Trier utolsó félmondata rávilágít a casting lényegére, ami nem más, mint kipróbálni, hogyan illeszkedik egymáshoz egy színészi karakter és egy szerep. A casting-esemény jó esetben kötetlen hangvételi, ismerkedő-tapogatózó jellegű, amiben olyan látszólag mellékes tényezők is fontos szerepet játszhatnak, mint a színész öltözködése, civil magatartása. „*Emlékszem, Emily volt az egyetlen, aki smink nélkül, mezítláb jött a próbafelvételre. Volt valami Jézus-szerű benne, ami nagyon magával ragadott.*”⁷⁴ —írja Trier az első benyomásairól Watsonnal kapcsolatban.

⁷² Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p.170.

⁷³ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p.171.

⁷⁴ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p.170.

Furcsa mód az *Utolsó idők* főszerepeire nem csináltunk castingot. Az elejétől fogva tudtam, hogy Vass Terézt szeretném a furcsa lány szerepében látni, szerencsére el is vállalta a felkérést. Belső meggyőződésemm volt, hogy remek lesz ebben a szerepben, pedig őt általában hajlamosak naivaként kategorizálni. A forgatás előtt sokan aggódtak értünk (Vass Teréz civilben a feleségem), attól tartottak, hogy nem tudjuk majd a szakmai és magánéletet különválasztani, és ez a film rovására megy majd. Félelmeik alaptalanok voltak, Teréz már a forgatáson bizonyította, hogy különleges érzékenysége van az autizmus megjelenítéséhez, amit a stábtagok elismerő megjegyzései is jeleztek. Mindezek ellenére azt gondolom, hogy a casting – vagy nevezzük próbafelvételnek – nagyon hasznos lehet akár éppen ezeknek a negatív hangoknak az eloszlatásában. Azóta a legtöbb produkcióban szervezek castingot, aminek igen egyszerű koreográfiája van. A film egy jelenetének szövegét előzetesen eljuttatom a színészekhez, amit egy elég kötetlen, beszélgetéssel egybekötött próbafelvétel követ. A jelenetek kiválasztásánál általában azt tartom szem előtt, hogy azokat az érzelmi amplitúdó-változásokat tartalmazzák, amelyek a karakter szempontjából kulcsfontosságúak. Fontos kipróbálni szerintem a felindult, dühös, agresszív pillanatokat de ugyanígy a védtelenséget, a törékenységet, a sebezhetőséget. A düh és a sírás olyan színészi állapotok, amelyek kapcsán hamar kiderül, ha valaki technikából, beleérzés nélkül próbálja megoldani őket. Ez persze önmagában nem jelent problémát, csak akkor, ha érződik rajta a csináltság, a rutin. A jó filmes jelenetekhez az kell, hogy a nézők elhiggyék, a szereplő valóban a filmen látható lelkiállapotok hatása alatt áll.

Ugyanez áll a rendellenes pszichológiai állapotok megjelenítésének kipróbálására is. Elsősorban a karakter szélsőséges állapotait próbálnám ki a színészekkel, illetve azt is, milyen az, amikor csak jelen vannak a kamera előtt – a pszichés rendellenesség által meghatározott sajátos állapotban. Ennélfogva mind drámai, mind passzázs jeleneteket el tudok képzelni casting – alapanyagként, mindkét típusból más tanulságok szűrhetők le.

A casting során a jeleneteket 3-4 szer vesszük fel, közben verziókat próbálunk ki a színésszel. Az esetek többségében ez elég is ahhoz, hogy választ kapjak a legfontosabb kérdésre: a színész és a filmbeli karakter mennyire vannak fedésben egymással. Másképp mondva: mennyire „találja el” a színészt a szerep. Ez egy olyan információ, amire egyedül a rendezőnek van szüksége, s ennek a felismerésnek a lehetőségét segíti elő a jó próbafelvétel. Semmiképpen sem a színész képességeinek ellenőrzéséről szól. Előfeltétel, hogy olyan színészek vesznek részt a castingon, akikkel a rendező szeretne dolgozni. Azonban az, hogy kinek kell eljátszani a szerepet, nem az ő vágyaitól, szimpátiájától függ. Ez rajta kívül álló

tényezők kölcsönhatásainak eredménye, a rendező felelőssége: észrevenni, felismerni a szerencsés együttállást, a próbafelvétel stilizációja mögött felsejlő alakításban rejlő lehetőségeket. Azt, ahogy egy színész interpretációjában életre kel a karakter. A rendezői megérzés ezután bátran támaszkodhat arra a tapasztalatra is, hogy a forgatáson ez az átlényegülés még tökéletesebben fog létrejönni.

Egyetemistaként volt szerencsém Szász János *Ópium – Egy elmebeteg nő naplója* c. filmjében dolgozni asszisztensként. Amikor az elmebeteg nő, Gizella szerepére kerestük a megfelelő színésznőt, János viszonylag sok jelöltet hívott be próbafelvételre. Visszagondolva úgy tűnik nekem, hogy számára a próbafelvétel-helyzet igen inspiráló, gondolatébresztő eseménynek számított. Engedte, hogy a jelenetek saját útjukat járják be, azáltal, hogy viszonylag kevés instrukciót adott a színésznőknek. Hagyta, hogy saját benyomásaik, értelmezésük alapján mutassák meg a bennük lakozó elmebeteg nőt. Voltak akik – főleg az alternatív színházi szcénából érkezők – jól érezték magukat ebben a játék-szituációban, de voltak olyanok is, akik hiányolták az erőteljesebb rendezői útmutatást. A majdani film szempontjából indokolt volt ez a technika, hiszen Szász elsősorban nem orvosi hitelességre törekedett, hanem az elmebaj, a hystéria lírai ábrázolása érdekelte, amely egy beteges, végzetébe rohanó szerelem koordinátarendszerében válik érdekessé. Őt elsősorban a színészi jelenlét által kiváltott hatások érdekelték, ilyen szempontból elég megengedő volt a majdani Gizellával, Kirsti Stubø-val is. Nem várta el tőle, hogy hónapokat készüljön elmeagyógyintézetekben, egy alapos beszélgetést szervezett neki egy pszichiáterrel, utána Kirstire bízta a megvalósítást. Visszatérve a castingra, a legfigyelemreméltóbb az volt, hogy világosan kiderült, kik azok, akiknek jól áll a bolondság, akik nem maszkként viselik magukon, hanem átjárja a személyiségüket a szerep, akik alkalmasak az átlényegülésre. A castingra hívott színészeket egyébként korábbi élményei és fényképeik alapján válogatta ki Szász.

Dolgozatom hipotézisének egyik kulcsgondolata, hogy a rendellenes pszichológiai karaktereket felvonultató filmek esetében az ábrázolás sikere gyakorlatilag a szereplőválasztással eldől. A jól sikerült casting után a rendezőnek nyert ügye van. A színész személyiségéből, adottságaiból bátran építkezve, életre kel a filmbeli karakter, a rendezőnek a forgatás során az a dolga, hogy állandóan monitorozza, „stílusban tartsa” a színész által hozott megoldásokat. Motiválja amikor elfárad, segítsen a szerepről való együtt gondolkodással, s leginkább azzal, hogy folyamatosan éreztesse: a színész nélkül nem lenne semmi, és hogy maradéktalanul bízik benne.

Van arra is példa az autizmus tárgyú filmekben, amikor nagyon rosszul sül el a casting. Pedig a *Hósütiben* (Snow Cake, 2006.) olyan színészőriásra bízták az autista anyuka szerepét, mint Sigourney Weaver. De az eredmény rettentő kínos lett. A film egy autizmussal élő negyvenes anyáról szól, aki egy balesetben elveszíti a lányát, majd találkozik a sofőrrel, akinek a kocsijában a stoppos lány életét vesztette. A két traumatizált idegen lassan összebarátkozik, segítenek egymásnak visszatérni a régi kerékvágásba, túltenni magukat a tragédián. Számomra nincs egy hiteles pillanata sem Weaver alakításának, mindenütt modorosságot, grimaszolást, affektálást érzek. Pedig profi módon hozza a rendellenességek gesztusrendszerét, és minden ott van, ami lényeges egy autista jelenlétében, de a 'hogyan' miatt az egész félresiklik. Weavert nem találta el a szerep, nem érzett rá, vagy csak valaki nagyon félrevitte a felkészülés közben. Véleményem szerint egy marketing- és finansziális problémára adott válasz miatt lett rosszul kiosztva a szerep.

Sigourney Weaver feltűnően hasonlít Temple Grandinra. Arcberendezésük, vékony, szálkás, férfias testalkatuk, éles keskeny szájuk, hegyes, vékony orruk...



A kisköltségvetésű független film előkészítésekor valaki észrevette ezt. Megkeresték alázatosan, tisztelettudóan a világhírű művésznőt. Nyilván ilyen helyzetben próbafelvételről nem nagyon lehet szó. A művésznő nyilván kapva kapott az alkalmon, hiszen álomszerep is lehet egy ilyen figura eljátszása. Csakhogy nem tudott létrejönni az őszinte és következetes munka közte, és a vélhetően megilletődött, felszínes rendező között, aki örült, hogy ilyen sztárok viszik el vállukon végeredményben elég giccsesre sikeredett filmjét. Nem mert korrigálni. De inkább azt mondanám, nem látta a lényegét ő sem.

Érdekes összevetni Sean Penn alakítását a *Nevem Sam* (I am Sam, 2001.) című filmben Sigourney Weaver-ével pusztán olyan szempontból, hogy mi az első benyomásunk róluk, amikor megjelennek a filmben. Penn esetében egy szellemi fogyatékoszt látunk az első pil-

lanattól fogva, aki feltűnően hasonlít az Oscar-díjas színészre. Weaver estében pont fordítva. Az Oscar-jelölt színésznőt látom, aki úgy csinál, mintha autista lenne. Van akinek fekszik egy szerep, akire rásimul a maszk és van, aki nem adja magát.

1. filmrészlet: Hósüti (Snow Cake. Rend: Marc Evans, 2006.)

A *Hósüti* erre példa. Tanulsága, hogy a pszichológiailag „different” – ahogy az angol szépen nevezi – karakterek megformálásakor elengedhetetlen az alázat, a visszafogottság, és hogy komolyan vegyük a figurát. Meg kell találni annak belső igazságát. A belső szépségeit. A valódi motivációit. Hogy érdekeljen, kíváncsivá tegyen. És higgyek abban, hogy valahol a furcsaságok mögött tényleg VAN VALAMI, amit nekem meg kell tudnom az adott karakterről, adott pszichológiai állapotról. Valami ősi, mélyen emberi jellegzetesség, amit a civilizáció már eltüntetett a megtapasztalható élményeink közül.

Míg Sean Penn alakításán érzem ezt, és szívbemarkoló, ahogy feloldódik a magányos, kiszolgáltatott fogyatékos figurájában, Weaver nem tudja ugyanezt a hatást elérni. Menthetlenül kívül marad. Pedig fantasztikus színésznő. Azt gondolom, hogy nem kellett volna rá osztani ezt a szerepet. Van ilyen, hogy valami nem működik.

Ingmar Bergman, aki utólag mindig bátran volt önkritikus magával, visszaemlékezéseiben sokat fanyalog azon, hogy a *Tükör által homályosan* szereposztását mennyire elrontotta. Egyedül Harriet Andersson alakításával volt elégedett. „*Van tehát egy vonósnygyesünk, amelyben az egyik hangszer végig hamisan szól (Gunnar Björnstrand), míg a másik pontosan azt játssza ugyan, ami a kottában van, de lélektelenül. (A Minus-t alakító Lars Passgard) A harmadik zenész (von Sydow) tisztán és hitelesen játszik, de nem kapta meg tőlem azt a mozgásteret, amelyre szüksége lett volna. A csoda az, hogy Harriet Andersson tökéletes muzikalitással játssza Karint. Könnyedén, szinte súlytalanul járkal ide-oda a számára kijelölt valóságok között. Tiszta hangon és zseniálisan szólaltatja meg szerepét. Az ő jelenléte teszi a filmet elviselhetővé.*”⁷⁵ Érdekesekek és megfontolandók Bergman szempontjai: könnyedség, súlytalanság, tisztaság – sallang mentesség. Ezek a jelzők valóban alkalmasak annak az állapotnak a leírására, amikor egy szerep találkozik egy színésszel. Amikor nem valaminek az ábrázolását látjuk, hanem valamiféle összeolvadást, színészi átlényegülést. A színész fizikai, lelki adottságai olyan természetességgel kezdik el „kiszolgálni” a filmbeli

⁷⁵ Bergman, Ingmar: *Képek*. Ford. Kúnos László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992. p. 220.

karakter működési mechanizmusait, hogy nagyon hamar már csak egy létezőt látunk a vásznon, és az a filmbeli karakter, ami elhomályosítja a színész valóságosságát.

„Az évek során lassan megtanultam, hogyan kell megfelelő embereket választani a megfelelő szerepekre”⁷⁶ – mondja máshol Bergman. Természetesen vannak rendezők, akikben ez a fontos felismerés próbafelvétel nélkül is megszületik. (Amerikában talán ritkább az ilyen, de az európai szerzői filmes közegben elképzelhető, hogy egy rendező casting nélkül válasszon ki valakit a filmjébe.) Idővel valószínűleg mindenki magabiztosabbá válik, a sikeres szereplőválasztások utáni visszajelzések megerősítő erővel hatnak. De még ilyen esetben is hasznos a próbafelvétel, mert egyértelművé teszi, hogy a rendezői elképzelés hogyan valósul meg kamerán keresztül. Sosem lehetünk biztosak abban, hogy egy véletlen folytán nem jutunk-e olyan felismerésekhez, amelyek még jobbra teszik a filmünket.

Osztályfőnököm, Simó Sándor, aki nagyon színész-centrikus rendező volt, arra biztatt minket, hogy a forgatáson a lehető legközelebb álljunk a színészhez és a valóságban figyeljük meg a jelenet megszületését. Nem szerette a modern technikai vívmányait, így például a videomonitor és a visszajátszási lehetőséget. Úgy gondolta, a forgatás különleges, jelentőségteli hangulatában, a helyszínen születnek meg a megismételhetetlen filmes pillanatok, amiket eltorzít, „megszentségtelenít” a technika túlzott jelenléte. Ehhez kapcsolódóan a castingnál előbbre valónak tartotta, ha a rendező elment színházba megnézni egy színészt, és utána egy határozott döntéssel felkérte a szerepre. Vele szemben Grunwalsky Ferenc mindent kamerán keresztül nézetett velünk. Alapelve, hogy egy lefilmezett arc átváltozik a kamerán keresztül figyelve, a monitorról, vagy a filmszalagról visszanézett kép nem azonos azzal, amit a helyszínen láttunk a színészi alakításból. Az évek során saját bőrömmön tapasztaltam, hogy mennyire igaza van. Ennek legemlékezetesebb példája az *Utolsó idők* férfi főszereplője, Kádas József kiválasztása. Korábban egy másik színészt szerettem volna a szerepre, (casting nélkül, megérzéseimre hagyatkozva) de elbizonytalanodtam, ezért másokat is megnéztünk. Egy munkatársam egy másik film casting felvételeit mutogatta nekem, éppen tekerte valamerre a videokazettát, amikor megláttam a videó gyorsított felvételén azt a karaktert, akit én kerestem, akkorra már a korábban kiválasztott színészben is. Kádas Józsefet jól ismertem az Egyetemről, feleségem osztálytársa volt, hovatovább egyik legjobb barátja, sőt, hónapokkal később az is beugrott, hogy az esküvői tanúja is. Mégis, mindezek ellenére, soha nem gondoltam volna, hogy egyszer dolgozni fogok vele. Színpadi jelenléte számomra kicsit

⁷⁶ Bergman, Ingmar: *Képek*. Ford. Kúnos László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992. p. 220.

erőltetett volt, nem tudtam mit kezdeni szűrés tekintetével, számomra túlságosan drámai volt az arca és az egész karaktere. Ott azonban, a képernyőn pörgő videófelvétel láttán el kellett ismernem, hogy a túlzott rendezői magabiztosság, az elméleti kigondolások kontroll nélküli erőltetése csúnyán félrevihetik az embert. (Érdekes emlék, ami most ugrott be, hogy korábban a film egy kisebb szerepére már meg is néztem Józsit, de az agresszív rossziú szerepére túlságosan érzékenynek bizonyult.) Ismét felhívtam telefonon, találkoztunk, és életünk első négy szemközti beszélgetése meggyőzött arról, hogy jól járok, ha rá bízom a filmem másik főszerepét. Nem is annyira a karaktere, hanem a beszédmodora, a lírai képek, ahogyan kifejezte magát, az érzékenysége voltak azok, amik megerősítették bennem az érzést, hogy egyet gondolunk a filmről. Az *Utolsó idők* főszerepére tehát egy véletlen folytán találtam meg Kádas Józsefet, és azóta azt gondolom, a filmkészítés minél több fázisában teret kell engedni a véletlen és a szerencse vétőjének.

A helyén kezelt próbafelvétel egy ilyen lehetőség. Egyértelműen szolgál jelzésekkel arról, hogy megtaláltuk-e az ideális színészt a fejünkben élő karakter életre keltéséhez, illetve, hogy milyen külső eszközökkel tudjuk a karaktert még hatásosabbá, emlékezetesebbé tenni.

Fontos megjegyezni, hogy eddig folyamatosan professzionális, képzett színészekről beszéltem. A filmművészetben azonban számos példát látunk arra, hogy egy rendező valódi, pszichés rendellenességgel élő, vagy egészséges amatőr szereplőt tesz meg filmje szereplőjévé.⁷⁷ Az ilyen amatőr-színészek mintegy végigélik a szerepüket, játékbeli lehetőségeik általában korlátozottabbak, és leginkább arra épülnek, ami adott a lelki és fizikai alkatukban. Esetükben a fikció és a dokumentarizmus érdekes módon keveredik, számos etikai kérdést is felvetve. De semmiképpen sem elhanyagolható ez a szempont, hiszen a filmkészítés nem lóverseny, nem az a cél, hogy egy színész minél bravúrosabban játsszon, hanem, hogy minél hatásosabb filmek készüljenek. S egy amatőr szereplővel forgatott film lehet legalább olyan működőképes, mint egy profikat felvonultató társa. Számomra ez a kérdés a dolgozatommal kapcsolatban sokáig nem merült fel, mert az általam összeválogatott filmek egytől egyig profi színészekkel dolgoznak. Ez nem akar értékítélet lenni, inkább a személyes ízlésem kifejeződése.

A filmkészítés során a rendező feladata: lehetőségfeltételeket teremteni ahhoz, hogy a színészei a lehető legjobb formájukat hozva tudják megmutatni magukat. Vagy inverz meg-

⁷⁷ Talán a legismertebb közülük a Werner Herzog *Kaspar Hauser*ének főszerepét alakító Bruno Schleinstein, aki 23 évet élt elmeegógyintézetben és gyakorlatilag süket volt.

fogalmazásban: mindent meg kell tennie, hogy ne rontsa el/le a színész munkájának / jelenlétének hatását.

A színészi adottságok. A színészi alkat.

Mint azt az *Ópiummal* kapcsolatosan írtam, nagyon sokszor a színészek kiválasztásánál egy fénykép a kiindulási alap. A rendező arcközeliket, egész alakos képeket, beállított és spontán fotókat egyaránt nézeget, próbálja mögéjük látni az általa megálmodott karaktert. Jó okunk van feltételezni, hogy létezik olyan arc, olyan testfelépítés, ami nagyobb valószínűséggel ébreszti fel a szemlélőben a rendellenesség érzetét, mint a többi. Kérdés, hogy találunk-e olyan általános szempontokat, amik alapján leírhatóak az ilyen színészi karakterek. (Minden bizonnyal egyszerűbb dolgunk lenne, ha a halmaz inverzét, a minden körülmények között egészséges testet szeretnénk körülírni.) Feltételezésünk azon az előfeltevésen alapszik, hogy a rendellenes pszichés állapot hatását a karakter fizikai tulajdonságaira is kifejti, ahogy azt a komikumról írott fejezetben már említettem. Ennek egészen hétköznapi megtapasztalása, amikor a számunkra ismerős embereket megfigyelve észre vesszük, hogy betegek, kimerültek, idegesek. A lelkiállapot szélsőséges helyzeteinek visszatérő fizikai jegyei vannak, amiket könnyen dekódolunk a hétköznapi élethelyzeteink során. Ebből a tapasztalatból kiindulva látunk bele bizonyos fizikai felépítésű emberekbe pszichés rendellenességeket, ezt keressük a szereplőválogatás során, ezt a benyomást próbáljuk leellenőrizni a próbafelvételek segítségével.

Ilyen első pillantásra „gyanús” jegyek: egy furcsa görnyedt testtartás, vagy más testi deformitás. Egy torz arc. Egy egzaltált, űzött tekintet. Beesett, karikás szemek. S ha az állókép megelevenedik: Túl hadaró vagy túl lassú, vontatott beszédtempó. Szokásostól eltérő hangmagasság. Dadogás, kényszeres gesztusok, haj tekergetése, körömrágás, szájpiszkálás.

Végtelenségig lehetne sorolni a deviancia jegyeit, melyeket a hétköznapiakban szocializálódva tanulunk meg és amelyek alapján ítéletet alkotunk egy ismeretlen színész fotójáról.⁷⁸ Mégis, fontos premissza, hogy a színész miközben „legyen olyan, mintha...”, legyen megbízható, „normális”, együttműködő munkatárs is. A konkrét találkozások során sok rendezőt már elriaszt a tényleges deviancia, részben praktikus, részben komfort okokból, míg másokat éppen ez a kaland inspirál. Izgalmas megfigyelni azokat a filmeket, amikben a rendező a

⁷⁸ Ezentúl színész alatt egyaránt értek profi és amatőr szereplőket, lévén, hogy a forgatáson mindketten előadóművészi munkát végeznek, egyaránt együttműködőnek kell lenniük a rendezővel és a stábbal. Mégha a két esetben a munkamódszerek különbözhetnek is.

tűzzel játszik, főszereplőjéül olyan színészt választ ki, aki valóban rendelkezik valamilyen mértékű pszichés deformitással.

Az egyik legközismertebben „bolond” színész Klaus Kinski volt, akinek nehéz természetéről, „megőrüléseiről” legendák születtek. Legjobb barátja és harcostársa, Werner Herzog dokumentumfilmekben állított emléket a színészóriásnak, melynek már a címe is sokatmondó: *Legkedvesebb ellenségem* (Mein liebster Feind - Klaus Kinski, 1999). Herzog közös filmjeikben tudatosan épít Kinski neurotikus alkatára, amely kivételes erővel jön le a vászonnról. Egyik legismertebb közös munkájuk az *Aguirre, Isten haragja* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972.), amely dokumentarista eszközökkel mutatja be egy spanyol konkvisztádor átokfutását Eldorádo aranya után.

Herzog filmjeit áthatja a valóság és játék határán történő egyensúlyozás. Kinski alakítása félelmetesen valószerű, azért, mert valódi.

2. filmrészlet: Aguirre, Isten haragja (Aguirre, der Zorn Gottes, Rend: Werner Herzog, 1972.)

Aguirre diagnózisa: meghasadt elme. Istennek képzele magát, azaz pontosabban: Isten haragjának. A film legnagyobb ellentmondása ez: a nyilvánvalóan örült magabiztosság, az erő, és természetesen a tekintély elegendőek ahhoz, hogy a józan ész alávesse magát az örület tobzódásának, akár az élete árán is. Egy idő után az épelméjűek kezdik már magukat örülni gondolni, hogy magyarázatot adjanak a lelkiismeretüknek hallgatásukra, az Aguirre-vel szembeni lázadás elfojtására.

- Kinski arca csontos, világoskék szemekkel, szőke hosszú hajjal. Szája keskeny, feszes. Fején szinte végig acélsisak van, ami szinte egybeolvad a lényével. Aguirre tekintete egészen különleges. Nem néz senkire. Nem érdekli senki. Csak néha esik meg, hogy felfigyel valaki másra is. Akkor, ha veszélyt sejt, vagy valami célja van vele. Rendszeresen hátat fordít a többi embernek. Befelé figyel. Arcán a legtöbbször a nyugalom uralkodik, ritkán veszti el a türelmét. Folyamatosan kombinál. Újabb és újabb válságtervekkel áll elő. Legyőzhetetlen. Örülete, megalomániája észrevétlenül veszi át a hatalmat személyisége felett. Sokaknak a környezetéből ez csak későn tűnik fel. Vagy túlságosan hozzászoktak az örültekhez. (Nem vitás, abban a korban minden történelmi jelentőségű személy valahol örült volt. Szembe ment a normalitással, a biztonsággal.) Kinski tekintete egy másik világban kalandozik. Nem látja, nem veszti

tudomásul, hogy a halálba menetel az expedícióval. A színész tekintetének különös tulajdonsága, hogy képes kiüresíteni magát, képes úgy ránézni a többiekre, hogy nem őket látja.

- Aguirre nem beszél, hanem beszédet mond. Kinyilatkoztat. Kinskinék nem kell játszania ezt a magabiztosságot. A meggyőződés, az erő ott van eredendően az arcán. Ez a bizonyosság az ő személyes bizonyossága, amely a valódi életében is irányítja. De érezni, hogy örül azért a rendezői instrukcióknak, a határoknak. Különböztetné az elmébaj. Amikor éppen nem kommunikál a környezetével, akkor belső monológként halljuk a gondolatait. Csak magával van elfoglalva. Érzelmileg igen primitív szinten áll. A halál nem hatja meg. Észre sem veszi, hogy emberek szenvednek körülötte. Nem az az ember, akinek kényszerítenie kell magát, hogy rábírja az expedíció tagjait a maradásra. Egyértelműnek veszi. Mintha egy törzsi kultúra tagja lenne.

- Kinski szeret színpadias testhelyzeteket felvenni. Ez alatt azt értem, hogy sokszor nem igazán természetes a testtartása. Járása furcsa, olyan, mintha nem hajlítaná a lábait. (Gondolok itt a tutaj jelenetre). Ezt lehet a nehéz páncélruha számlájára írni, de az is látszik, hogy a figura meg sem próbál normálisan mozogni. Nem érdekli a többiek véleménye, mert tudja, hogy neki van igaza. Szereti magát, mindennél jobban. Mozgása kimért, nem siet sehová. Mindazonáltal belső feszültsége űzi, hajtja, folyamatosan le-föl mászkál, miközben elméje, tekintete valahol máshol jár. Aztán egyszer csak belemerevedik egy testtartásba, ahonnan csak nehezen lehet kizökkenteni. Akkor is lassan mozdul, mint egy varánusz.

- Herzog nagy újítása, hogy a filmet szinte végig kézikamerával veszi fel. (A kézikamera használata különlegesen realiztikus hatású. Dokumentarista.) A film attól tud hűsbavágóan hiteles maradni, hogy még ez a képi stílus, amelynek technikai velejárója, hogy a kamera a színészek arcába mászik, sem volt képes kizökkenteni a főszereplőt alakításából, annak hihetetlen bizonyosságából. Kinski nem bukik le egy pillanatra sem. Sőt. Élvezi, hogy a nagylátószögű optika csak őt mutatja, szinte táncot jár a kamerával.

Kinski színészi alakításának kimerítő elemzése egyrészt rávilágít a rendellenes pszichés állapotok megjelenítésének hatásmechanizmusaira, ugyanakkor nagyjából kijelöli

azokat a szempontokat is, amelyek alapján a későbbiekben a színészi alakításokat vizsgálni érdemes. Mindazonáltal nehéz lenne általánosan követendő példaként említeni, hiszen Herzog filmjeinek mindig is szerves részét képezte ez a fajta dokumentarizmus, melynek elengedhetetlen eleme Kinski színészi alakja. De ha továbbmegyünk, Herzognál azt találjuk, hogy filmjeinek helyszíneivel, a forgatási szituáció tudatosan fenyegetővé hangolásával is azt akarta elérni, hogy a színészi jelenléten átüssön a valóság hatása, ne korlátozódjon az véletlenül sem a tanult eszközökre, a rutinra.

Magyar filmek közül Dettre Gábor *Felhő a Gangesz felett* (2002.) c. filmjét említeném meg, amelyben a rendező Ternyák Zoltán alkoholfüggőségben szerzett fájdalmas tapasztalatait – a színész erős egyetértése mellett – a kábítószer-függőség állapotainak megjelenítésére használta fel. Ternyák, aki kivételes erejű, szuggesztív színész volt betegségét megelőzően is, minden bizonnyal a függőség nélkül is el tudta volna játszani a beteg karaktert, de esetében a realitás ereje fontos volt a rendezői koncepció számára, talán nem is annyira a lelki, mint inkább a testi következményeit tekintve. Mint a fejezet elején már említettem, a beteg test látványa rendelkezik valami átütő valóságossággal, ami hitelessé teszi az őt jelmezként magára öltő karaktert is.

Meg kell jegyezni, hogy igen ritka, amikor a pszichés rendellenességgel bíró színészt főszereplőnek teszik meg egy filmben, aminek nyilván leginkább gyakorlati okai vannak. Egy film forgatása több hétig tartó, összehangolt munka, ésszerűtlen a labilis lelki alkatú főszereplő hangulatának alárendelni ezt az anyagilag is igen kockázatos tevékenységet. Sokkal gyakoribb az, hogy egy-egy kisebb karakterszerepben jelennek meg a tényleges elmebetegek, a fogyatékosok, akik ily módon jelentősen erősítik a film hatását utánozhatatlan jelenlétükkel, de mégis megadják a pótolhatóság könnyebbségét a produkciónak.

A már említett Szász János-film, az *Ópium* egyik legerősebb vizuális hatása, hogy a statisztéria nagy részét valódi értelmi fogyatékosok tették ki, akik egy tatabányai gondozó intézetből utaztak át Komáromba nap mint nap. A „babáknak” – ahogy a szerepeltetésükben legnagyobb feladatot végző Molinár István nevezte a 16 és 60 év közötti nőket – különleges élményt jelentett a forgatás. Sokan közülük igen kameraérzékenyek voltak, bonyolultabb instrukciókat is el tudtak végezni. Mégis, legfontosabb hozzájárulásuk a filmhez az a rengeteg hiteles, valódi arc, amit sehogy máshogy nem lehetett volna a vászonra varázsolni. Arcukon, testtartásukon ott volt egész életük, sorsuk, amely Máthé Tibor érzékeny fényképezésének köszönhetően húsbavágó erővel hatott a nézőkre.

3. filmrészlet: Ópium - Egy elmebeteg nő naplója (Rend: Szász János, 2007.)

A film során végig jelenlévő arcok folyamatosan fenntartják a nézőben azt az érzést, hogy itt egy valódi elmeógyógyintézet fala között jár. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Gizella karaktere néhol leválik erről a közösségről. Kirsti Stubo arcán nincs igazi nyoma a hisztéria görcseinek, talán a visszatérő, lebiggyesztett ajaktartás utalhat erre. De ez nem elég ahhoz, hogy Gizella valóban elvegyüljön az igazi fogyatékosok között. Különbözősége dramaturgiailag indokolt, hiszen a történet szerint Gizella eredendően kívülálló, jómódból kiszakadt úrilány, nem véletlen, hogy rajta akad meg a szex-mániás Brenner szeme.

Az *Nevem Sam* című filmben viszont olyan szerencsés együttállással találkozhatunk, amikor is a főszereplő Sean Penn teljesen beleolvad a baráti körét alkotó valódi fogyatékosok csoportjába, mind lélektani, mind fizikai szempontból.

4. filmrészlet: Nevem Sam (I am Sam, Rend: Jessie Nelson, 2001.)

Penn alakításának összetevőit később még elemezni szeretném. Ezen a ponton csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy a színész elváltoztatott arcberendezése, furcsa grimaszai, találkozáskor a valódi fogyatékosok gesztusaival (pl. ahogy az ajtónál álló férfi a villanykapcsolóhoz kap) hanghordozásával, hadarásával, vigyoraival, és az *Ópium*ból is ismerős eltorzult arcberendezésekkel, a fikciós kereten belül hogyan képes egy sajátosan erős valószerűséget létrehozni.

Eddig főleg olyan alakításokat vizsgáltunk, melyekben a betegségnek látványos, megjeleníthető gesztusai, tünetei állnak a szerepet alakító színész rendelkezésére. Elemzésünkben háttérbe szorultak a korábban a skizofrénia és ahhoz hasonló betegségek körébe sorolt filmek. Ez nyilván azért van, mert mint azt korábban már jeleztem, ezekben az alakításokban a színészi játék nem attól különleges, hogy hitelesen használ rendellenes viselkedésformákat és gesztusokat, hanem attól, ahogy a színész realitásba vetett hite összetűzésbe kerül a szétforgácsolódó realitással. Érdekes kivétel a *Gépész* (*The Machinist*, 2004.) című spanyol thriller, melyben Christian Bale egy inszomniás autószerelőt alakít drámai erővel.

5. filmrészlet: A gépész (The Machinist, Rend: Brad Anderson, 2004.)

Bale 28 kilót fogyott a szerephez, gyakorlatilag csont és bőr végig a film folyamán. A végjátékban derül csak ki, hogy ő is egy alternatív valóságban él, lesóványodott teste a

bűntudat vizuális szimbóluma lesz, egy cserbenhagyásos, halálos baleset feldolgozhatatlanságának élménye nem engedi hősünket, hogy „felébredjen” álomszerű ébrenlétéből. A film jó példa arra, hogy a színész fizikai állapota miként válhat a skizofrénia-film lényegi alkotórészévé.

Visszakanyarodva a színészi alkat kérdésére, azt mondhatjuk, hogy bár nincsenek megkötések, a beteges, vagy rendellenes külső jegyekkel rendelkező színészi karaktereket jobban el tudjuk képzelni elmebeteg szerepben, mint pl. egy izmos, egészséges, mosolygós fiatal férfit. Ugyanakkor ellenpélda is akad szép számmal. A bájos, naiv Natalie Portmanról senki nem gondolta volna, hogy hideglelős skizofrén alakításra is képes, ami aztán meghozta számára a sok lány szerep után az Oscart. (*A fekete hattyú* Black Swan, 2010.) De a törekénység sem feltétel. John Malkovich az *Egerek és emberek* (Of Mice and Men, 1992.) Lennie-jeként lomha, nagydarab, darabos, az egyik legemlékezetesebb filmes fogyatékos.

6. filmrészlet: Egerek és emberek (Of Mice and Men. Rend: Gary Sinise, 1992.)

Vagy egy friss példa a *Napos oldal* (Silver Linings Playbook, 2012.) című filmből Bradley Cooper alakítása, aki egy bipoláris, agresszióra hajlamos férfit játszik, igen jól. Az Oscart nem kapta meg érte, de ez nem von le a teljesítményéből. Ő egy amerikai férfi idol, helyes arccal, kidolgozott testtel, de mégis képes volt ezeket a tulajdonságait „elfedni” a betegség valószínű ábrázolásával. A forgatókönyv kicsit meg is indokolja a karakter „szépfíú” jellegét, kiderül, hogy korábban kövér, elhanyagolt volt ez a férfi, csak azért fogyott le és dolgozott a testén, hogy a feleségét vissza tudja hódítani.

7. filmrészlet: Napos oldal (Silver Lining's Playbook, Rend: David O. Russell, 2012.)

A választásnál nem is az a fontos, hogy a szereplő hogy néz ki, hanem hogy a forgatás során kiküszöböljük azokat a zavaró tényezőket, amik a betegség illúzióját rombolni tudnák. A következő fejezetben megvizsgálom, a színész milyen forrásokra támaszkodhat a szerepre való felkészülés során. Honnan szedheti össze fizikai gesztusainak eszköztárát, valamint milyen lélektani folyamatokhoz kapcsolhatja színészi állapotainak előhívását.

A felkészülés, anyaggyűjtés, figura-les

Amerikai színészlegendák visszaemlékezéseiben gyakran olvashatjuk, hogy hónapokat, esetenként éveket készülnek egy szerepre. Egyfelől irigylésre méltó, hogy megtehetik,

másfelől félrevezető, mert igazság szerint nem a felkészüléssel töltött idő, hanem annak koncentráltsága és irányultsága a meghatározó.

A szerepre való felkészülés nyilvánvalóan a színész munkájának egyik legmeghatározóbb szakasza. A témát kutatva azt tapasztaltam, hogy az általam vizsgált filmek szereplői nem szívesen beszélnek munkamódszereikről. Kevés visszaemlékezést találtam a felkészüléssel töltött időről, ezek közül talán legismertebbek Dustin Hoffman interjúi, melyekből kiderül, hogyan találkozott Kim Peek-kel, akiről Raymond karakterét mintázták.

A szűkszavúságnak nyilván több oka van, az egyik és talán legfontosabb az, hogy nehéz szavakkal leírni egy ilyen munkafolyamatot, amely belülről átélve meghatározó, de csak annyira, mint egy építész számára egy új technológiában való elmélyülés. A nagyközönséget csak a végeredmény érdekli, s maga a művész is úgy találhatja utólag, hogy a felkészülési műhelytitkok lejegyzése csak a kutatás izgalmából vesz el utólag, mintegy banálissá téve azt. Elképzelhető, hogy egy színész nem is szívesen tárja a nagyvilág elé munkamódszerét, ahogy az elővigyázatos fotós sem engedi akárkinek, hogy rápillantson világítási konstrukciójára. De talán az igazság nem is itt keresendő, hanem annak felismerésében, hogy minden szerep külön világ, más és más pályát kell bejárnia Peter Sellersnek és Harriet Anderssonnak, a színész profizmusában mutatkozik meg, milyen alaposággal és elmélyültséggel térképezi fel az előtte álló feladat megoldásához vezető utat. Felismerései, gyakorlati eredményei senki másnak nem olyan fontosak, mint neki. A jó színész ismeri képességeit, tisztában van korlátaival, és belső indíttatásból készül fel a szerep kihívásaira, mert szeretné minél jobban megvalósítani azt.

Rendezőként azt kell megvizsgálnunk, milyen eszközökkel tudunk – amennyiben igényli – a színész segítségére lenni, illetve világosan elé tárnunk, hogy számunkra miért fontos az általa játszott karakter. Mi a szerepe a filmben, milyen tulajdonságai meghatározóak az alkotás hatásmechanizmusainak tükrében.

Ezen a ponton visszatérünk a lényegi attribútum dramaturgiai fejezetben behozott fogalmához. Ahogy a forgatókönyvírónak, úgy a rendezőnek is rendelkeznie kell biztos, határozott elképzeléssel arra vonatkozóan, hogy az adott pszichés rendellenesség miért érdekli. A színésznek pedig, a film érdekében, a rendezői elképzelésekhez alkalmazkodva kell megtalálnia a saját lényegi attribútumát. Amire fel tudja fűzni a szerepét, ami végigvezeti a filmet, amihez képest a film bármelyik jelenetében konzisztensen tud játszani. Sean Penn egy

interjúban így beszél erről: *“Volt arra módja, hogy megfigyeljen olyan embereket, akiknek a karakteréhez hasonló tünetei voltak? Sean Penn: Igen, bár szerintem azt találod amit keresel, annyi különböző szempont van, amik egymást néha el is fedik, a legfontosabb, hogy megtaláld a karakter személyiségét, csakúgy mint minden más karakter esetében. Szóval ezzel próbálkoztam. Közben persze magába szív az ember dolgokat, amik a megfigyelésén alapulnak..”*⁷⁹

Meg kell ragadni a fogyatékoság, vagy pszichés zavar lényegét. Egy olyan érzelmi és gondolati magot, amelyből újra és újra elindulhat a rendezői és színészi gondolkodás az alkotói folyamatban.

Számomra ez a mag az autizmusban az mozdíthatatlan zártság volt. Rendezői instrukciókra lefordítva talán úgy mondhatnám, hogy tapasztalataim szerint az autista ember nem keresi a másik ember társaságát. Tettei nem mások felé irányulnak. Számára mindenkor csak a jelen idő és saját maga létezik. Az autista csak akkor kerül kölcsönhatásba környezetével, ha nekiütköznek, ha útban van, „láb alatt” van.

Az autista fiatalokkal eltöltött idő legfontosabb hozadéka az volt, hogy élőben láttuk, mit jelent a hétköznapi életben ez a mozdulatlanság. Például, hogy heteken keresztül ugyanazok a témák kerülnek elő, ugyanazok a mondatok, gesztusok, reakciók. Az autizmusábrázolás fontos faktora: az idő. „Az örök visszatérés”. Amikor egy foglalkozás után lelkesen dicsértük a résztvevőket nevelőjüknek, ő mosolyogva közölte velünk, hogy valóban ügyesek a gyerekek, bár már öt éve minden héten ugyanezeket a kérdéseket, válaszokat gyakorolják. S az is valószínű, hogy újabb öt év múlva ugyanezt a színvonalat fogjuk tapasztalni. Nekik nem jelent sokat a tanulás. Nem a neurotipikusok módján keresik az elismerést. Nem értik, mért kell figyelni olyan dolgokra, amik nem érdekesek számukra. Persze más a helyzet a “mániákkal”, a kedves témákkal, melyekről órákig tudnak beszélni, másnap pedig ismét, szóról szóra, ugyanúgy, mint előző nap.

Az előkészületekkel töltött idő alatt az lett világos számomra, hogy míg a legtöbb fogyatékoság elképzel

hető, meghatározható a nem fogyatékosok számára valamiféle absztrakcióval – pl. a vakok életét hatásosan illusztrálhatja egy teljesen elsötétített szoba – az autizmus esetében ez

⁷⁹ Simon, Alex és Keefe, Terry: *Sean Penn, The Hollywood interviews* (<http://thehollywoodinterview.blogspot.hu/2008/01/actorwriterdirector-and-oscar-winner.html>) 2014.10.20.

nem működik. Ők nem hozzánk képest mások. Ők alapvetően különböznek a „társas lény”-től. Mintha a civilizáció előtti emberiségről adnának híradást. Ők képviselik a pusztaságot, a társas lét kötelező szabályai, elvei, kényszerei nélkül, amiért szociális gyengénlátóknak, kontextus vakoknak is mondják őket.⁸⁰ S ez megrendítő felismerés.

Hogyan ábrázolható ez a fajta létezés? Vagy egy másik esetben: hogyan kelthető életre a skizofrén ember elveszettsége? A kényszeresek önmagukat börtönbe záró repetitív tevékenységei, a depresszió mögött tátongó homály?

A legfontosabb közös motívum, ami a szűkszavú színészi visszaemlékezések alapján mégis lesűrhető, az, hogy a színészek általában a rendellenes pszichológiai állapotok megjelenítésénél használt lélektani muníciójukat a betegség szempontjából indifferens, ám számukra komoly jelentőséggel bíró helyzetekből merítették. Egy interjúban Dustin Hoffman elmeséli, hogyan találta meg Raymond szemkontaktus-nélküli tekintetének kulcsát. *„Amikor az autizmust tanulmányoztam az Esőemberhez, azon gondolkodtam, mivel tudnám közelebb hozni magamhoz, összekapcsolni valamivel, amit én is jól ismerek. Tudtam az összes különdolgot – az autizmussal élők nem keresik a szemkontaktust, nem akarják, hogy megérintsék őket. Van valami, amit mindannyian nagyon tudunk: dicsérni a másik embert, néha túlzóan is. De a legnehezebb dolog dicséretet kapni. Olyankor kicsit autistává válunk. Kerüljük a másik tekintetét. Nem tudjuk elviselni.”*⁸¹ Ő, az ünnepezt színész, abba a zavarba ejtő élménybe kapaszkodott, amivel nyilvánvalóan elég sűrűn találkozott: amikor áll vele szemben egy ember, aki a rajongás egészen életidegen gesztusával közelít felé. Ebben a helyzetben a rajongás alanya csak áll, mint egy fizikai tárgy, miközben persze jól esik neki a helyzet, de ugyanakkor kellemetlen is, talán pont azért, mert a rajongás tárgyiasítja a személyiséget, a rajongó nem a valóságos embert látja maga előtt, hanem egy érzelmekbe, csodálatba fullasztott bábót. Dustin Hoffman ezekben a helyzetekben zavarba jön, nem tud hova nézni, nyilván toporog is kicsit, várja, hogy véget érjenek. Egy autizmussal élő emberrel pontosan ez történik, amikor számára kellemetlen helyzetbe kerül. Próbálna szabadulni, csak őt nem kötik a szocializációs, illemtani szabályok. Hoffman elmeséli, hogy Temple Grandinnal beszélgetve értette meg, miért működik látszólag öncélú munkahipotézise az autizmus és a dicséret párhuzamáról. *„Eljutottam a Segítség! Autizmus! íróőhéhez, aki mondott valamit, ami megerősített ebben, Azt mondta, semmire nem vágyott jobban életében, mint hogy valaki megölelje, de abban a pillanatban, ahogy ez megtörtént, nem bírta elviselni. (Mert nem tudta*

⁸⁰ Vermeulen, Peter: *Az autizmus, mint kontextusvakág*. Ford: Bertalan Lilla, Budapest, Geobook Kiadó, 2014.

⁸¹ Playboy's 20 Questions – Dustin Hoffman (<http://dustinhoffman13.blogspot.com>) 2012. 04. 15.

szabályozni az ölelés erejét és idejét- megjegyzés tőlem.) Ez a mondat kikészített. Bizonyos tekintetben mind ilyenek vagyunk. Mindennél jobban akarjuk, hogy dicsérjenek minket, de amikor ez megtörténik, az akár fájdalmas is lehet.”⁸² Hoffmann megpróbálta saját neuro-tipikus életében megtalálni az általa autisztikusnak ítélt gesztusok megfelelőit. Ösztönösen lépett túl jól bevált színészi eszközein és biztonságos munkamódszerén.

Az autista emberek nem rendelkeznek olyan érzelmi emlékezettel, amelyből a legtöbb színész dolgozik. A hiteles alakításhoz tehát a színésznek nem klasszikus érzelmeket kell gerjesztenie magában, hanem jellegzetes fizikai és koncentrációs állapotokat. Az autizmus jellegzetes testtartásai, mozdulatai persze utánozhatóak, de ahhoz, hogy hihetők legyenek, a színésznek meg kell teremtenie a korábban már vázolt zártságot. Tehát, amikor partnerekkel játszik, sem nyílhat meg irányukban. Úgy kell a többiek játékához igazodnia, hogy közben minduntalan függetleníti is magát tőlük. Ez nagyon komoly koncentrációs készséget igényel. Ráadásul a különböző rész-mozzanatokat úgy kell összefognia, hogy nincsen valós emlékképe az állapotról.

Ahhoz, hogy ne csak egymás mellé pakolt gesztusok (viselkedési tünetek) kusza hal-maza legyen a karakter, hanem önálló egyéniség, elengedhetetlen a színészi kisugárzás, a jelenlét, amely egységbe forrasztja azokat.

Az imént vázolt gondolatmenet megbízható alapnak tűnik ahhoz, hogy ebbe kapaszkodva elinduljon valaki egy rendellenes karakter megformálásának útján. Személyre szabott felkészülése során arra kell figyelnie, hogy összegyűjtse – a rendezővel egyeztetve – azokat a tüneteket, gesztusokat, amelyek érdekesek lehetnek a film szempontjából, folyamatosan összevetve saját színészi élménytárával, a számára lélektani jelentőséggel bíró emlékek és tapasztalatok adatbázisával.

A sokféle színészi hozzáállás ismertetése helyett most megpróbálom összefoglalni személyes tapasztalataimat a színészi alakításra való felkészülésről, illetve arról, amibe sikerült bepillantást nyernem az autista lányt alakító színésznő, Vass Teréz személyes útjából.

Alapvetően két irányt szabtunk magunknak. Egyrészt elolvastuk a fellelhető és szakértőnk, Prekop Csilla által javasolt szakirodalmat, valamint megnéztük a Magyarországon elérhető autizmus – filmeket. Másrészt Csilla vezetésével felvettük a kapcsolatot autista fiatalokkal, gondozó-intézményekkel Budapesten és vidéken egyaránt. Az adat- és tapaszt-

⁸² Playboy's 20 Questions – Dustin Hoffman (<http://dustinhoffman13.blogspot.com> 2012. 04. 15.

talatgyűjtés 2007. novemberétől 2008. júliusáig, a forgatás megkezdéséig tartott, mintegy 7 hónapon keresztül. Már itt fontos megjegyezni, hogy bár együtt csináltuk végig ezt a folyamatot, igen hamar kiderült, hogy mindkettőnknek más és más érdekelt az elénk táruló ismeretlen világból. Engem alapvetően az autista emberek jelenlétének külsődleges jegyei és az autizmus „lételméleti” olvasata érdekelt. Folyamatosan azt figyeltem, hogy az általunk megfigyelt viselkedési formák, helyzetek miként illeszthetők bele az akkor még folyamatosan alakuló forgatókönyv dramaturgiai szövetébe. Mik azok a jelenetek, melyeket magamtól soha nem találtam volna ki, amelyek a megtapasztalásukkal váltották ki bennem a heuréka-érzést. Hogyan kell filmnyelvi eszközökkel reprodukálnom azokat a benyomásokat, melyeket az autista fiatalokkal való találkozás keltett bennem. Számomra a legmeghatározóbb alkalom ebből a szempontból a delej utcai Autizmus Alapítvány és Kutatócsoport heti klubdélutánja volt, amiről a dramaturgia-fejezetben már írtam. Rendezői szemmel gyűjtöttem a számomra fontos tapasztalatokat, amik – miután azt éreztem, hogy a film konstrukciója, hatásmechanizmusa összeállt a fejemben, elkezdtek elveszteni különlegességüket, és besorolódtak a számtalan megoldandó feladat és meghozandó döntés közé, melyek egy filmforgatást megelőznek.

Teréz sokkal több időt töltött az autizmussal, mint én. Nem az alkalmak száma volt fontos a számára, hanem, hogy belső bizonyosságát megjelje a szerepben. *„Nagyon nehezen indultunk el, mert az autisták között kevés lány van. Először voltak privát találkozások, például Szombathelyen találkoztam Hédivel, egy körülbelül velem egyidős, jól beszélő autista lánnyal. Azt hiszem, ő volt a legnagyobb hatással rám.”* – mondja az Origo internetes portál interjújában.⁸³ Később heti rutinná váltak számára a delej-utcai látogatások, illetve a karácsondi Boróka Autista Majorságba tett busz-utak, ahol főleg nem beszélő fiatalokkal volt együtt. Reggel beült a szobába, ahol a fiatalok tartózkodtak, és figyelte őket. *„- Tükör előtt gyakoroltad a gesztusokat, amiket ellestél tőlük?”* – kérdezte tőle később a riporter *„– Nem gyakoroltam. Nem azért mentem ennyifelé, hogy összegyűrjak az emberekből egy karaktert, hanem hogy jobban megértsem az autizmust, mert ahány autista ember van, annyiféle autizmus.”*⁸⁴ Teréz számára nem volt problémamentes a keresés. Elejétől fogva nagyon pontosan érezte, mi az ami a karaktert építi, és mi az, ami csak neki, a színésznek jelent traumát. Első utunk 2007. novemberében az Ópiumban megismert tatabányai intézetbe vezetett. Újra találkoztunk a forgatáson megismert barátainkkal (Teréz is játszott a filmben egy szerepet), de a

⁸³ Bujdosó Bori: Vass Teréz: Azt mondtam, hogy én ebbe beledöglök (<http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20091102-interju-vass-terez-szinesznovel-matyassy-aron-utolso-idok-cimu-filmjenek.html>) 2012. 04. 20.

⁸⁴ uo. 2012. 04. 20.

találkozás nagyon megrázó és traumatikus volt. Azt tapasztaltuk, hogy az intézetben gondozott lányok, asszonyok karakterét nem annyira saját betegségük tünetei, mint inkább az érzéketlen, kíméletlen világ okozta sebek határozzák meg, melyek a fogyatékosagra érkező sztenderd reakciók a társadalom legnagyobb részében. Teréz annyira megrendült, hogy nem akart többé visszamenni a „babákhoz”, mert érezte, hogy Priskin Eszter tisztaságát, érintetlenségét nem találja meg közöttük. De tőlem igen határozottan kérte, hogy mielőbb derítsük ki Eszter diagnózisát, mert szeretne orvosi hitelességű alapokról elindulni. Így történt, hogy a film zeneszerzője, Márkos Albert, akinek öccse autista gyerekeknek tart zeneterápiát, bemutatt minket Prekop Csillának, aki a forgatókönyv elolvasása után megállapította, hogy Priskin Eszter közepes képességű autista.

„Ezt a feladatot leginkább egy olyan építész munkájához tudnám hasonlítani, aki tervez, rajzol, azután maga a kőműves és a lakberendező, meg a kertépítő is. Nekem is ezt kellett csinálnom. Nekem kellett kitalálnom, hogyan kutassunk, mit találjunk, hogyan ismerkedjünk meg ezzel az állapottal. Azután, hogy milyen legyen a koreográfia, a mozdulat-sorok az egyes jelenetekben.” – olvasható a magyar.film.hu Vass Teréz-interjújában.⁸⁵ Teréz rengeteg könyvet olvasott a témában, mégis a legfontosabb számára Olga Bogdashina korábban már idézett műve, a *Valódi színek – Érzékelés és észlelés az autizmus spektrum zavarokban* volt.⁸⁶

Bogdashina az autizmust nem a nagy triász, a kommunikáció, a szociális készségek, és a kreatív gondolkodás viszonyrendszerében vizsgálja, hanem az autisták különleges észlelési élményeiből indul ki. Mint látni fogjuk, ez a pragmatikus elemző szakirodalom igen jól használható egy színész eszköztárában, mert konkrét észlelési helyzetekre illetve azok rendellenességeire vezeti vissza az autisták furcsa viselkedését. Mondhatnánk, megragadhatóvá teszi egy neurotipikus színész számára az autizmus élményét. Megadja azokat a belső viszonyításpontokat, amikről korábban azt írtam, nem nagyon állnak rendelkezésre az autizmus esetében.

„A hallásom olyan, mint egy nagyothalló készülék, aminek a hangerőszabályzója a „teljes hangerőn” beragadt. Mint egy érzékeny mikrofon, ami mindent felvesz. Két

⁸⁵ Vodál Vera: *Vass Teréz: Halálosan féltem ettől a szereptől* (<http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/vass-terez-halalosan-feltem-ettol-a-szereptol-vass-terez-matyassy-aron-utolso-idok.html>) 2012. 04. 20.

⁸⁶ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009.

választásom van: vagy bekapcsolom a mikrofont, és akkor eláraszt az összes hang, vagy kikapcsolom. (Temple Grandin)

Teljesen megrémisztettek a hangok, de a fémek hangja kivétel volt. Édesanyám pechére az ajtócsengő hangja éppen az utóbbi a kategóriába tartozott, úgyszólván azzal töltöttem az időt, hogy megszállottan nyomkodtam a csengőgombot. (Donna Williams)

Fájdalmat okoz neki, ha bármilyen fémhez ér, legyen az gomb vagy cipzár, de a forró sütőlapra képes rátenni a kezét anélkül, hogy fájdalmat érezne.

Hiperérzékeny voltam az étel állagára és mindent meg kellett érintenem az ujjaimmal mielőtt a számba tudtam volna venni. Kimondottan utáltam, amikor a különböző ételek összekeveredtek, mint például a zöldses tézta vagy a kenyér és a töltelék, amilyenek a szendvicsek. SOHA, de SOHA nem voltam képes ezek bármelyikét a számba venni. Tudtam, hogyha megteszem, akkor szörnyen rosszul leszek. (Sean Barron)⁸⁷

Bogdashina könyvében található ez a válogatás autizmussal élők visszaemlékezéseiből, amely jól mutatja, mit kell értenünk eltérő észlelési folyamataik alatt. A szerző hosszan kifejti, hogy az észlelés normál esetben egy kognitív folyamatok kontrollja alá tartozó, aktív folyamat, melynek során az érzékszervek által detektált benyomások a világról rendszerbe szerveződnek, szelektálódnak, sok esetben korábbi emlékeink, tapasztalataink által kiegészülnek. „Az érzékelés több lépcsőből áll. Az érzettel kezdődik. Ez egy elemi folyamat, amit nem lehet elemezni, nem veszi figyelembe a külső tárgyakat, csak egy érzés. Az érzeteknek van minőségük, intenzitásuk és hosszuk. Az érzeteket nagy vonalakban az affektív (gyönyör, fájdalom) és a reprezentatív (ízlelés, tapintás, szaglás, hő) csoportokra bonthatjuk.”⁸⁸ Az érzeteket ezután az agy azonosítja be, majd összekapcsolja korábbi tudásával az adott ingerrel az alábbi folyamat mentén:

Inger →	Érzet →	Értelmezés →	Megértés
(Észlelet)	(Fogalom)		
Egy toll →	Egy hosszúkás, →	Egy toll →	Írni tudok
(egy tárgy)	vékony hengeres		(lehet) vele

⁸⁷ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 13.

⁸⁸ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 37.

Bogdashina azt állítja, hogy az autisták agyi működésében nem áll fenn az oksági viszony az érzetek és az értelmezés folyamata között. Nem képesek meglátni az állandóságokat, melyek összekapcsolják a külvilág egy tárgyának érzetét az észlelő agyában létrejövő észlelettel, vagyis a tárgy agyi virtuális másával. A neurotipikus gondolkodás közös élményeken és tanult összefüggéseken alapuló rendszere jelenti a lehetőségfeltételeket arra, hogy két különböző ember egyazon tárgy nézésekor egymással analóg észleletekkel rendelkezzen. Ami nyilvánvalóan mindenfajta kommunikáció alapja. Ezzel szemben az autisták nem feltétlenül rendelkeznek ezzel a közös alappal. „Egyes autista gyerekeknek szükségük lehet arra, hogy megtanítsák őket, hogyan lássanak a szemükkel, hogyan halljanak a fülükkel, hogyan egyenek és hogyan mozogjanak. Jim Sinclair (1992), egy jó képességű autista azt emeli ki, hogy az olyan egyszerű és alapvető készségek, mint egy személynek vagy egy tárgynak a felismerése feltételez még egyszerűbb és elemibb képességeket, úgymint annak elsajátítását, hogy a vizuális ingerekhez jelentést tudjon kapcsolni.”⁹⁰ Bogdashina az autizmus legfontosabb összetevőjének ezt az észlelésbeli rendellenességet tartja, ebből vezeti le később a már említett triászba tartozó fogyatékosságokat is. Nagyon egyszerűen azt mondhatnánk, hogy az autisták az érzékszervi benyomásaikhoz önkényesen kapcsolnak értelmet, miközben nem vesznek tudomást arról, hogy ily módon deformált, vagy inkább részleges, esetleg túl részletes, de nem lényegi képet érzékelnek a világból.

Az autista gyerekek nem mindig tudják helyesen értelmezni a rájuk zúduló információ áradatot, ezért hajlamosak védekező mechanizmusokat kialakítani magukban, melyek segítenek elviselni a világ nyomását. Ezeket a kompenzációs vagy védekező stratégiákat tükrözi a kialakult érzékelési stílus. A leggyakrabban tapasztalt érzékelési stílusok az alábbiak:

Monofeldolgozás

Egy neurotipikus ember általában egyszerre használja az összes érzékszervét. Több csatornán fogadja be az észleleteket, és az elméje szelektál azok között. Ezzel szemben egy autizmussal élő embernek ez már túl sok ingert jelent. Hogy a rájuk zúduló benyomás-záport kezelni tudják, az autisták kikapcsolják bizonyos érzékszerveiket. *“A személy csak egyetlen érzékre koncentrál, mondjuk a látásra és így a tárgy minden egyes apró részletét látja. De ez*

⁸⁹ Uo. p. 37.

⁹⁰ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 40.

egyben azt is jelenti, hogy amíg a látását használja, addig könnyen lehet, hogy nincsen tudatában annak az információnak, ami más érzékszervein át érkezik hozzá.”⁹¹ Természetesen át tud kapcsolni egyik csatornáról a másikra, de előfordulhat, hogy amíg az egyik helyről, mondjuk a hallásából érkező ingereket dolgozza fel, nem reagál a többi érzéken jelentkező hatásokra. Sőt, arról is vannak beszámolók, hogy az autizmussal élő szándékosan kapcsol át egy másik csatornára, hogy pihentesse a többi érzékét. *”Ha egyszerre nézek és hallgatom valamit, akkor túl sok információ érkezik egyszerre a szememen és a fülemon keresztül, úgyhogy megérintek valamit. Így más érzékemen, a tapintásomon keresztül kapok információt, és így a szemem és a fülemon pihenhet egy kicsit.*”⁹²

A monofeldolgozás egy olyan jellegzetessége az autizmusnak, amit egy színész jól tud használni a munkája során. Sok esetben, amikor azt akartuk elérni Terézzel, hogy a tekintete ne irányuljon semmire, ő azt kérte tőlem, mondjam meg, milyen hangot hallgasson a fülével. S ha én javasoltam, hogy pl. egy elhaladó kismotor zajára figyeljen, ő a jelenetben nem a nézésre koncentrált, hanem a hallásra. Kikapcsolta a tekintetét. Egy, a jelenet szemponjából lényegtelen részinformáció így vált mégis szerves építőelemmé a színészi munka során.

Periférikus érzékelés (a közvetlen érzékelés elkerülése)

Korábban már említettem, hogy az autisták legtöbb esetben kerülnek a szemkontaktust.

Egyes elméletek szerint azért, mert nem tudják elviselni, hogy a másik ember szeme mozog. *“Dr Marek „megérintett” a szemével... féltem... ez fájt nekem.*

Hátborzongató érzés tud lenni, ha valaki a szemével fürkészik. Amikor valaki közvetlenül a szemembe néz, az olyan mintha rám támadna. Ha egyenesen valakinek a szemébe nézek, különösen olyanéba, akit nem ismerek... Úgy érzem mintha égetne a tekintetük és valójában úgy érzem, hogy egy földönkívüli arcát nézem.”⁹³ A másik tekintete okozta kín enyhül, ha a perifériális látását használja a beteg.

Teréz többször felhasználta ezt a jellegzetességet is, amikor egy jelenetben a perifériális látásával figyelt a többi szereplőre. Mivel a mechanizmus ugyanaz, mint amikor a valóságban egy ember a perifériális látását használja, a filmképen megörökített színészi

⁹¹ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 85.

⁹² uo. p. 87.

⁹³ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 90.

gesztus is valószínű lesz.

Rendszer leállítása

Az előző két pontból következő reakció: ha túl sok inger éri a személyt, hajlamos “lekapcsolni a rendszert” tehát az elméje nem dolgoz fel semmit a beérkező ingerekből, kikapcsolja egyes, vagy összes érzékelési csatornáját. Ezt a “csak mások vannak, én nem vagyok”- állapotnak is nevezik. Ez lehet szándékos és lehet tudatalatti is – Temple Grandin az utóbbi állapotot elsötétedésnek nevezi. Miközben az is fontos szempont, hogy egy-egy ilyen “shutdown” akár hosszabb ideig, extrém esetekben évekig is eltarthat. Szintén Temple Grandin arra emlékszik vissza, hogy három éves korában mennyire frusztrálta, hogy mindent értett, amit neki mondtak, csak nem jöttek elő belőle a saját szavai...⁹⁴

Filmünkben Priskin Eszter a megerőszkolás traumája után elnémul, nem hajlandó megszólalni.

8. filmrészlet: Utolsó idők (Lost Times, Rend: Mátyássy Áron, 2009.)

Egy jelenetben egy ablakon keresztül nézi a bátyját, s egészen úgy tűnik, mintha a szemébe nézne. A bátynak feltűnik ez a szokatlan nézés, talán kicsit meg is rendül tőle – nem ehhez szokott. De egy vágással később már azt látjuk, hogy Eszter elnéz valahová – az angyalát nézi, ahogy Teréz mondta a felvétel után. A szándékunk az volt, hogy a karakter bezárkózásából az első tétova lépést így tegye meg bátyja felé. A traumatikus rendszerlekapcsolás a film végére oldódik föl, amikor a bosszú után valami miatt ismét beszélni kezd a lány.

A megbízhatatlan érzék kompenzálása más érzékszervekkel

Az autisták sokszor nem elégednek meg a látásuk által nyert benyomásokkal, leellenőrzik azt egy másik érzékükkel is. Legfontosabb a tapintás, de az ízlelés és a szaglás is fontos szerepet töltenek be. *“Például egy gyermek kopogtathat tárgyakat és az így keletkező hangból felismeri, hogy mi az, mert a vizuális felismerési képessége töredezett és nem jelent semmit számára. Vannak gyerekek, akik megszagolják a embereket és a tárgyakat, hogy felismerjék őket. Sok autista számára a tapintás és a szaglás megbízhatóbb érzékek. Sok autista gyerek megérinti és megszagolja a dolgokat, vannak akik folyamatosan kopogtatnak*

⁹⁴ Grandin, Temple: *Segítség! Autizmus!* Ford. Szaffner Éva. Budapest, Kapocs Kiadó, 2004. p. 24.

maguk körül, hogy megállapítsák, hol vannak a határok a környezetükben, mint a vakok, akik a botjukkal kopognak.”⁹⁵

Az *Utolsó idők* egyik utolsó jelenetében, amikor Iván, a bosszú előtt szembesíti a nővérét az elkövetőkkel, döbbenet tapasztalja, hogy a feltételezett elkövetők látványa nincs hatással a nővéreire. Annál inkább az eldobott cigicsikk, amit a bátyja hagyott Szukics lába mellett. A parazsat el kell oltani, ezért Eszter odasétál a férfi mellé, és rálép a csikkre. Így viszont olyan közel kerül a férfihoz, hogy megérzi a szagát. még közelebb lép, szaglászni kezd, és ez a szag-élmény vált ki belőle egy reakciót, ami alapján a bátyja megbizonyosodik az elkövetők bűnösségéről.

9. filmrészlet: Utolsó idők (Lost Times, Rend: Mátyássy Áron, 2009.)

Bogdashina könyve segített abban, hogy ezt a megoldást kitaláljuk a szembesítés jelenetre, ami így enigmatikusabb és közben valószerűbb is lett, mintha egyszerűen csak rettegni kezdett volna a karakter.

Teréz több másik jelenetben is szolgálja a dolgokat, a kezét, amivel megelőlegezte ezt a “szaglász-jelenetet” a film fináléjában.

Rezonancia

A rezonancia egy művészi szempontból igen lírai, messzire mutató autizmus-tünet. *“Bizonyos ingerek által kiváltott izgalom odáig fokozódhat, hogy valaki annyira „elveszik” az ingerekben, hogy együtt „rezonál” velük. Ezeket a kifejezéseket Donna Williams vezette be annak az állapotnak a meghatározására, amikor valaki „elveszik valamiben” vagy „együtt rezonál” valami mással. Itt a szenzoros ingerek által kiváltott magasabb szintű izgalom jelölésére használjuk. Az ember egybeolvadhat („beleveszhet”) különböző szenzoros ingerekkel, mintha az ember maga is az inger részévé válna.*”⁹⁶ Sok autista beszámol arról, hogy együtt rezonál más emberekkel, vagy állatokkal. Szavak nélkül is tud a másik belső állapotáról. *“Nekem is fizikai fájdalmat okozott, ha valaki beütötte magát. Egy törött lábú ember közelében én is éreztem a lábamban a fájdalmát. ... Emlékszem, hogy... olykor reagáltam az emberek hívására és bementem a szobába vagy teljesítettem a kérésüket és*

⁹⁵ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 94.

⁹⁶ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 95.

odaadtam nekik, amire szükségük volt. Az emberek csodálkoztak ezen a viselkedésen, mert nem is szólítottak és nem is kértek szóban semmire és lehet, hogy közben én is éppen a saját dolgommal voltam elfoglalva.”⁹⁷

Ebbe a kategóriába tartozik a már korábban említett snitt, amikor Teréz az erdőben állva, az ujjain keresztül nézi a leveleket és fejét egész finoman rezegteti, a levelek ritmusában. Ebben az esetben egy külső tárgy mozgására való testi ráhangolódás volt a feladata, ami a mozgásszínházak múltjának köszönhetően nem jelentett gondot. Érdekes, hogy a rezgéses snitteken belül is határozottan meg lehetett állapítani, mikor volt teljes az összhang a fák és a színésznő között. S mikor volt valami disszonancia a közös rezgésben.

Álmodozás

“Nem ritka, hogy az autista személyek úgynevezett „álmodozást” élnek át. Talán ez a jelenség egy hatodik érzék, clairvoyance (tudomásszerzés egy tárgy objektív tulajdonságáról), prekogníció vagy másfajta nem szenzoros érzékelés, és lehet, hogy nem tudjuk megmagyarázni az okát, de ettől még létezik. Az autisták személyes beszámolóiban több ilyen tapasztalatról is árulkodnak, Donna Williams például ezt írja:

“Az iskolában furcsa dolgok történtek. Ébren álmodtam és olyan gyerekeket láttam, akiket ismertem. A letriviálisabb dolgokat csinálták: krumplit hámoztak a mosogató fölött, kentek maguknak mogoróvajjas kenyeret lefekvés előtt. Az ilyen „álmodozások” olyanok voltak, mint a filmek, amiben mindennapi események sorozata jelent meg úgy, hogy hozzám semmilyen módon nem kapcsolódott. Elkezdtem próbára tenni ezeket a nappali álmodozásokat, hogy mi igaz belőlük. Odamentem azokhoz, akiket láttam bennük és arra kértem őket, hogy mondják el lépésről lépésre, mit csináltak akkor, amikor én „álmodoztam”. Döbbenetes, de a legapróbb részletig pontosan azt csinálták, amiről én „álmodoztam”. Nem egy olyan dolog volt, amit én irányítottam, egyszerűen csak belekerült a fejembe, de megjegyeztem.”⁹⁸

A jelenség megismerése ezoterikus irányba is elviheti a színészt, de fontosabb szerintem az a szabadság, amit az autisták ezekben az észlelésekben megélhetnek. Annál is inkább, mert Donna Williams egy másik helyen azt írja, hogy sokszor kikapcsolódásként is

⁹⁷ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 96.

⁹⁸ Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009. p. 98.

használta az álmodozást, olyan helyekre jutott el, ahová a valóságban nem. És hangsúlyozza, hogy ezek konkrét, valószerű élmények voltak, meg tudta különböztetni őket az álmoktól. Lírai kép ez a “mozdíthatatlan zártság” által gúzsbakötött emberekről. Figyelemre méltó a hatás, amit egy ilyen jelenség megismerése egy művész beleérző képességével találkozáskor létrehozhat. S talán nem is kell leírni. Maradjon az ő titkuk, mi elégedjünk meg a végeredménnyel, a színészi alakítással a filmvásznon.

Jól látszik, hogy a fenti észlelési, ingerfeldolgozási deformitások leírásai hogyan épülhetnek be az autista karaktert játszó színész eszköztárába. Teréz ezeken az információkon keresztül talált magának egy kézzelfogható kapaszkodót ahhoz, hogy bele tudja képzelni, meríteni magát az autisták világába. Hasonlóan pl. a vak szereplő megformálásához, amikor azt kell megtanulnia a színésznek, hogyan kell boldogulnia látás nélkül és a teste hogyan reagál erre az új helyzetre, az autizmus kapcsán is megtalálhatóak azok a reprodukálható észlelési helyzetek, amik belső alapot nyújtanak a színész számára az alakítás megtervezéséhez és kivitelezéséhez.

Elemzésem eddig erőteljesen az autizmussal élő karakterekre koncentrált, leginkább azért, mert korábban felvettem: egyfajta empirikus megközelítéssel, külső jegyek alapján kell elindulnia a színésznek ezen az úton. De látni fogjuk, hogy a modern pszichológia a skizofrénia és a többi személyiségzavar egyik legfontosabb origójaként hasonló észlelési zavarokat, deformitásokat tart számon, amik szintén alkalmasak arra, hogy a színészek hasznos tanulságokat szűrjenek le maguk számára.

A skizofrénia a magány betegsége. Legtöbbször befelé forduló, zárkózott emberekben alakul ki valamilyen súlyos stresszhelyzet hatására, jellemzően a serdülőkor végén. Természetesen itt is egy spektrumról kell beszélnünk, nem tehetünk egyetemes kijelentéseket a betegség természetével kapcsolatosan. Visszatérő mintákat, motívumokat, tüneteket viszont felismerhetünk, amelyek oszthatóak a gondolkodás/figyelem, az észlelés és az érzelmkifejezés zavarainak megfelelően. Ezen mintázatok azért érdekesek, mert legtöbbjüket az egészséges emberek is ismerhetik, a különbség a zavarok intenzitásában és állandóságában van. *“Sokszor nehezünkre esik egyenesen és tisztán gondolkodni, olykor kívülről látjuk magunkat, s néha nem tudunk mit kezdeni egyes jelenségekkel”.*⁹⁹ A skizofrén betegek számára azonban állandósulnak ezek az élmények, és sokszor *“akkora gondot jelent a valóságos és a nem valóságos dolgok szétválasztása, saját gondolataik követése, vagy az élet*

⁹⁹ Atkinson & Hilgard: *Pszichológia*. Ford: Boross Ottilia. Budapest, Osiris Kiadó, 2005. p. 584.

hétköznapi eseményeivel való lépéstartás, hogy gyakran cselekvésképtelenné válnak.”¹⁰⁰

Már önmagában ez a leírás megnyugtató kiindulópontot jelenthet egy színész számára, mert fel tudja idézni magában az ehhez hasonló emlékeket, el tud kezdeni asszociálni, továbbgondolni, megélni. Ennél azonban sokkal érzékletesebb és megrendítőbb példákkal szolgálhat a megfelelő szakirodalom. A skizofrén beteg gondolkodása és beszéde igen sajátos mintázatokat mutat. Önmagukban értelmes szavak és kifejezések állnak egymás mellett bármiféle értelmes kapcsolat nélkül. *“Az asszociációk szétesésére utal, hogy az egyén gondolatai látszólag minden átmenet nélkül siklanak át egyik témáról a másikra. A skizofrén gondolatmenetet gyakran jobban befolyásolja a szavak hangzása, mint a jelentésük.*”¹⁰¹ Hasonlóan az autizmushoz, itt is az érzékszervek és az észleletek feldolgozásának hibáira vezethető vissza a mentális zavar. A skizofrén betegek nem képesek az irreleváns ingerek kiszűrésére. A legtöbb ember képes az agyába érkező szenzoros információtömegből kiszűrni a számára fontosakat és figyelmen kívül hagyni a lényegtelen dolgokat. De a skizofrén tudat képtelen a szelektálásra, emiatt elborítják az ingerek, mintegy belefullad a rengeteg külső hatásba. Mintha minden egyes beérkező inger mögött jelentést keresne. Így válik fenyegetővé számára egy megkonduló falióra, egy furcsa kifejezésű idegen arc, vagy egy repedés a falon. *“Nemcsak gondolkodási folyamataik esnek szét, hanem gondolataik tartalma is zavart. A legtöbb skizofrén betegből hiányzik a belátási készség. Amikor megkérdezik tőlük, hogy mi bajuk van, és miért vannak kórházban, szemmel láthatóan nem látják át állapotukat, és nem nagyon veszik észre, hogy viselkedésük szokatlan. Sokszor téveszmék, a legtöbb ember számára a valóságot eltorzító vélekedések hatása alatt állnak. A leggyakoribb téveszme, hogy gondolataik és cselekedeteik külső erők irányítása alatt állnak.*”¹⁰² Az átlagember is hajlamos összeesküvéselméleteket gyártani, a sors kezét látni eseményekben, vagy éppen az isteni gondviselésre bízni magát. Képzeljük el az állapotot, amikor minden egyes esemény mögött egy háttértörténetet és egy gonosz akaratot érzünk. Folyamatos fenyegetettség, magány, kiszolgáltatottság, tehetetlenség – a színész építhet erre az alapra is.

Nemcsak az ingerfeldolgozás, maga az észlelés is súlyos rendellenességeket mutat egy skizofrén beteg esetében. Legközismertebb formái ennek a hallucinációk, *“a megfelelő külső ingerek hiányában keletkező érzéketi élmények.*”¹⁰³ Leggyakoribbak a hang hallucinációk, de léteznek vizuális és más érzékekhez – szagláshoz, tapintáshoz kapcsolódó hallucinációk is.

¹⁰⁰ Atkinson & Hilgard: *Pszichológia*. Ford: Boross Ottilia. Budapest, Osiris Kiadó, 2005. p. 584.

¹⁰¹ Uo. p. 584.

¹⁰² Uo. p. 585.

¹⁰³ Uo. p. 585.

Nagyon hasonlít ez az állapot az álomra, a színész talán annak analógiája alapján tud legközelebb kerülni a skizofrénia megéléséhez. *“A vizuális hallucinációkat, mivel álmainkban is jelen vannak, mindannyian ismerjük, csakhogy míg a legtöbb embernél az álmok – talán valamilyen neurotranszmitteren keresztül közvetített gátló folyamatnak köszönhetően – többnyire megmaradnak az alvás keretein belül, addig a skizofrének esetében hallucináció formájában betörnek az éber állapotba.”*¹⁰⁴ Milyen pontos és érzékletes leírása ez a rendellenes pszichés állapotnak: Az álmok betörnek az éberség fenségterületére és elvegyülnek a valós, hiteles érzékleteinkkel. A színész munkáját az ilyen és ehhez hasonló, mondhatni költői képek nagyban elősegítik, mert ez a fajta nyelvezet sokkal közelebb van egy előadóművész gondolkodásához, mint egy szárazabb orvos-szakmai anyag. A hallucinációk konkretizálása pedig tovább segítheti az átlényegülést. *“Az akut skizofrén epizódok során a betegek gyakran számolnak be arról, hogy a világ valahogy megváltozott (a zajok hangosabbak, a színek erősebbek lettek), és saját testük sem a régi (kezük túlságosan nagy vagy túlságosan kicsi lett; lábaik megnyúltak; szemük elcsúszott a helyéről).”*¹⁰⁵ A világ valahogy megváltozik – és mi nem tudjuk az okát. Megszűnnek az oksági sorok, szétforgácsolódik a biztonságérzetünk, a valóságba vetett bizalmunk... félelem, hogy a tudat megállapításai, következtetései hamisak lehetnek, hogy a valóság biztosnak hitt jelenvalósága csupán illúzió, egyidős az emberiséggel. A filozófusokat évezredek óta nyugtalanítja a kérdés, az ismeretelméletek történetének különböző fejezetei legtöbbször kétségbeesett próbálkozások arra, hogy kézzelfogható bizonyítékunk legyen a realitás valóságosságáról. Bizonyosságot akarunk, de közben újra meg újra azt kell érezünk, nincs megnyugtató válasz. Az átlagember, aki talán sokszor nem is tud róla, de egy munkahelyi kudarc, egy állás megszűnése, egy szerelmi kapcsolat megrendülése, vagy egy depressziós állapot megélése során ezzel a fenyegetéssel találkozik. Az általunk vizsgált betegségek; a skizofrénia, a többszörös személyiség, ezeknek az állapotoknak a kóros kiterjesztődései.

A szkepszis alapja mindig egy gyanú. Egy apró részlet előtérbe kerülése, amely nem illeszkedik a valóság puzzle-mintázatába. A *Hamlet*, amit Shakespeare tragédiaként kategorizált, királyi főszereplője hasonló utat jár be. Felébred benne a gyanú, hogy a számára ismert világmagyarázat hamis lehet. A Szellem transzcendens irányból érkező üzenete dominóként

¹⁰⁴ Atkinson & Hilgard: *Pszichológia*. Ford: Boross Ottilia. Budapest, Osiris Kiadó, 2005. p. 585.

¹⁰⁵ Uo. p. 585.

dönti fel a létezés biztonsági bástyáit. „*Kizökkent az idő; – ó, kárhozat! Hogy én születtem helyre tolni azt.*”¹⁰⁶

A filozófiai szkepszishez köthető betegségek olyan ősi, elidegeníthetetlen félelmeinket öntik formába, idézik eléink, melyek evolúciós szinten okozzák évezredek óta a szorongásainkat. Nevetni rajtuk csak akkor lehet, ha az alkotás elbagatellizálja a kérdést. Ha átlépi a nyomasztó kérdéseket a megválaszolásuk nélkül. Természetesen ez sem idegen az emberi gondolkodástól. Mi másra szolgált volna a bolond karaktere a mindenkori emberi kultúrák hagyományiban? A bolond a létezés horrorját fogalmazta meg, de azáltal, hogy nevetségessé tette, kifigurázta, legyőzhetővé is tette azt. Még ha a győzelem időleges volt is. A szorongás ugyanis öröktől fogva ott van az emberben, a gondolkodás képességével jár együtt, de nem feltétlenül abból táplálkozik. A gondolkodás taposóaknáit kikerülve is ott leselkedik ránk egy hormon, egy molekula ámokfutása, önálló életre ébredése formájában.

Azt gondolom, hogy a filmalkotók a munkájuk során tudatosan építkezhetnek ezekre az ősi befogadói reflexekre. A befogadói mechanizmus visszafordításából kiindulva, ha egy skizofrén karakter kapcsán a tragikus elemeket hangsúlyozzuk, az emberi lélek olyan húrjait szólaltatjuk meg, amelyek borítékolhatóan a rendellenes karakterrel való együttérzés harmóniájába fognak összerendeződni. Ezáltal megkönnyítjük a karakterrel való befogadói azonosulást, és jobban fog működni a filmünk. Arról nem is beszélve, hogy az efféle megközelítés egy újabb segítség a színész számára, aki fogást akar találni egy rendellenes pszichés állapot megformálásán. Mert olyan gondolatokhoz, korábban megélt érzelmi állapotokhoz kapcsolja a betegséget, amelyek ismerősek a neurotipikus átlagember számára is. Ahogy az a fentiekből is látszik, egy skizofrén, vagy bipoláris karakter esetében – amelyről nincs személyes rendezői tapasztalatom – a színész bátrabban építhet saját érzelmi emlékeztére és érzékenységre. A depresszió, az elidegenedés, az álom mind olyan állapotok, amik egy egészséges elméjű ember életében is jelentkezhetnek, nyilván a túlzott elhatalmasodásuk a reális érzékelés felett jelenti a patológikus elváltozást. Russell Crowe, akinek skizofrén alakításáról már beszéltünk, így gondolkozik erről: “*Volt, hogy elvesztetted a kapcsolatot a valósággal? - RC: Azt hiszem, mint mindenki másnak, nekem is voltak pillanataim. De igazából, örület kontra józanság tekintetében nem.*”¹⁰⁷ Crowe nem kerít nagy feneket a színészetnek, amikor nagy szavakat várnának tőle, rendre visszatereli a beszélgetést egy hé-

¹⁰⁶ Shakespeare, William: *Hamlet* Ford: Arany János. Kisújszállás, Szalay Könyvek, 2005. p. 44.

¹⁰⁷ Miller, Prairie: *Russell Crowe: A Beautiful Mind interview*

(http://thoroughlyrussellcrowe.com/interviews/files/russellcrowe_abm.pdf 2012. 05. 16.

tköznapi mederbe: „Mi volt a legnagyobb kihívás számodra az Egy csodálatos elmében? - RC: Hát, úgy tűnt, hogy beült egy színész sztrájk, és csak három hét próbaidőnk volt előtte.”¹⁰⁸ A nagy misztikum helyett szerényen a forgatás körülményeit hozza fel nehézségként. A riporteri kérdéseket rendre „romantikus gondolatokként” aposztrofálja. Elmeséli, hogy hiába találkozott Nash-el az életben (ő róla szólt a film) mert az idős tudós szinte semmire nem emlékezett a fiatal korából, például arra, hogy szakállat viselt, vagy hogy cigarettázott. „Eljött az a pont, amikor rájöttem, hogy el kell felejtennem mindent amit tőle hallottam, és az intuíciónra kell hagyatkoynom. Remélve, hogy közben sikerül megtestesítenem azt a valakit, aki Nash volt egykor.”¹⁰⁹ Két dolog sejlik fel tehát: az intuíció, és a technikai felkészültség. Legyen az autista vagy skizofrén karakter, ez is csak egy „munka” a színész számára, megoldandó feladat, amelyet a ritmusérzéken, testtudaton, átlényegülési képességen kívül a színész intuíciói irányítanak. Valószínűleg ez a tanulhatatlan része a dolognak. Amitől különválnak az emlékezetes és a feledhető alakítások. Ahogy Harriet Andersson mondta: „A fejem félig érzelmekkel, félig pedig technikai megfontolásokkal van tele.”¹¹⁰

A testtartás és a mozgás

Korábban már írtam a rendellenes pszichéjű karakterek megformálásához fontos fizikai jegyekről, testalkatról, arcberendezésről. Ehhez szorosan kapcsolódik az a szempont, hogy az adott színművész milyen mértékben képes testtartása, mozgása kontrollálására. Mennyire jelent számára megterhelést rendellenes testtartások rögzítése, furcsa mozdulatok beépítése a mozgásába, sajátos ritmikájú gesztus-kombinációk tudatos alkalmazása játék közben. A karakter pszichés rendellenessége ugyanis nem elválasztható a testi képességeitől. Ez azonban, csakúgy mint a többi színészi képesség, azon túl, hogy fejleszthető, gyakorolható, alapvetően egy adottság, amely különböző hatásokkal működik az egyes színészekben. Talán úgy fogalmazhatnánk meg ezt legegyszerűbben, hogy a rendellenes pszichés állapotok eljátszásához fontos egyfajta táncos, mozgásművészeti képesség is.

Ha megvizsgáljuk az általam elemzett filmrészleteket, világosan látszik, hogy az emlékezetes alakítások egytől egyig rendellenes mozgáskultúrát, testbeszédet vonultatnak fel. Nyilván itt is megjelenik újra és újra visszatérő distinkciónk az autisztikus, kényszeres be-

¹⁰⁸ Miller, Prairie: Russell Crowe: A Beautiful Mind interview
(http://thoroughlyrussellcrowe.com/interviews/files/russellcrowe_abm.pdf 2012. 05. 16..

¹⁰⁹ Uo.

¹¹⁰ http://bergmanorama.webs.com/repertory/harriet_andersson_commentary.htm 2012. 05. 16.

tegségek és a skizofrénia, depresszió-típusú rendellenességek között. Ez utóbbi kevésbé igényli a furcsa gesztusokat, mozgáskultúrát, sokkal inkább a hétköznapiakból is ismerősebb kényszeres viselkedés lehet jellemző: körömrágás, vakaródzás, toporgás, tikkelés, grimaszolás. Az első csoportba tartozó alakítások viszont minden esetben tartalmaznak elváltoztatott mozgáskultúrára utaló jegyeket. Fontos megemlíteni, hogy a test rendellenes használata nem csak a karakter hitelessége szempontjából fontos, hanem ez is kapaszkodót, referencia-pontot adhat a színésznek az alakításhoz. Egy mesterségesen létrehozott testtartás, járás, vagy gesztus fizikailag is elképzelhetővé teszi a színész számára a karaktert, az átélhetőséget segíti, és arra is jó, hogy a színész könnyebben vonatkoztasson el valós személyiségétől, alakjától.

Saját filmem estében, amikor elkezdtünk próbálni Vass Terézzel, eleinte nagyon erőltetettnek éreztem a jelenlétét, aztán rájöttem, hogy ez a testtartásának köszönhető. Teréz a civil életben és színpadi jelenlétében is nagyon ügyel az egyenes tartásra, nemes, szálfaegyenes gerincű, tekintetét nyíltan előre szegezi, mint egy francia dáma. Arra kértem próba közben, hogy legyen görnyedt, és a tekintete pár lépéssel a lábai előtt, a földre szegeződjön, amikor megy. Nem szívesen csinálta meg. *„Áron mondta nekem, hogy legyek görnyedtebb, ne húzzam ki magam, de én színpadiasnak, túl direktnek éreztem. Hazamentem, odaálltam a tükrök elé, és akkor láttam, hogy igaza van. Priskin Eszter és Vass Teréz ég és föld. A jelenlétem és mindenem teljesen más attól a harminc centitől, amennyit meggörnyedtem.”*¹¹¹ – mondta később a már idézett interjúbán. Ez a tapasztalás mindkettőnk számára fontos volt. Ráirányította a figyelmünket a szerep fizikai jellegzetességeire, melyek ugyanolyan súllyal esnek latba, mint a lélektani alapozottság.

Később ebből a testtartásból kiindulva közösen „megkoreografáltuk” Priskin Eszter járását: a földet közvetlenül a lábai előtt nézi, kicsit csámpás, térdei alig hajlanak lépés közben, egyfajta poroszkálás inkább a járása. Párosul ezzel egy jellegzetes kéz-gesztus: karjai enyhén behajlítva, két kézfeje befelé, és felfelé fordítva, mintha a körmeit nézné, a mutató és középső ujj a hüvelykujját birizgálja. (Ezt „kezezés”-nek neveztük el, és voltak rá valós életből ismert referenciái Teréznek, de nem konkrétan leutánczott egy valódi autista kéztartást, hanem egy saját kéztartást hozott létre. Amivel kényelmesen, „otthonosan” érezte magát. Amikor Priskin Eszter megáll, egyik lábát kicsit előre helyezve ringatta magát előre hátra, fejét kicsit oldalra billentve, „kezezve”. Ha valamitől megijedt, vagy más módon erőteljes

¹¹¹ Bujdosó Bori: Vass Teréz: Azt mondtam, hogy én ebbe beledöglök (<http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20091102-interju-vass-terez-szinesznovel-matyassy-aron-utolso-idok-cimu-filmjenek.html>) 2012. 04. 20.

hatás érte, kezét szája elé kapkodta, mint gyerekkorunk indián hujjogatása. És közben morgó hangot adott ki.

A karakter szokványos, hétköznapi mozgáskultúráját ráadásul a traumatikus megerőszakolás jelenet után kicsit át kellett hangolni: sokszor pl. kába, benyugtatózott állapotban volt a forgatókönyv szerint Eszter, ami a mozgás-elemek újabb és újabb verzióit termelte ki.

Teréz azt kérte tőlem, hogy írjak egy listát arról, hogy a forgatókönyv jeleneteiben mit szeretnék látni tőle ezekből a mozgás-koreográfiákból. Nem hagyta, hogy egy „nagyvonalú” megúszós rendezői gesztussal a forgatásra hagyjuk a kérdés megoldását, akarta tudni, mikor mire készüljön. Hogy ne ad-hoc kelljen jelen lennie, hanem legyen rendszer a mozgásában és a színészi jelenlétében.

Elkészült tehát egy táblázat, amiben pontosan összeírtam, mikor mit várok el a karaktertől: milyen hangulati állapotban van, milyen hatást kell kiváltania, és ezt milyen gesztusnyelvre szeretném lefordítani.

sz.	SZEREPLŐK	JELENET LEÍRÁSA	ESZTER JÁTÉKA	AUTIZMUS
	Eszter	Eszter hintázik	Eszter relaxációs játéka. Bepörgeti magát a hintával, és hagyja, hogy gyorsan kipörögjön. Arcán nyugalom, tekintete a semmibe réved. Békés, kisimult arc. Befelé figyel. Nem néz, nem lát. Tekintete kicsit félre, ferdén maga mellé, lefelé réved. Átadja magát a pörgésnek. Teljes önfeladás - Temple Grandin. Csak a lábát tartja a levegőben. A hinta lassan leáll. Eszter lába leér a porba. ujjai- val a tenyerét kapirgálja kényszeresen.	Tenyér kaparása. Békés, kisimult arc

	Iván, Eszter, Kissrác,	Eszterék kártyáznak, Iván hazaér, dudál	Eszter a ház előtt ül, belemerül autókártyájába. Ujra és újra végigolvassa a kártyalapokat, szája némán mormolja az ott szereplő adatokat. Mellette van a határidőnaplója, amibe az elhaladó autókát gyűjti. Nyugalmát szétveri a kisgyerek, aki rácsenget. Eszter megijed, összeressen, füléhez kapja a kezét, majd a srác után kiált. Az röhög rajta - mindig ugyanúgy megijed tőle a lány, még ha látja is, hogy érkezik a bicikli. Leül, kérdezgetni kezdi a lányt - ezt nem látjuk, időmúlás van. Kártyáznak. Eszter gépiesen mondja be az adatokat, nagyon komolyan veszi a játékot. Nem élvezi, sokkal inkább teljesít. Követi a játékszabályt. Mindig nyer, mert tudja, hogy melyik autónál melyik adott kell bemondania, hogy ő kapja a lapokat. Viselkedésében nyoma sincs annak, hogy egy pár percre ráijesztettek. Amikor a srác előveszi a maga pakliját, nem foglalkozik vele. Visszacúszik korábbi tevékenységébe - olvassa a kártyalapokat. A srác direkt hecceli - meztelen csajokat mutat neki. Eszter tanult reakcióval reagál, ellöki a kezét. A srác kérdésére először nem válaszol, mintha nem hallaná meg. Aztán hintáztatni kezdi a felsőtestét, tenyerét	Írány nélküli tekintet, mormolás, ajakmozgás, felsőtestét hintáztatja - kellemetlen helyzet, megnő benne a feszültség - mint Zsófi, hintázik, tenyerét kapirgálja. - a cicis kérdés váltja ki belőle
--	---------------------------	---	---	---

			kapirgálja, és úgy válaszol, hogy nem néz a kisiúrra. Próbálja kitalálni, hogy mit kell tenni ilyen helyzetben. Tudja, hogy nem szabad megmutatni a cicijét	
	Iván, Eszter,	Iván fejt az olajat, Eszter magot vesz a madaraknak	Eszter közönyösen meri ki a magot egy régi homokozópáttal. Óvatosan tartja, lassan lépked, nehogy lepotyogjon. Szemei a lapáton.	Járás - jellegzetes. Puhá, óvatos macskaléptek, feneke előre nyomva, a földet figyelni maga előtt. Karjai szorosan a törzse mellett
	Iván, Eszter,	Eszter meglátja a sáskát, bepisl.	Eszter bepisl: Pisilnie kell – grimaszok kellene. Észreveszi a szöcskét – hintáznia kezd a felsőtestével, egyik lábáról a másikra áll – beakarna menni, de megdermed a sáskától. Arcán nincs rettegés!!! Csak enyhe csodálkozás, meglepődés - szemöldökét felhúzza, szeme enyhén mered. Aztán megmerevedik, maga alá pisil. Utána rossz, hideg, bűdös, hintáztatja a felsőtestét, elfordul az ajtó felé. Iván jön. Eszter echolál – anyu a bogarat. Nem mentegetőzik, nem magyarázkodik – közli a mondatot.	Aggódó arc. Megáll, megdermed - ha rettegve fél valamitől, mozdulatlan lesz, ezután a teste mégis mozdul, az ijedtség ellenére, toporog. Maga elé néz a földre, hogy ne lássa a sáskát. Tenyér kapirgálása.
0	Iván, Eszter,	Eszter lemossa magát, Iván segít neki	Eszter megmossa magát. Körülményes, arcán kis undor, orrcimpáját felhúzza. Tanács-talan hogy mit csináljon. De nem kér segítséget Ivántól, csak követi az instrukciókat.	Csodálkozó arc. Felhúzott szemöldök, meredt szemek. Irány nélküli tekintet. Szabad kézen tenyér ka-

			Mély hangon.	pirgálása.
1	Iván, Eszter,	Ivánék mennek a gyűttmentekhez motoron	Eszter kapaszkodik Ivánba. Nyugodt, rezignált. Nyoma sincs a korábbi bepislésnek. Szemei a suhanó fákat figyelik.	semmi
2	Eszter, Juli,	Eszter a juhokkal	Eszter mosolyogva bújik bárány oldalához. Tenyerével simogatja a gyapját. Amikor fel kell állnia, tenyere az állaton marad. Jó, meleg érzés tölti el amikor az állathoz bújik. Megszűnik körülötte a külvilág. Ebbe zavar be Juli. Amikor hozzáérne, Eszter odakap - nem állhatja az érintést.	Írány nélküli tekintet. Tenyér kapirgálása. Odakap közeledésre. Puha járás, mintha előtte lenne valaki.
4	Iván, Eszter, Tibor, Juli,	Eszter kosarat fon, ott marad Tiboréknál	Beszűkülte figyelem. Eszter teljesen kizárja a világot, csak a munkára figyel. De nem nézi a kosarat, elnéz felette, csak a perifériás látását használja. Nem hallja meg Iván hívását. Másodszorra igen, amikor is tanult sztereotip kifakadással válaszol - Sírba viszel. - Nem látni örömet az arcán.	LE van foglalva a figyelme és a koncentrációja - nincsenek autisztikus tünetei, csak mikor megszólal - Írány nélküli tekintet.

és így tovább.

Az előre leírt elképzelés így valósult meg a forgatás során:

10. filmrészlet: Utolsó idők (Lost Times Rend: Mátyássy Áron 2009.)

A táblázat kiegészítése volt egy általános leírás a karakter visszatérő gesztusairól, konkrét referenciák a felkészülés során megismert autista fiatalokra:

írány nélküli tekintet:	Szemkontaktus hiánya! Nem keresi a másik ember tekintetét.
--------------------------------	---

	Vagy lefelé néz, vagy túlságosan fölfelé. Az a magasság, ahol az emberi arcok vannak, nem érdekli. Olyan mintha átnézne a körülötte levő embereken.
alap arca:	békés. Kisimult. Elégedett. Mint mikor egy baba alszik. Nyitott, védtelen. Nincsenek rajta lelkiállapotok. (Leginkább talán O.)
Izgatottság, jó és kellemetlen dolgoktól, unatkozás, érdeklődés hiánya:	felsőtest hintáztatása (Zs., Gy.), tenyér kapirgálása, huzamosan fennálló esetben a tenyerét a szája elé kapja, ütögeti kitátott száját (B.), különleges esetekben pörgés a tengelye körül. (O., Gyu.)
Kellemetlen dolgok:	homlok ráncolása, fintorgás (Zs.), Hang - kezét a füléhez kapja (A.), szag - orrát felhúzza, fintorog
Ijedtség - váratlan dolgoktól:	Csodálkozó arc - szemöldök felhúzása, szeme enyhén kidüllesztve, a szája kicsit kinyílik, nem feszül be. (H.)
Deremsztő rémület félelmetes dolgoktól:	Szoborszerűen megmerevedik. Halk hümmögés, nyögés. Kifejezéstelen arc, üveges tekintet. Mintha élettelen lenne. Kicsit, mint a halál előtti pillanat, a megvilágosodás.
Öröm, kellemes élmények:	Titokzatos mosoly, felfelé néz, a fejek fölé. Tenyerek összedörzsölése, felsőtest erőteljes hintáztatása. (A.)
Figyelem, érdeklődés:	Szeperált figyelem: ha néz valamit nagyon, akkor kevésbé hall meg dolgokat. Ha néz valamit, akkor nagyon szűken lát, nem látja meg a többi dolgot, vagy az egész tárgyat, csak részleteiben. Mindent meg-simogat, ami érdekli, utána szagolgatja az ujjait. Nagyon érzékeny a szagokra. Kimondottan szereti a mezei virágokat szagolgatni, meg a gázolaj szagát. Az izzadtság-szagot nem szereti.
Napi rutin, sztereotip viselkedési formák:	Kifejezéstelen arccal, mint amikor nem okoz örömet valami. De magabiztosan. Ha kiszóródik a mag, nem baj, megy tovább. Ha mellé megy a víz a pohárba, nem baj. Legyenek kipipálva a tevékenységek, a feladatok, az a lényeg.
Némaság:	Amikor egyedül van, magában továbbra is lefolytatja rutinszerű, sztereotip beszédeit: pl autómárkák felsorolása, közhelyes kifakadások, - CSAK NEM MONDJA KI ŐKET Alig észrevehetően járnak az ajkai.

Teréz azt mondta, ez a táblázat sokkal hasznosabb volt a számára, mint a forgatás közben mondott instrukcióim. A gesztusokat, mozgáskoreográfiákat egy-két napig gyakoroltuk előzetesen, aztán a forgatáson minden jelenetet külön, felszabdalva vettünk fel. Előtte megbeszéltük, hogy most ettől eddig kell eljutni, valami fontos, valami még nem kerül sorra ebben a snittben stb.

Az ismétlés, az interiorizáció lényegi eleme a színészi felkészülésnek. Fontos, hogy a rendellenes testi állapotok megszokottá, természetessé váljanak a színész számára. Hogy ne csak a felvétel pillanatában vegye fel őket, nem szabad hogy az erre irányuló koncentráció túlságosan lekösse az energiáit. Hiszen azokat az általános jelenlétre és a partnerek játékára kell irányítania. A forgatás 4. hetében arra lettem figyelmes, hogy Teréz a szálloda folyosóján is már úgy járt, mint Priskin Eszter. Egyedül volt, be akart kopogni az egyik szobába, semmi szándékosság nem volt a dologban.¹¹²

Látványos fizikai átlényegülést láthatunk Sean Penn-től is a *Nevem Sam* (I am Sam, 2001.) című filmben. Háta kicsit görnyedt, idegesen kapkodja a lábait. Tipeg. Karjai mindig enyhén megfeszülve. Futás közben idétlenül a teste előtt kalimpálnak, miközben az ujjai görcsösen megfeszülnek. Nem is igazán fut, inkább futólépésben megy. Óvatos. A levegőt ideges arccal kapkodja, mintha légszomja lenne. A szülőágyánál idegességében körbeforog. Egy interjúban azt kérdezik tőle, nem félt-e pengeélen tancolni a karikatúra és a hiteles ábrázolás között: *“Mindig megdöbbsz, hogy amikor egy színész testi vagy szellemi fogyatékkal élő karatert alakít, milyen keskeny sávon kell végighaladnia karakter és karikatúra között. Nehéz a vonalon belül maradni? Sean Penn: Soha nem fogod átlépni ezt a vonalat, ha olyan színészi munkamenetet követsz, ami eredetileg nem a karikatúrán alapult. Minden színészi alakítást lehet karikatúrának nevezni bizonyos értelemben. Mindig is így gondoltam a színészetre: építész egy ketrecet magadnak amit az igazságérzeted támaszt alá, valamint az elképzelésed a karakter azon tulajdonságairól, amik a történet szempontjából fontosak. Ha ezt a melót jól végzed el – ami különböző életszakaszaimban más és más eredménnyel sikerült – szóval, ha jól sikerül, akkor elég szabadon tudsz mozogni a ketrecen belül. De ha korlátozod magad, elbuksz, és nekem ez jut az eszembe a ‘karikatúra’ kifejezésről, az, hogy elkerülsz valamit.”*¹¹³ Penn mintha a lényegi attribútum fogalmára utalna azzal, hogy hangsúlyozza: a

¹¹² Humoros adalék, hogy amikor megnéztem a *Sötét Lovag* (The Dark Knight, 2008.) című filmet, amelyben a Heath Ledger által játszott Joker felrobbant egy kórházat, a karakter mozgását látva belémhasított a felismerés, hogy ugyanúgy mozog, mint Priskin Eszter az én filmemben.

¹¹³ Simon, Alex – Keefe, Terry: *Sean Penn: The Hollywood Interview* (<http://thehollywoodinterview.blogspot.hu/2008/01/actorwriterdirector-and-oscar-winner.html>) 2014. 10. 22.

színésznek kell kijelölnie a mozgásterét a szerepben, ami nem alapulhat ön-korlátozáson. Nem félhet attól, hogy az alakítása, jelen esetben pl. a mozgása majd mást jelent, mint ami a színészi szándék volt. A színész átalakulás, a hiteles alakítás kulcsa a karakterbe vetett hitben található.

Aguirre, akit Klaus Kinski játszik, szeret színpadias testhelyzeteket felvenni. Ez alatt azt értem, hogy sokszor nem igazán természetes a testtartása. Járása furcsa, olyan, mintha nem hajlítaná a lábait.

11. filmrészlet: Aguirre, Isten haragja (Aguirre, der Zorn Gottes, Rend: Werner Herzog, 1976.)

Ezt lehet a nehéz páncélruha számlájára írni, de az is látszik, hogy a figura meg sem próbál normálisan mozogni. Nem érdekli a többiek véleménye, mert tudja, hogy neki van igaza. Szereti magát, mindennél jobban. Mozdulása kimért, nem siet sehová. Mindazonáltal belső feszültsége üzi, hajtja, folyamatosan le-föl mászkál, miközben elméje, tekintete valahol máshol jár. Aztán egyszer csak belemerevedik egy testtartásba, ahonnan csak nehezen lehet kizökkenteni. Akkor is lassan mozdul, mint egy varánusz.

Vagy gondoljunk csak Karl Childers fura baktató járására és bárgyú vigyorára a *Penge élen*-ből, esetleg Chance fura, karót nyelt tartására és óvatos lépteire az *Isten hozta, Mr!*-ből. A figurák lehengerlő valóságossága nagy mértékben táplálkozik abból, hogy a színészek levetették hétköznapi, civil mozgáskultúrájukat és sikeresen adoptálták gesztusrendszerükbe a rendellenes psziché által generált fizikai mintázatokat is.

Előfordul, hogy mindez nem jön össze. Korábban említettem, mennyire félresikerült filmnek tartom a *Hósüti* (Snow Cake, 2006) című amerikai filmet. Sigourney Weaver kiábrándító autista-alakításának egyik legfontosabb hibája a tévesen értelmezett és kivitelezett mozgás-koreográfia.

12. filmrészlet: Hósüti (Snow Cake, Rend: Marc Evans, 2006.)

Nehéz leírni, hogy pontosan mi a bajom Weaver jelenlétével. De talán az, hogy a villogó kütyüvel a nő úgy játszik, mint egy táncos. Kifinomult. A másik szereplőnek, Alan Rickmannak *mutatja* magát közben. ELJÁTSSZA, hogy tetszik neki a játék. Nem pedig átéli azt az állapotot, hogy ez a csillogó villogó gyerekjáték belül euforikus gyönyört okozhat neki. Hogy ő rajong érte. Hogy bearanyozza a napját. Helyette csak aranyoskodást látok. Gyerekes

viselkedést. De azt is csak imitálva, mert hogy is néz ki az, hogy egy ilyen nagy színésznő ilyen idétlenül vieszkedik.

13. filmrészlet: Hósüti (Snow Cake, Rend: Marc Evans, 2006.)

Az egész jelenléte túlságosan csinált. Van egy jelenet, ahol a filmi karakter a forgatókönyv szerint felszabadultan táncol. A filmben ebből egy zavarbaejtően affektált ugrabugrálás lett. A színésznő jelenlétén másodpercenként átüt a drámaiság, intellektualitás, tudatosság. Érzem rajta, hogy lejelzi, eljátssza a gesztusokat, ahelyett, hogy elveszne bennük. Az arcjátékáról, beszédéről később még szeretnék írni. De az, ahogy a táncikálás lecsillapodik, ahogy összenéz képzeletében a halott lányával, ahogy kiül az arcára a felismerés, hogy a lány halott – ezek nem egy autista gesztusai, mozdulatai. Ezek egy neurotipikus színésznő rutinból lezavart manírjai, amelyek annak köszönhetőek, hogy nem volt ideje, vagy igénye az autizmus megismerésére. Nem kereste meg a lényegi attribútumot a szerepben, hanem külső jegyek alapján próbálta reprodukálni az autista jelenlétet. De ez anélkül, hogy a civil gesztusait megregulázza, kordában tartsa, nem működhet. Kapcsolódva Sean Penn-hez: nem volt meg benne a karakterbe vetett hit. Megijedt a rendellenes jelenlét furcsaságától. Van ebben valami lekezelés, fölényesség, öntudatlan lenézés az autizmussal szemben. Én is tapasztaltam ilyet. Sokan csak az érdekességet, a furcsaságot látják meg benne. A bizarrt. Amihez képest mi, „normálisak” fényévekkel vagyunk jobbak...

A hangok és beszéd

Ha egy filmben egy színész nem tűnik hitelesnek, sokszor azt a kritikát kapja, hogy teátrális, színpadias. Ez egyrészt a gesztusaiban, testtartásában, mozgásában jelentkezhet. De talán még ennél is fontosabb, hogy sokszor a megszólalások, a színészi beszéd különbözik a hétköznapi életben megszokottól. Persze a probléma sokrétű, kezdve ott, hogy az élő beszéd sokkal töredezettebb, flegmább, keresetlenebb, mint amilyen mondatokat egy forgatókönyvben találunk. Van egy eredendő stilizáció abban, ahogy egy jelenetben az elhangzó gondolatokat írott szöveggé alakítja az író. Ez még nem jelenti azt, hogy a színészi megszólalások is hiteltelenek lesznek. Ez akkor következik be, ha a színész nem érti a helyzetet, amit el kell játszania, vagy nem biztos magában. Amikor a jelenet belső igazsága által megkövetelt hangsúlyok nem automatikusan születnek meg a színészi játék során.

A modern filmben egyre inkább afelé tolódtak a nézői és rendezői elvárások, hogy a színész valószerűen, realistán játsszon, olyan hangsúlyozással, tempóval, tagolással beszéljen,

mint a való életben. Ez a színész tehetségétől és szakmai tapasztalatától függően hol jobban hol rosszabbul sikerül.¹¹⁴ Ezt erősíti meg az is, hogy a hatvanas évektől egyre divatosabb lett a fikciós filmekben is az amatőr, színészi képzéssel nem rendelkező szereplők használata. A rendezők ezzel a gesztussal a dokumentumfilmek eredendő valószerűségét próbálják átmenetni a játékfilmbe. Az amatőr szereplők, ha jól működnek, az azért van, mert világosan átlátják, megértik a jelenet dramaturgiai felépítését és a benne szereplők karakterek lelkiállapotát. És van adottságuk ahhoz, hogy természetesen szólaljanak meg a kamera és a stáb által létrehozott „rendellenes” körülmények ellenére. Eredendően birtokolják azt a képességet, amit a képzett színészekről is elvárna a rendező. A természetes beszéd persze önmagában nem elég. Együtt kell járnia a természetes viselkedéssel, kamera előtti jelenléttel és a sallangmentes arcjátékkal is. Bár a jól kiválasztott amatőr szereplő sokat hozzá tud adni egy film valószerűségéhez, de azt gondolom, hogy ez a természetesség egy színésszel együtt dolgozva is létrehozható. Az kell hozzá, hogy a rendező jól válasszon és tudja instruálni a szereplőjét. Meg tudja győzni őt arról, hogy jó amit csinál.

Ez a rendellenes pszichológiai állapotú karakterekről szóló filmek esetében sincs másként. Azzal a különbséggel, hogy ezekben az esetekben a valószerűség és a belső hitelesség gyakran éppen egy eltúlzott, furcsa, rendellenes beszédmodort követel meg a szereplőktől. A pszichés rendellenességek ugyanis különösen látványosan jelenhetnek meg a karakterek beszédében és hangi megnyilvánulásaiban. S nem is kell, hogy súlyos, patológus esetekről beszéljünk. A dadogás, a hadarás, a motyogás, az indokolatlanul hangos megszólalások – mind-mind lelki eredetű rendellenességekről tanuskodnak az életben és a filmekben egyaránt. Ezek súlyosabb formái, mint mondjuk az autizmus, vagy a Tourette-szindróma¹¹⁵ pedig egyenesen a hangok képzésének teljes deformitásához, a nyelvi logika sérüléséhez, az élő beszéd hangsúlyainak összekavarodásához vezetnek.

Felkészülésünk alatt sokszor találkoztunk olyan autista emberekkel, akiről ránézésre még nem lehetett megállapítani különlegességüket. De amint megszólaltak, egyértelművé

¹¹⁴ Meggyőződésem, hogy nem egyedül a színész felelőssége a hiteles megszólalás, hanem legalább ekkora szerepe van benne a rendezőnek is. Az ő dolga az, hogy pontosan, érthetően megfogalmazza a fejében lévő víziót a szereplők viselkedéséről, jelenlétéről. Visszajelezzon, ha valami nem az igazi, és jelezze, ha valami jó irányba halad. Nem beszélve arról, hogy a legelején jól kell színészt választania.

¹¹⁵ A **Tourette-szindróma** (**Gilles de la Tourette-szindróma, TS**) idegrendszeri betegség, amely jellegzetes tünetei a tic-nek nevezett ismétlődő, akaratlan mozgások (*motoros tic*, például csapások és rúgások, felugrás) és hangadások (*vokális tic*, például morgások, vakkantások) és ezek tartós fennállása. Ritkán (10 esetből 1) ezek a tic-ek helyetthez nem illő szavak, káromkodások hangos akaratlan kimondását is jelentik (corporea). (Lásd még: www.tourette.hu)

vált, hogy nem neurotipikus személlyel van dolgunk. A beszéd mindennél pontosabban árulkodik az elmében végbemenő folyamatokról.

Az autizmussal élők általában későn tanulnak meg beszélni, ha egyáltalán képesek rá. Beszédmodorukra jellemző, hogy az érzelmek nem nagyon jelennek meg benne. Van valami gépies a beszédükben, mintha kényszerűségből kellene megszólalniuk. Ez azért van, mert a beszélt nyelv információközlő funkcióján túl rendelkezik egy érzelmi, non-verbális réteggel is. Igazából ez az, ami értelmezi az elhangzó szavakat, mondatokat, azáltal, hogy kontextust ad nekik. Egy mondat önmagában sok mindent jelenthet, főleg az élőbeszédben használt gyakran kicsit pongyola megfogalmazási módjával. Azt, hogy pontosan hogyan kell értenie a befogadónak az adott mondatot, a beszéd érzelmi rétegei mutatják meg. Az autisták azonban ezeket az érzelmi „húrokat” nehezen tudják értelmezni. Alapvető kommunikációs problémájuk is ide vezethető vissza: sokszor szó szerint értik a mondatokat, mert nem hallják ki belőlük a burkolt ironiát, fenyegetést, örömet, bánatot. És nem tudják hozzátenni a mondat kontextusa által hordozott extra információkat sem. Emiatt lesz érzelmileg leegyszerűsített, lecsupaszított, gépies a beszédük.

Ezen túl gyakran jelent nekik problémát a hangok képzése, a szórend, a lényeges és lényegtelen információk közötti eligazodás. Gyakran teljes mondatokat használnak inadekvát nyelvi környezetben, korábban hallott mondatokat ismételnék funkció nélkül – ezt a jelenséget echoláliának nevezi a szakirodalom.

A *Penge élen* (Sling Blade, 1996.) című filmben Billy Bob Thornton Karl Childers alakítása jól szemlélteti a pontos hangi koncepciót egy autisztikus karakter esetében.

14. filmrészlet: Penge élen (Sling Blade, rend: Billy Bob Thornton, 1996.)

Karl mély garathangon beszél, mintha mindig be lenne feszülve a torka. Gyakran használja, túl sokat is az *'I reckon'* kifejezést köztöszóként. Van néhány szófordulata, amit visszatérő jelleggel ugyanúgy mond el: *„Some folks call it a kaiser blade I call it a sling blade”*. Amikor szóba kerül a gyilkos fegyver, mindig ugyanúgy végigmondja ezt a mondatot, mintegy értelmezve a *'blade'* kifejezést. De jól látszik ebből az is, hogy Karl monológja valahol egy begyakorolt, „beállt” szöveg, sokadszorra mondja már el, az elmesélések valószínűleg minden alkalommal ugyanolyanok.

A szituáció az autisták különleges érdeklődési területeinek sajátosságaira épít. Amikor az *Utolsó idők* felkészülése alatt egy autista lány a vérátömlesztésről kezdett beszélni meglepő szakmai precizitással, kísérőnk felhívta a figyelmünket arra, hogy a lány szeme beszéd közben úgy jár, mintha olvasna. Minthogy ez így is volt. Beszéd közben nem a gondolatok nyelvi logikáját követte, nem egy gondolatmenetet idézett fel, hanem képi memoriája segítségével gyakorlatilag felolvasta a korábban „lefényképezett” szakszöveget. Beszéde furcsán hatott a kisvendéglő asztalánál elköltött ebéd után, mert nem az ilyenkor szokásos anekdotázós, lelkesült beszédmódot hallottuk tőle, hanem egy érzelemmentes, szakmai írott szöveg felolvasását. Mindezek ellenére egyértelmű volt, hogy őt komolyan érdekli a téma – csak egy autista esetében a komoly érdeklődés ezt jelenti.

Visszatérve a *Penge élen* főhősére, meg kell említenünk Karl jellegzetes morgásait, nyögéseit, melyek rendszeresen visszatérő elemei a megszólalásainak. Ezek az önkéntelen krákogások, torok köszörülések is igen jellemzőek az autistákra, akik nem foglalkoznak azzal, hogy ez esetleg rosszállást válthat ki a környezetükből. Nem értik, miért kellene visszafogniuk magukat, számukra a morgás a feszültség levezetésének eszköze, általa megkönnyebbülnek.

Billy Bob Thornton élvezettel merül el ebben a hangi világban, alakítása rettentően valószínű és közben van benne valami vagányság és valami határtalan szabadságérzet is. Karl beszédében nincsenek amplitúdó váltások, ugyanazon a hangon beszél akkor is, amikor egy sültkrumplit kér a talponállóban vagy amikor bejelenti áldozatának, hogy meg fogja ölni. Nem emeli fel a hangját, de nem is halkul el. Suttogni nem tud. Jellegzetes megszólalásai megihlették az internet népművészeit is, a Youtube-on számos Karl Childers-telefonhívást lehet találni, ahol az ismeretlen művészek a Thornton által kitalált hanghordozással bonyolítanak fiktív beszélgetéseket, amik rendkívül humorosak.¹¹⁶

Peter Sellers szintén egy hangon beszéli végig az *Isten hozta, Mr!* című filmet, de az ő alakításában a karakter sokkal kifinomultabb, inkább egy angol lakájra emlékeztet, nyoma sincs benne Karl Childers nyersségének és brutalitásának.

15. filmrészlet: *Isten hozta, Mr!* (Being There, Rend: Hal Ashby, 1979.)

¹¹⁶ Karl Childers gets a Colonoscopy (https://www.youtube.com/watch?v=WwbtqZj_ciU)

Az első szűk szekond a jelenetben akkor van, amikor Eve szabadkozni kezd hiányos öltözéke miatt. Chance megnyugtatja, hogy örül az ottlétének. Eve felbátorodik, már kevésbé van zavarban, erre Chance reakciója az, hogy az arcára ragadt mosollyal inkább visszafordul a tévé felé, mert nem tudja, mit kéne mondania. Eve visszatérő gesztusa erre a tapintatlanságra, hogy mosolyogva Chance furcsaságainak számlájára írja a dolgot, nem veszi támadásnak. Mindenki a szépet látja Chance-ben.

Shirley ránéz a tévére, nem teljesen érti, miért nem vele foglalkozik a férfi, ha ÖRÜL neki – kislányos mosolygással próbálja magára felhívni a figyelmet. Chance inkább azt veszi észre, hogy a nő még mindig OTT ÜL, nem ment még el. Ránéz, látja, hogy az mosolyog, erre ő is elmosolyogja magát – hogy megfeleljen Eve-nek.

Ezt a mosolyt már bátorításnak veszi a nő, aki arra vár, hogy a férfi is kezdeményezzen. (mindeközben a tévében egy gyermekműsor megy, annak zajai, hangjai festik alá a „fülledt” jelenetet.)

Nem bír magával. Leveszi a szalvétát Chance nyakából, félrelöki a reggelis tálcát – Chance ezt kicsit furcsállja, teljesen tiszta, kifejezéstelen arccal nézi a nőt, aki csábos cicanézéssel próbálja elcsavarni a fejét (Maclaine nagyszerűen adja a kelletlen, már-már bosszús, de magát túrtörtető asszonyt. Mint mikor egy érettebb nő lesz a kezdeményező, mert a fiú olyan félénk, tapasztalatlan – csak persze ilyenkor nem 50 évesek szoktak lenni a partnerek.

És megcsókolja Chance-t. Magára kulcsolja a férfi kezzeit, aki nem ragál, csak az idegesíti, hogy nem látja a tévét.

Később a nő ezt kivételes önmeztartóztatásnak veszi a férfi részéről.

I'm grateful to you, Chauncey... *"I would have opened to you with a touch, and you know that..."*¹¹⁷ – mondja líraian.

„I'm glad, you didn't open, Eve” – válaszolja erre Chance, megismételve a nő vallomását, de semmit nem értve belőle.

¹¹⁷ Kosinski, Jerzy *Being There* (screenplay) http://www.dailyscript.com/scripts/being_there_1_10_79.html
2014. 11. 28. "Megnyíltam volna egy érintésére, és maga tudja ezt...!" – "Örülök, hogy nem nyílt meg."

A jelenet jó példája a nyelvi humornak, ami különösen bájosná teszi ezt a filmet. Chance szó szerint érti amikor a nő megnyílásról beszél, nem érti meg a mögötte rejlő szexuális utalást. Erről a jellegzetes autista tulajdonságról már korábban beszéltem.

Sellersről is elmondhatjuk, hogy sosem vált tempót beszéd közben, sosem emeli fel a hangját. Lassan, körülményesen beszél. Amikor nem ért valamit, visszakérdez, vagy megismétli az utolsó mondatot, mert megtanulta, hogy ezzel időt nyerhet. Gyakorlatilag visszadobja a labdát a partnerének, aki majd értelmet magyaráz az értelmetlenségbe. Állandó, mozdíthatatlan zártság.

Az *Utolsó időkben* Vass Teréz mély hangon, viszonylag gyors tempóban beszél. A próbák során kiderült, hogy ez még nem elég, mert túlságosan szépen artikulálva mondta ki a szavakat. Ezért megbeszéltük, hogy néhány hang kimondásával gondjai legyenek, mint egy gyereknek, aki még nem tudja kiejteni bizonyos hangzókat. Priskin Eszter sem tudja kiejteni az R betűt, gyakran elhagy további mássalhangzókat is, cserébe a magánhangzókat elnyújtja. „*So(r)os négyhenge-es díízelmoto-o tu-ubófetőtőve-e.*” – valahogy így hangzott egy mondat Eszter szájából, ami számunkra már valószínűvé tette a karakter beszédét. A forgatókönyvbe igyekeztünk beépíteni a többi autista tulajdonságot is, így született a „*Leccapja anyuci bogarat újsággal*” mondat azután, hogy egy sáskát meglátva Eszter maga alá vizel, ami egy klasszikus echolália: az események után évekkal fölbugyog egy mondat, értelmezésünk szerint Eszter gyerekkorában édesanyja egyszer leccapott egy sáskát újsággal.¹¹⁸ A mondatot a lány anyja halála után egyszer csak megismétli. Vagy egy másik echolália: kosárfonás közben, a falu széli gyüttmentek udvarán egyszercsak ezt mondja: „*A mai napot túléltem, de hogy holnap mi lesz, nem tudom.*” Teljesen inadekvát környezetben hangzik el a mondat, ami mosolyt csal a környezetében lévők arcára. Ezt a mondatot egy konkrét, megtörtént élményünk alapján raktuk bele a forgatókönyvbe. Karl Childershez hasonlóan Eszter is gyakran ad ki morgó hangokat, nyögéseket.

A Sean Penn által játszott Sam sok tekintetben Karl Childers totális ellentéte a *Nevem Sam* (I am Sam. Rend: Jessie Nelson, 2001.) című filmben. Barátságos, a légynek sem tudna ártani, mozgása lendületes, sokszor kapkodó. Ezek a személyiségjegyek a beszédében is megmutatkoznak. Nagyon gyorsan beszél, sokszor hadar, ő is gondban van a hangképzéssel,

¹¹⁸ Echolália: az adott időpontban (azonnali echolalia) vagy órákkal, napokkal, hetekkel, vagy akár hónapokkal korábban (késleltetett echolália) hallott kifejezések vagy szavak papagájszerű ismételtetése. Lásd: Volkmar, Fred R. és Wiesner, Lisa A.: *Az autizmus kézikönyve* Ford: Gether Dénes, Várnai Péter. Budapest, Geobook Kiadó, 2013.

Priskin Eszterhez hasonlóan ő sem ejti az R betűt, úgy beszél, mintha egy pingponglabda lenne a szájában folyamatosan. Neki is vannak visszatérő mondatai: pl. „*That’s a wonderful choice!*” És – hasonlóan Chance-hez – ő is hajlamos zavarában elismételni az utolsó hallott mondatot: kislánya születése közben ismételve a nővér mondatát: „*This is it*”.

16. filmrészlet: *Nevem, Sam* (I am Sam, rend: Jessie Nelson, 2001.)

Penn beszéde organikus része a figurának, sőt, a film kezdő képsoraiban már azelőtt furcsává teszi a tulajdonosát, minthogy meglátnánk Sam arcát.

Ezzel szemben sajnos megint csak a *Hősüti* kell idecitolnom, mint ellenpéldát. Sigourney Weaver beszéde szöges ellentéte mindannak, amit itt korábban összefoglaltam. Érzelmes, tudatos, tempója, hangsúlyozása követi a karakter érzelmi változásait – de nem úgy, ahogy egy autista karakter esetében ez történne. Weaver hanghordozása gyakorlatilag agyonvágja a jelenlétét, ami még úgy-ahogy hiteles is lehetne bizonyos esetekben.

17. filmrészlet: *Hősüti* (Snow Cake, Rend: Marc Evans, 2006.)

Elemzésünkben elsősorban autisztikus tünetekkel rendelkező karakterek példáival élünk. Nem szabad elfeledkezi azonban másik nagy csoportunktól sem, a skizoid betegségektől. Ezekben az esetekben általában nem találkozunk a korábbiakhoz hasonlóan látványos beszéd-problémákkal, de a legtöbb esetben valami furcsaságot azért beleláthatunk a figurák megszólalásába. A magány, a szorongás, vagy a reménytelenség, bizonytalanság mind olyan emberi alapállapotok, melyek az illető beszédén is érezhetőek. A megfelelő állapotban játszó színész a hangjával érzékeltetni tudja ezeket a hangulatokat.

Emily Watson a *Hullámtörésben* (Breaking the Waves, 1996.) végig valami furcsa infantilizmust csempész a megszólalásaiba. Ez a kicsit affektált, „tündibünci” hang eleinte irritáló, de amint megérezzük benne az állandóságot, hitelesség válik. Különösen akkor, amikor a történet komor fordulatokat vesz, és látható, hogy Bess ennek ellenére, a legtraumatikusabb körülmények között is megmarad ugyanannak a naiv „kislánynak”. A karakter elvadulásával, prostituálódásával szemben durva ellenpontot jelent a végig megmaradó csilingelő beszéd.

18. filmrészlet: *Hullámtörés* (Breaking the Waves, rend: Lars von Trier, 1996.)

Bess csak akkor mélyíti el a hangját, amikor Istenhez/ Istennel beszél. Sajátos, belső szerepjáték ez. Feltesz egy kérdést a Teremtőnek a apró porszem-Bess hangján, majd mély,

férfias hangon válaszol saját magának. (Valószínűleg a vallási közösség nagyszakállú, félelmetes férfitagjait utánozza ezzel a hanghordozással.) A játék nyugtalanító bizonyítéka lesz Bess zavart tudatának. Miközben egy hatásos és erős drámai helyzet is egyben.

Az *Iszonyat* (Repulsion, 1965.) főhősnője sokkal kevésbé „gyanús”, mint Bess. Catherine Deneuve a férfiak rettegett “ellenségét”, a macsó megbélyegzéssel csak „szűzkurvának” hívott női típust személyesíti meg. Akinek mindene adott, hogy a férfinem a lábai előtt heverjen, akad is udvarlója elég, de őt a szexuális közeledés elrettenti, összezavarja. Ennek egyik legfontosabb hordozója – üzött tekintetén túl – meghökkentően halk beszéde. Mintha minden megszólalásával egyben elnézést is kérne. Mulya, félénk – mondhatnák róla. Miközben minden bizonnyal a meg nem értettség, a magányosság okozza ezt a látványos visszavonulást a szociális térből. Ha valaki a társaság középpontjába akar kerülni általában hangoskodik, jelzi a jelenlétét. Ezzel szemben Carol inkább el akar tűnni az emberek szeme elől. Érdekes jellemvonása, hogy ez a csendesség a még a legerőszakosabb helyzetekben sem hagyja el. Amikor rémálmaiban erőszakot követnek el ellene, vagy amikor gyilkol, néma marad. Nem sikolt, nem kiabál. Hagyja magát. Mint aki legszívesebben beletörődne.

Carol félénksége éles kontrasztban áll a környezetében élők határozott, nagyhangú jellemével. Nővére, annak szeretője, alkalmi udvarlója, mind hangosan, határozottan szólalnak meg mellette. Carol halk szavai mögött nem veszik észre a segélykiáltást, inkább idegesíti őket. Carol ön-eliminálása az emberi közösségből a film utolsó jeleneteiben éri el végállapotát: a lány az ágy alá bújik, ahonnan nem lehet kicsalogatni. Felszívódik.

Klaus Kinski vele szemben Aguirre szerepében egy rikácsoló papagájra emlékeztet, aki nem beszél, hanem kinyilatkoztat. Megszólalásai modorosak, de egy hadvezér manírjait hordozzák. Az ő példáján az is jól látszik, hogy a különböző nyelvek hogyan befolyásolhatják egy színész alakítását, eszköztárát. A német mintha eredendően karcos, agresszív hangzással bírna, míg az angol nyelv általában hadarva és lassan elnyújtva is jól hangzik, mondhatni ideális filmnyelv.

A közelmúlt pozitív kritikai visszhangot kiváltó filmje volt a *Napos oldal* (Silver Linings Playbook, 2012.) amelyben Bradley Cooper és Jennifer Lawrence egy érzelmileg labilis, bipoláris problémákkal küszködő párt alakítanak. Játékukban érvényesül a korábban említett színészi hitelesség, a valsózerű beszédhang és tempó, de egész finom eszközökkel még is érzékeltetni tudják, hogy kicsit különböznek egy átlag jól nevelt amerikai kisembertől. Brad-

ley Cooper Pat-je az *Iszonyat* főhősnőjével szemben nagyhangú, hadaró, őszinte férfi. Ami a szívéen az a száján. Amikor olyanja van, beszél, nem számít körülötte mi történik. Ez megnyilvánul hosszú, egy levegőre végighadart monológokban ugyanúgy, mint abban, hogy szinte mindig a másik szavába vág. Nincs türelme végighallgatni a másik embert. Sokszor dadog, beleakad egy mondatkezdésbe. Nem nagyon árnyalja adott esetben kínos, provokatív gondolatainak kimondását sem. Emelt hangon, sokszor üvöltve kéri számon a környezetén a sérelmeit. Diagnózisa szerint nem egy súlyos eset, de ahhoz elég „kattant”, hogy az álmos kertvárosi környezetben persona non grata legyen és diliházba csukják egy időre. Bradley Cooper karakterében nincsenek nagy színészi ziccerek, látványos betegség-tünetek, de mégis meggyőző és erős alakítást nyújt Pat szerepében, amiben nagy szerepe van a beszédének. Partnere Jennifer Lawrence szintén problémás eset. Ő számomra kevésbé volt átütő, mint Cooper, azt éreztem, hogy sokkal több a játékában a rutin, mint a keresetlenség, ösztönösség. Beszédmódorából azt emelném ki, hogy ő is iszonyatosan hadar, és gyakran összekapcsol olyan mondatokat, gondolatokat, amiket egy hagyományos karakter esetében széttagolva mondanának el. Egy jelenetben például egy levegővel mondja el azt, hogy mennyire utálja a focistákat és focidrukkereket, de a mondat végére odafüzi azt is, hogy „*de megdughatsz, ha lekapcsoljuk a villanyt.*” Jellemző rá, hogy csapongó gondolatai szédületes tempóban törnek elő, és a partnerének kell kihámozni a szövegcsunamiból a lényegét.

A két túlpörgött, rohanó karakter éles szócsatái komolyan hozzáadnak a film humorához. Egyértelmű, hogy a rendező, David O. Russell tudatosan épített erre a komikus eszközre, ami szervesen következik a karakterek személyiségrajzából.

A rendező egyik legfontosabb feladata, hogy ezeket a különböző megszólalásbeli eszközöket használja és stílusban tartsa. A rendellenes pszichológiai állapotok filmes megjelenései ugyanis a színészek beszéde közben válhatnak végleg hitelessé, de ugyanez lehet a lelepleződésük kiváltója is, ha alakításukból hiányzik a belső egységesség.

Az arcjáték

Margitházi Beja *Arc, plán és montázs. Arc-film kapcsolatok.* című tanulmányának egyik fejezetében a filmes arc-ábrázolásokat a befogadóra kifejtett hatásuk alapján kategorizálja. Megkülönbözteti többek között a kifejezésarcot és az identitásarcot. A kifejezésarc alatt az emberi arc azon megjelenítését érti, ami „*az arc természetes érzelem- és gondo-*

latkifejező, kommunikáló képességének kihasználására” épít.¹¹⁹ A legtöbb film a kifejezésarc megmutatásával operál, ez a dolgozat is legtöbb esetben ezt az arc reprezentációt veszi elemzése tárgyául. Nevezhetnénk a kifejezésarcot ’arc munka közben’-nek is, hiszen az arc működés közbeni, funkcióinak gyakorlása közbeni állapotát nevezzük így. Az, ami a funkciók működése mögött/alatt található az arcon, az identitásarc.¹²⁰ Az identitásarc definíciójához Margitházi halott emberek arcát hozza fel példának. Rudolf Arnheim *Halotti maszkok* című írásához kapcsolódva írja: „A maszk szó a szoborszerűsége utal ugyan, de ezek az arcok éppen hogy maszk nélküliek, igazi, szerepek nélküli meztelenségben jelennek meg, olyan letisztult fiziognómiai formákként, melyekről a kifejezés már végképp elköltözött.”¹²¹ Identitásarcnak mondjuk az arc azon megjelenését, ami nélkülözi a játékot, a mozgást, a változást, önmagában van, mint egyfajta ujjlenyomat. „... az arc egyedisége, egyéni, mindenki mástól megkülönböztető jellege, az identitásarc.”¹²²

Alapvetően ezt a két arc-típust szeretném szem előtt tartani a most következő vizsgálódás során. Állításom az, hogy a rendellenes pszichológiai állapotok színészi megjelenítése folyamán a szereplők kifejezésarca eltűnik, feloldódik az örület párhuzamos realitásában, és átadja helyét az identitásarcnak. A mindenki számára ismerős és dekódolható arckifejezések helyett egy titokzatos, kifürkészhetetlen, ám autonóm egyén képét látjuk magunk előtt, a maga tiszta puritánságában. De mielőtt részletesen rátérnénk a korábban már sok szempontból végigelemzett filmek színészi alakításainak vizsgálatára, meg kell válaszolnunk egy óhatatlanul felmerülő kérdést.

Le lehet-e választani egy színész arcát testének többi részéről, és külön elemezni az arcjátékát? A válasz igen is és nem is. A színész, amikor jelenetben van, teljes lényével játszik, testének minden porcikáját áthatja a pillanat és az ő abban betöltött helyzete. Teljes valójában van jelen. Amikor egy állapot kiül az arcára, annak talapzata minden esetben egy belső intenció, ami az egész testére hat. Mégis, a mozgókép jellegénél fogva új helyzetet teremtett a színészi jelenlétben is. Az első arcnagyközeli leforgatása után valami végérvénye-

¹¹⁹ Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 136.

¹²⁰ Margitházi terminológiája ne tévesszen meg minket. Általában az identitás alatt az egyén sajátos megkülönböztető jegyeinek összességét értjük, azt a valamit, amittől más, mint az összes többi ember. Az identitás időben alakuló, dinamikus dolog, egy állapot, egy viszony a világgal. És mint ilyen, gondolkodásunkban erősen összekapcsolódik az arckifejezésekkel, a kommunikációval, amin keresztül az identitásunk legértelmezhetőbb képes megnyilvánulni. Margitházi terminológiájában az identitás-arc egyfajta magában valóságot jelent. Egy olyan fiziognómiai formát, amely minden egyes emberre egyedüli módon jellemző, és leginkább genetikailag, esztétikailag meghatározott. Számára a lelki identitás kifejeződési formái éppen a kifejezés-arc fogalmához kapcsolódnak.

¹²¹ Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 143

¹²² Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 144.

sen megváltozott. Az új médium, a film a 20. század legelejétől lehetővé teszi, hogy egy emberi arcot a test többi részétől leválasztva, időbeli folytonosságában ábrázoljunk. Margitházi Beja a kifejezésarc és a filmes arcközeli kapcsolatáról írja: „*A legtöbb film olyan színészi munkával készül, melyben ez az arci funkció tulajdonképpen feltűnésmentesen, megszokott módon működik, a színjátszás lélektani realista hagyományainak megfelelően, hitelességre, átélésre és átélhetőségre törekvően. Ehhez a tradícióhoz igazodnak mindazok a közelkép-magasztalások is, melyek a színházi színész lehetőségeivel állítják szembe a filmben közelről megjelenő arc mimikai és kommunikációs távlatait, amely elképzeléshez a filmszínészet megkülönböztetett módszertanának elve is kapcsolódik. A tízes évek közepétől már érezhető a közelképnek a filmszínészi játékra gyakorolt hatása, a patetikus modornál finomabb, visszafogottabb, és így természetesebb stílus iránti igény...*”¹²³

A közelkép magasztalói között olyan nagyágyúkat találunk, mint Carl Theodor Dreyer, John Cassavetes, Fliegau Bence, vagy a nagy öreg, Ingmar Bergman, aki egy tanulmányában a következőket írta: „*A filmművészetben az a bámulatos, hogy a premier plán révén mozgásban képes rögzíteni az élő emberi arcot.*”¹²⁴ Fontos észrevennünk, hogy nem konkrétan színészi arcokról beszél, hanem hangsúlyozza: általában az emberi arc kamera általi rögzítése az, ami különlegessé teszi a mozgóképet a többi reprezentációs médiumhoz képest. Már az ókorból ismerünk ugyanis olyan műalkotásokat, melyek egy figura testtől különválasztott fejét, arcát ábrázolják. Nofretiti mellszobra, az antik római arc-festmények, vagy a portréfestészet és szobrászat évszázados hagyományai azt bizonyítják, hogy az arc különleges szerepet tölt be az emberről való gondolkodástörténetben. Talán azért, mert testünknek ez a legegységesebb része. Illetve ez az, ami leglátványosabban tud egyedi lenni. Nyilván ha összehasonlítanánk testeket, testrészeket, soha nem találnánk két megtévesztésig hasonlót közöttük, de az észlelésünk evolúciósan úgy van kalibrálva, hogy az arc különbözőségeit vesszük észre legkönnyebben. Az arcban rejlő finom részletek észlelésére vannak a legfinomabb szenzoraink.

A filmes arc nagyközeli ráadásul organikusan, működés közben tudja megragadni ezt a különleges „tárgyat”. Dreyer, aki *Szent Johanna* című 1931-es némafilmjét úttörő módon az arcközeli plánokra alapozta, írja: „*Semmi sincs a világon, ami az emberi archoz fogható. Olyan táj, melyet soha nem fáradunk el felderíteni; saját szépséggel rendelkező terület, legyen*

¹²³ Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 136

¹²⁴ Margitházi Beja: *Arc – film kapcsolatok* In: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 143.

nyers és durva, vagy szelíd és lágy. nincs nagyobb élmény a stúdióban, mint, az ihlet titokzatos erejének köszönhetően, tanúja lenni a kifejezés belülről való megelevenedésének, költészetté válásának az érzékeny arcon.”¹²⁵ A közeliben mutatott arc hatása mégsem a hétköznapi arc-élményeinkre épül.

A való életben a legritkább esetben látunk arcokat ilyen szeparált állapotban és ilyen közlőről. A filmes arcnagyközeli megjelenése nem csak új esztétikai kategóriát, de egy új befogadói pozíciót is létrehozott. Bár mára már életünk természetes része lett egy emberi arcról készült mozgó-, vagy állókép, a fotográfia és a mozgóképek hajnalán ez még ijesztő, nyugtalanító jelenségnek számított. A moziban vetített filmen ugyanis rendellenes közelségből megmutatott arcokat látunk rendellenesen hatalmasra felnagyítva. A kettő együtt egy újfajta tapasztalással gazdagította az emberi faj észlelési spektrumát.

A filmekben szereplő színészek számára pedig egy új előadói helyzetet hozott létre. Ennek jelentősége ahhoz fogható, mint amikor először lekerültek a maszkok a színházi előadások szereplőiről, vagy amikor először kellett erős festés, smink nélkül játszaniuk a színészeknek. Speciális jellege olyan, mint ahogy egy bábszínész önképe különbözhet egy színpadi színésztől. A színészetben ugyanis kialakult egy újfajta előadói viszony a filmes közlőképkel kapcsolatban. A színész máshogy játszik közeliben és máshogy játszik egy tágabb beállításban. Az arc kamera általi bekeretezése együtt jár a színész többi „részének” leválasztásával is. Mintha gúzsba kötve, csak az arca és a hangja segítségével kéne boldogulnia. Miközben a közelinek megvan a maga presztízse is. Mintha az arcnagyközeli való játék lenne a filmszínészet csúcsa.¹²⁶ Bergman idézett tanulmányában ezt támasztja alá: *„Persze hagyhatjuk magunkat teljesen elmerülni a montázs esztétikájában, vakító ritmusban összeillesztve tárgyakat és élettelen lényeket, vagy tanulmányokat folytatva az elpusztíthatatlan szépségű természetről, de annak lehetősége, hogy megközelítsük az emberi arcot, kétségkívül a film első egyedi, újszerű és megkülönböztető jegye.*”¹²⁷

Az arcjáték a filmben szorosan összefügg az arcnagyközeli plánnal. De nem feltétlenül járnak együtt. Az viszont bizonyos, hogy ha egy emberi alakot mutat egy kamera, az arc minden esetben különleges kíváncsiságot vált ki a nézőből. Tehát ha egy kistotált vagy egy

¹²⁵ Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 137.

¹²⁶ Egy filmnek természetesen nem kötelező eleme az arc nagyközeli. Sok olyan művészt ismerünk (Jacques Tati, Ozu, Kocsis Ágnes), akik tudatosan törekszenek egyfajta vizuális távolságtartásra a szereplőikkel szemben, és filmjeikben a legritkább esetekben merészkednek premier plán-közelségbe.

¹²⁷ Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 141.

amerikai plánt látunk, a színész arcának ugyanazt az állapotot kell mutatnia, mint amit egy nagyközeli mutatna. Vagy talán mégsem? Wittgenstein családi hasonlóságai jutnak eszembe a problémáról: A tágabb és a szűkebb képkivágásban mutatott arcnak ugyanazt kell jelentenie. De a valóságban ezek az arcok csak hasonlóak egymáshoz. A közeliben a rezgések, átsuhanó árnyak kisebbek, finomabbak. „*A közelkép hatékonysága fordított arányban áll a benne megjelenő arckifejezések összegével.*”¹²⁸ – idézi Margitházi Mae Marsch *Screen Acting* című tanulmányát. Bár ez egy elég sarkított definíció, azt elmondhatjuk, hogy egy tágabb képkivágás arányosan nagyobb arc-geztusokat igényel, mint a közeli. Ugyanazt a hatást váltják tehát ki, miközben nem ugyanolyanok. Különbözőségeik az adott forgatási helyzettől, jelenettől függően változnak. És akkor még nem is beszéltünk a fotografikus kép felbontásbeli tulajdonságairól. Hogy egy filmre forgatott arcközeli mit tud veszteni egy gyatra VHS-kazettáról vetítve.

A rendellenes pszichológiai állapotokat megmutató játékfilmek elemzése során elsősorban a színészi jelenlétről, a színész arcának megjelenési formáiról szeretnék beszélni, arról, hogy *mi történik* az arcon. De eközben újra és újra bele fogok szaladni az arcnagyközeli plánok által megmutatott filmi pillanatokba. Mintha számomra is, önkéntelenül az arc-közeli lenne a legfontosabb plán - (mint ahogy ez így is van szubjektív értékrendemben.)

Hogy is néz ki a gyakorlatban az a pillanat, amikor a kifejezésarc átadja a helyét az identitásarcnak? Segítségül a vizuális kultúra egy másik területéről hoznék példát, ahol színészetről egyáltalán nem beszélhetünk. Egy televíziós sportközvetítés emlékezetes pillanatának dokumentum-felvételei alapján próbálom szemléltetni, milyen az, amikor egy arcon a valóságban figyelhetjük meg a fent említett transzformációt.¹²⁹

A 2014-es barzíliai Labdarúgó Világbajnokság döntőjében történt, hogy a német válogatott középpályását, Christoph Kramert egy szerencsétlen ütközés során nyakszirten verte egy argentin védő, a fiatal játékost utána rövid ideig ápolni is kellett. Amikor ismét játékra jelentkezett, a tévés közelkép-technika segítségével mindenki megállpíthatta magában, hogy

¹²⁸ Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 137.

¹²⁹ Arcnagyközeli manapság nem csak játékfilmekben láthatunk. Az interneten terjedő otthon készült amatőrfilmek, podcastok képi világát ugyanúgy uralja, mint a legtöbb tévés műfaj plánozását, sőt az utóbbi években már a sportközvetítések is élnek a versenyzők arcának teleobjektíves fürkészésével, ami szinte olyan revelációként hat a korábban divatos nagyotálók után, mint Muybridge sorozatképei lehettek a 19. Század közepén. Ezek a dokumentum jellegű műfajok azért is fontosak a mi vizsgálódásunk szempontjából, mert alkalmasak arra, hogy összevethessünk egy színész által létrehozott arcjátékot egy spontán, originális arc működésével.

„a srác azért még nincs teljesen rendben”. Volt valami furcsa a tekintetében. Pár perc múlva aztán le is cserélte az edző, két orvos támogatta le a pályáról Kramert, aki szemmel láthatólag azt sem tudta, hol jár éppen. (Utólag kiderült, hogy a bírótól megkérdezte, tényleg a VB-döntőn játszik-e... A játékvezető ezután javasolta a lecserélését a német csapatkapitánynak.)

Kramer kifejezéstelen arcát, semmibe néző tekintetét az egész világon láthatták a foci-rajongók, és valószínű, hogy mindenkinek egyezett a véleménye abban, hogy a játékos nincs magánál. Hirtelen jött neurológiai sérülése félreérthetetlenül jelent meg az arckifejezésén, vagyis jobban mondva – annak hiányában. Nyilván szerepet játszott ebben a felismerésünkben a tudás a pár perccel korábban történt balesetről, de az senkinek nem fordult meg a fejében, hogy a játékos esetleg csak elbambult, fáradt, esetleg alapból ilyen a tekintete. Olyan volt, mintha valahova a messzeségbe nézne, makacs határozottsággal keresve valami biztos pontot a szétmálló valóságban. Az látszott a szemében, amivel Hatteras kapitány segítői szembesülhettek a bevezetőben idézett Verne regényben.



Kramer diagnózisa szerint agyrázkódást szenvedett, ám az éremátadásnál már együtt ünnepelte társaival a győzelmet, pár nap múlva nyoma sem volt pillanatnyi elmezavarának.

Mégis, abban a pár percben ő is határátlépővé vált. Betekintést nyert abba a bizonyos alternatív valóságba, amely a pszichés betegségek elszenvedőinek kiváltsága. Az arcán megjelent az *ismeretlenbe révedő tekintet*.

Azért tartom fontosnak a Kramer-jelenet idecitálását, mert jól mutatja, hogy a rendezőnek milyen mértékig kell következetesnek lennie színész kollégájával, amikor egy rendellenes pszichológiai állapotú karaktert készülnek életre kelteni. A valós életből vett referenciák pillanatok alatt leleplezik, ha a munka még nem tart ott, az alakítás még nem eléggé valószínű. És fontosnak tartom azért is, mert a jól sikerült színészi alakítások esetében az értelem, a kifejezés ilyen mértékű száműzetésének lehetünk tanúi a színészi arcon is.

Kramer sérülése percekben mérhető ideig fejtette ki hatását az elméjére. A színészeknek azonban létre kell hozniuk a kiüresített tekintet folyamatos állapotát. Kramer nem nagyon kommunikált ebben a néhány percben, ezzel szemben egy film szereplői óhatatlanul is interakcióba kerülnek a többi karakterrel. A tekintet kiüresítése tehát nem jelent passzivitást automatikusan, az elme továbbra is mozgásban tartja a testet, csak mintha a mimika, a beszédhang, az arcizmok elvesztenék megszokott kifejező erejüket, és átadnák magukat valami motorikus, gépies mechanizmusnak, nevezzük most pusztá létezésnek, vagy csak szimplán összezavarodnak: nem értelmezhető módon működnek, folyamatosan konfliktusba kerülve a megszokott kommunikációs észleleteinkkel.

A színésznek meg kell találnia egy alapállapotot, az alakítás origó pontját, ahonnan minden jelenetben el tud indulni, aminek a talaján fölépítheti a karakter arcjátékának különböző, jelenetek szerinti variánsait. Az alapállapot rögzítésében segítségére lehet egy kép, egy emlék, egy hang, az érzékszervi észleletek tudatos különválasztása, vagy egy belső monológ, egy testrészre való koncentráció, – de mindegyik esetben elengedhetetlen az intellektus valamilyen mértékű hanyagolása, kizárása. Csak az ilyen radikálisan lecsupaszított színészi alapállapotból születhetnek meg a karakter rendellenes arckifejezései, szájtartása, nézésiránya. A gondolat nem jelenhet meg az arcon. A kifejezésarcot fel kell számolni, hogy megjelenhesen alatta az identitásarc.

Természetesen itt is áll, hogy minden egyes betegség más jellegzetes tulajdonsággal ruházza fel a karakter arcjátékát. Mást mutat egy Tourette-szindrómás karakter arca, mint egy autistáé. Egy epilepsziásé és egy skizofrénié. Vannak szindrómák, amik időtlenül, megmásíthatatlanul ráégnék az identitásarcra (autizmus, Alzheimer, kényszeresség) és vannak olyanok, amelyek időszakosan veszik át az uralmat a kifejezés arc fölött (skizofrénia, epilepszia).

Ez utóbbi rendellenességek azért is érdekesek, mert a legtöbb ilyen témájú filmben szerepet kap az átlényegülés jelenete is. Az a misztikus pillanat, amikor a kifejezésarc valós időben tűnik el, a tekintet elveszti irányultságát, belevész az ismeretlenbe, az arcizmok konstellációi megváltoznak, a pupilla kitágul, megtörténik a határátlépés.

A *Tükör által homályosan* (Såsom i en spegel, 1961.) egyik legfontosabb jelenetében Karen beletörődik betegségébe. Apjával beszélget a partra vetett hajóroncs belsejében, miután korábbi rohama során szexuális interakcióba került testvérével. Itt hangzik el a híres mondat is Harriet Andersson szájából: *“Az ember nem élhet két világban. Választanom kell. Nem tudok állandóan hol az egyikbe, hol a másikba járkalni.”*¹³⁰

19. filmrészlet: Tükör által homályosan (Såsom i en spegel, Rend: Ingmar Bergman, 1961.)

A beszélgetés elején egy fáradt, kimerült nőt látunk, aki szégyelli magát apja előtt, ezért nem néz rá, így kezd bele töredelmes vallomásába, majd elsírja magát. Keservesen, őszintén – Karen itt olyan, mint bármelyik másik ember. De aztán hirtelen elkezd beszélni a fényes arcú alakokról, akik vele együtt az ajtó előtt várakoznak (a határátlépésre), és ettől az arca teljesen megváltozik (2:35-től). Eltűnik róla a szégyen, a büntudat, csak valami koncentrált figyelem marad, egy puszta tekintet, aminek az iránya viszont teljesen logikátlan. Valahova lefelé, a hajódeszkák felé néz, de mi mégis azt látjuk az arcán, hogy lát valami nagyon is valódit. Szeme előtt megy a „mozi” – mondhatnánk pongyola kifejezéssel. Bergman és Andersson legfontosabb színészi eszköze a betegség ábrázolásában a tekintet megváltozása, amely a külvilág teljes kizárását jelenti a beteg karakter látómezejéből. Jelen esetben egy töredékmásodperc alatt, miután a Karenből kiszakadó sírás alábbhagy. Két szipogás között egyszer csak elindul a lány keze, ujjainak külső felével végigsimítja a nyakát – miközben a kedves fényes arcú emberekről beszél – és ugyanabban a pillanatban a szemével mintha meglátna valamit jobbra lent.¹³¹ A szemgolyóját nem is látjuk, csak a szempilláit a kicsit felső gépállás miatt, mégis egyértelmű, hogy a figyelme átkattant egy másik világba. Érzelmileg még ideát van, a gondolatai is értelmesek, arcán látjuk az érzelmek mozgását, hangja időnként elcsuklik, de amikor lemondóan megrázza a fejét, a szeme továbbra is

¹³⁰ Ingmar Bergman: *Színről színre*. Ford: Kuczka Péter. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979. p.184.

¹³¹ A jellegzetes kézjáték máshol is visszaköszön, általában a másik világgal való találkozás pillanataiban Karen a száját, arcát, nyakát simogatja ujjával, de úgy, hogy sosem néz oda, hanem mintha a teste önálló életre kelve kényszeresen kényeztetné magát. A gesztus alig észrevehető, de mivel mindig jelen van a skizofrén roham perceiben, megléte erősíti a határozott cezúrát normalitás és örület között.

ugyanarra a pontra szegeződik. Mintha a látomás ideje alatt minden egyéb testi funkció a szem működése alá rendelődne, minden kicsit lassabb, tétovább, esetlegesebb lenne, hiányzik belőle a tudati kontroll. A jelenet hátborzongató hatásához az is hozzájárul, hogy az átszellemült percekben Andersson mintha sosem pislogna. Aztán Karen felpillant az apjára, és a vízió szertefoszlik, ismét a kétségbeesett nőt látjuk, aki megpróbál reflektáltan beszélni a tudatán eluralkodó betegségről. Hirtelen feltűnővé válik izgatott pislogása, de leginkább az, hogy a szembogara elkezd újra mozogni.

A neurotipikus ember szemizmai soha nincsenek nyugalomban. A tekintet folyamatosan pásztáz, változtatja irányát, fókuszát, amiből persze alig érzékelünk valamit, mert az agy kiegyenlíti a különbségeket, egységes képpé rakja össze a rengeteg féle vizuális észleletet. Különösen így van ez, amikor valakivel beszélgetünk. A legritkább esetekben fordul elő, hogy a beszélgetés alatt végig ugyanarra a pontra irányulna a tekintetünk. Félrenézünk, lenézünk a másik testére, sok esetben a száját nézzük a szeme helyett, és még sorolhatnám. A másik ember tudati aktivitásának biztos és evolúciósan belénk égett jele a szemeinek finom-motorikus mozgása. Ha viszont ez megszűnik, és a szem hirtelen egy pontra kezd koncentrálni, akkor tudjuk, hogy valami fontos változás történt a szem tulajdonosának elméjében is.

20. filmrészlet: Tükör által homályosan (Såsom i en spegel, Rend: Ingmar Bergman, 1961.)

Visszatérő apróságnak tűnhet, mégis fontos eleme az alakításnak amikor Karen a szeme sarkából figyel valamit. Így látjuk meg első éjszaka is, amikor felriad az ágyban a férje mellett a sirályok kiabálására. Ilyenkor lefelé-oldalra néz, de úgy, hogy nem a fejét fordítja, hanem a szemgolyója feszül a szemüreg szélére. Mintha nem akarná elárulni a testével, hogy a másik világot figyeli. Mintha nem akarná, hogy meghallják, vagy hogy tolaodónak találják a „várakozók”. Kicsiségnek tűnik, mégis, mivel többször visszatér, a folyamatosság érzetét kelti, és koherenssé teszi az alakítást. Azt jelzi, hogy Karen örülete egységes belső szabályrendszer alapján működik, ami persze nem feltétlenül racionális. Mégis, vannak benne visszatérő motívumok, mintázatok.

A filmben bátran játszanak az egy helyre irányuló tekintet és a különböző arckifejezések kombinálásával is, gyakran látunk olyat, hogy Karen beszélget valakivel, de nem néz rá percekig, fokozatosan felszámolva ezzel a másik fél jelentőségét. A Pókistennel való találkozás előtt láthatjuk Karen figyelmes arcát, amint hallucinációinak alakjaival

beszélget. Mögötte, majd mellette áll a férje, akinek jelenlétéről tud a lány, de a tekintetével nem keresi őt. A figyelő tekintet minden más érzelmet felülír az arcon. A hangja az, ami még hordoz érzelmi impulzusokat, kedvesen, türelmesen beszél a többiekkel, de határozottan jelzi, hogy csak másodlagosak számára. Ami fontos, az a többiek számára láthatatlan.

A Pókistennel való találkozás traumája elől Karen menekülni kezd, apja fogja le, amíg férje beadja a nyugtató injekciót. Nagyon tanulságos az a lecsupaszított jelenlét, amit Harriet Andersson a szabadságért küzdve mutat. Teste hihetetlenül erős, két férfinak ténylegesen küzdenie kell, hogy lefogják, az arcán pedig nyoma sincs önsajnálatnak, kétségbeesésnek, vagy sértettségnek, csak valami állati vicsorgást látunk helyette és mindennel szembeni haragot. Ez is lényeges a színészi játék elemzésekor, mert felhívja a figyelmünket a karakter ábrázolásának komplexitására. A figura nem attól lesz egységes, mert mindig ugyanazt csinálja, hanem mert változatos érzelmi és gondolati reakciói a mélyben összeérnek, összekapcsolódnak egy sajátos belső logika alapján. Ennek a logikának a meghatározásában segít annak felismerése, hogy a betegség pillanatainak ábrázolásakor az identitásarcot ki kell szabadítani a kifejezésarc takarásából.

A nyugtatótól leszedált Karen tekintete megdöbbenően hasonlít a korábban említett német focista tekintetére. Talán azért, mert mindkét képen az identitásarcot látjuk, az azt

“életre keltő”, a hétköznapiokból ismerős kifejezés-készségek nélkül.

Az arcizmok ernyedtek, a száj félig nyitva, a homlok és a szemkörnyék kisimulva, sehol egy ránc. A fáradt szemhéj félig rátakar a szemgolyóra, a tekintet a végtelenbe fókuszál. A mentális zavar félreérthetetlen fiziognómiai jelei.



Az arc komplex szerv-együttes, izmok, neuronok speciális működésének eredménye, mégis, mintha a tekintetnek kiemelt fontosságú szerepe lenne a nézőre gyakorolt hatás létrehozásában. Mintha a szem működése hitelesítené az arc komplex játékát. A benne lévő csillogás, homály, figyelem, vagy annak hiánya félreérthetetlen jelzésekkel szolgálnak arról, mi játszódik az arc mögött a koponya templomában. Különösen szembeötlő ez, amikor egy olyan félresikerült színészi alakítást látunk, amelyben minden „hozzávaló” össze van szedve, minden mozdulat, nézésirány el van lesve, mégis hazugnak érezzük a karaktert.

A *Hósüti* (Snow Cake, 2006.) egyik jelenetében, amikor Sigourney Weaver és Alan Rickman először találkoznak a filmben, Weaver felvonultatja az autizmus ábrázolás teljes fegyverarszálját – másfél percben. Korábban már említettem, hogy az intellektuális láge, a pontosan hangsúlyozott, szépen artikulált mondatok milyen illúziórombolóak ebben a filmben. Most foglalkozunk a testbeszéddel és az arcjátékkal.

21. filmrészlet: *Hósüti* (Snow Cake. Rend: Marc Evans, 2006.)

Látunk itt görnyedt testtartást, suta járást, leszegett fejet, ujjakkal való kényszeres játékot, majd egy autentikusnak szánt „táncot” egy csillogó fénygömbbel, a karok szokatlan pozícióban tartását, stb.

De mindez hiábavalónak bizonyul, mert a tekintet, a szemek mikromozgásai nem hitelesítik azt. Weaver egy okos, intellektuális nő tekintetével rendelkezik a jelenetben, aki úgy csinál, mintha bolond lenne. Ahelyett, hogy autentikussá válna, pillanatok alatt zavaróvá válik a folyton lefelé irányuló nézésirány, mert erőltetettnek hat látva a tekintet értelmes csillogását. Az a rossz érzésünk támad, hogy a homlok ráncolás is a szemkontaktus-kerülésre koncentráció következménye. Weaver és a rendező nem ismerték fel, hogy a tekintetet nem leszegezni kell, hanem eltüntetni belőle az értelem fényét. Nem a másik tekintetét kell kerülni, hanem a tekintet irányát más, FONTOSABB dolgokra kell koncentrálni. Az autizmusban a leszegett tekintet nem meghátrálás, nem önfeladás, passzivitásba süllyedés, hanem a szem speciális aktivitási formája, olyan fajta figyelem, ami nem a hétköznapiakban megszokott „fontos” dolgokra irányul. Mivel ezek a felismerések elmaradtak, Weaver színészi jelenléte illusztráció, szemléltetés, az autista lét szimulákruma, amely folyamatosan emlékezteti a nézőt arra, hogy egy színészt lát munka közben, ahelyett, hogy létrejönne az egyedülálló filmes illúzió.

Weaver nem alakul át autistává, nem sikerül neki az intellektus felszámolása, a színészi önfeladás szorongásos határátlépése, nem képes száműzni a kifejezőkénységet az

arcáról, a tekintetéből. Nézzük őt, és nézzük Rickmant a vágóképeken, és azt érezzük, a férfi megrendült arca közelebb áll ahhoz amit keresünk, mint az autista nőé.

Mintha Weaver egy checklist-et pipálgatna játék közben, eljut A-ból B-be, majd egy másik állapottal továbbhalad C-be..., Itt egy kicsit mosolyog, ott egy kicsit ráncolja a homlokát, hmm, már rég nem volt kézjáték, legyen egy kicsi... A fénygömbre rácsodálkozó tánc különösen mesterkéltnek tűnik Harriet Andersson finom, észrevehetetlenségig természetes kézjátékának ismeretében, amiről pár bekezdéssel korábban esett szó. Míg a *Tükör által*-ban azt látjuk, hogy a test önkéntelen mozgásokkal reagál a skizofrén látomások közeledtére, addig a *Hősütiben* ordítóan túlhangsúlyozottak ezek a mozdulatok is, pedig teljesen mellékesnek kellene lenniük. Weaver szabályos táncot jár, olyan szépen tartja a csillogó fénygömböt, még a száját is eltátja, aranyoskodva, miközben az autisták gesztusai sohasem szépelgők, sokkal inkább praktikusak, van bennük valami deviancia, nyersesség, „lázaság” – ahogy az *Aranyketrecben* olvasható. Mindezt pedig aláfesti a színésznő beszédének lehetetlenül intellektuális hangzása, amelyben a gondolatok kristálytisztán sorakoznak egymás után, a hangsúlyok, váratlan gesztusok viszont az attrakció igényével összeszedve innen-onnan – gondolok itt pl. az ajtó becsapás előtti „OK” szócskára...

Rossz látni egy ilyen fantasztikus színésznőt egy ennyire félreértelmezett szerepben. Jelenlétének folyamata van, de *folytonossága* nincs. Leginkább azért, mert a tekintete pillantig nem hagy kétséget afelől, hogy Weaver nem oldódott fel a pszichés rendellenesség állapotában, hanem csupán feltett egy autista maszkot. Egy furcsa, érdekesen egzaltált kifejezés-arcot látunk, ami alatt rejtve marad az identitás-arc.

Hogyan lehetséges a színészi gesztusok, eszközök folyamatát a karakter belső folytonosságává alakítani? Mi lehet az a vezérfonal, amire a rendellenes psziché kifejeződései autentikusan felfűzhetőek, anélkül, hogy a rendezettséget, a csináltságot megéreznénk az alakításon?

Biztos, hogy ebben a kalandban sokféle eszközre támaszkodhat a rendező és a színész, amelyek közül sokat ebben a dolgozatban is ismertettünk. Az is biztos, hogy a megfelelő művészi alázat és a karakterekkel szembeni empátia nélkül sokkal nehezebb az út. De mindezen túl, van egy nem tanulható, minden színészre egyénileg jellemző adottság, ami nélkül lehetetlen a vállalkozás sikere: az *ismeretlenbe révedő tekintet*.

Az ismeretlenbe révedő tekintet

Mint láttuk, a hiteles örület alakítások esetében a színész felszámolja magában a civilizációsan kialakult kifejezés-kényszert, majd az érzelmi reakciók betegségekre jellemző felvonultatásával, vagy anélkül, de átadja a terepet, hogy az identitásarca határozza meg a jelenlétét. Az identitásarc itt persze jelenti az egész testet is, hiszen azt képviseli az arc-nagyközeli plánokban, de metaforája a lecsupaszított színészi jelenlétnek is, amely az alakítás folytonosságának, koherenciájának is az alapja. Ahhoz, hogy ezt az erős fundamentumot kialakítsuk egy film készítése közben, véleményem szerint a színésznek – hasonlóan a valódi elmebetegekhez – át kell lépniük egy határt. Ez a határ az illusztratív, tanulható rutin-színészet és a színész személyiségét elimináló, fájdalmas átlényegüléssel járó valóságos színészet között húzódik. Ez a határvonal az, amiről nem szeretünk beszélni, mert ez választja el a valóban izgalmas, ösztönös színész zenikét (és itt most ez egy tág halmaz) a lelkes, kitarító, szorgalmas, ám saját korlátait átlépni képtelen többiekől.

Ezt a határvonalat nagyon sokan át tudják lépni. (Nem egy színészi elit-alakulatra gondolok, hanem a minimál követelményeket veszem alapul, ami a hiteles filmszínészi alakításokhoz kell.) De arra már kevesebben alkalmasak, hogy megmutassák a kamerának az identitásarcukat, és azt hitelesítsék ismeretlen világokba néző tekintetükkel.

Az *Idióták* (Idioterne, 1998.) hősei, önjelölt értelmi fogyatékosai sokat küzdenek ennek az átlényegülésnek a nehézségével. Nagyon könnyen, már-már rutinszerűen jutnak el egy bizonyos pontig, ami leginkább jellegzetes „idióta” grimaszok, karcsapások suta utánzásában mutatkozik meg, állandó tudati kontroll alatt tartva, amivel a helyzeteket is irányítani tudják. Így jöhet létre a kollektív cinkosság a szigetelőanyag gyárban, ahol direkt mindenki a rossz válasza voksol, hogy a félszeg idegenvezető még jobban elbi-zonytalanodjon a fogyatékosokat illetően.

21A. filmrészlet: *Idióták* (Idioterne, Rend: Lars von Trier, 1998.)

A legfontosabb próbatételt azonban csak egyvalaki tudja végigcsinálni: Karen, aki gyermeke elvesztésének fájdalmát próbálja elfedni a fogyatékoság-játszással. A kommuna szociopata vezetője, Stoffer azt a feladatot adja, hogy mindenki menjen haza a családjához, és őket sokkolja le tettettet bolondságával. Olyanoktól tapasztalja meg a fogyatékoság kiváltotta undort és elutasítást, akik a legfontosabbak számára a világon. A társaság legtöbb tagja nem vállalja ezt a provokációt: nem akarják beáldozni családi kapcsolataikat a kísérlet érdekében.

Annyira nem is fontos számukra az ügy. Karennek - talán nem véletlen, hogy így hívják¹³² – ellentétben velük, nincs vesztenivalója. Hazamegy a férjéhez, a gyászoló családhoz – alig pár napja halt meg közös gyermekük – akik hideg, elutasító hangulatban fogadják. Sértve érzik magukat amiatt, mert Karen el mert menekülni a gyász elől, hátat mert fordítani nekik, hogy saját gyászával, amely semmivel sem rosszabb gyász, mint álszent családtagjaié, kezdjen valamit. Karen végigviszi a vállalását, a közös süteményezés közben szétmaszatolja arcán a tortahabot, amit férje már nem bír elviselni és pofon üti.

21B. filmrészlet: Idióták (Idioterne, Rend: Lars von Trier, 1998.)

Karen arcán végig azt látjuk, hogy nem akar visszatérni a normalitásba. Nem akarja megadni a feloldozást az őt megalázó családtagoknak. Megbünteti őket ártatlan szentségtörésével. Olyat látunk a szemében, amit korábban nem tapasztaltunk kommuna-béli társaitól. Bármennyire is profin játszották végig szerepüket a próbatételül szolgáló élethelyzetekben, mindig ott volt számukra a biztonságos tudat, hogy előbb utóbb vége a játéknak és visszatérhetnek a normalitásba. Megbeszélhetik tapasztalataikat, viccelődhetnek, bulizhatnak... Átmeneti kalandként élték meg elmebajukat. Mintha folyton visszariadtak volna a valódi határátlépéstől: megrémítette volna őket az örület valódi állapotával való találkozás gondolata. Emiatt sosem tűnik teljesen valódinak az ő “fogyatékoságuk”. (Trier igen korán beavatja a nézőt a szerepjátékba, mert a filmben nem a hiteles bolondság-ábrázolások fontosak, hanem a bolondság és a társadalom viszonya.) Arcukon folyton a kifejezésarc jeleit keressük, mert tudjuk, hogy nem valódi amit csinálnak. Túl okosak, túl logikusak a tetteik. A Karent alakító Bodil Jørgensen viszont megtalálja azt a finom határvonalat, amin túl mi nézők nem tudjuk eldönteni, hogy ő már valóban átcsúszott egy alternatív örült valóságba, vagy csak a játékot játssza éppen.

Mit jelent a gyakorlatban ez? Hogyan lehet egy másik világba átnézni? Segítségünkre van ebben a bevezetőben is idézett Verne regény részlete:

- *Szentisten! – kiáltott Johnson. – Megvakult!*

¹³² Lars von Trier közismerten nagy becsben tartja skandináv filmtörténeti előképeit, Dreyert, Bergmant. Nem lepődnék meg, ha “etimológiaiilag” köze lenne az Idióták Karen-jének a Tükör által homályosan Karen-jéhez. Mind a ketten nyugtalanító, traumatizált profán szentek.

- *Nem! – felelte Clawbonny. – Nem! Barátaim, mi csak a testét mentettük meg Hatterasnak! A lelke e vulkán tetején maradt! Az értelme halott!*¹³³

Verne test és lélek különválasztásával határozza meg az örületet: Az örült: a lélek nélkül maradt élő test. Világosan látszik, hogy az író egyenlőséget tesz a lélek és az intellektus között. Ezért lehetséges, hogy a lélek elvesztése nem jár az életfunkciók megszűnésével is. A színésznek találnia kell egy analógiát erre az állapotra, amiből megfogalmazhatja saját elmebaj-prototípusát. Korábban részletesen elemeztem, milyen technikákat használhatunk ebben a munkában, most a tekintet szempontjaira leszűkítve a problémát a legfontosabb: az intellektus eltüntetése a tekintetből nem egy blokkolási folyamat, nem negáció, nem passzivitásba süllyedés, hanem valóságos nézés és látás, csak éppen a tekintet számára hagyományosan NEM LÁTHATÓ dolgok nézése és látása.

A nézésnek mindig van irányultsága, és ez elengedhetetlen az ismeretlenbe révedő tekintet esetében is. Ugyanis ez a tekintet attól marad élő, attól lesz titokzatos, hogy a csillogásában látjuk az irányultságát, azt, hogy *van tárgya*. Csak ezt a tárgyat rajta kívül senki nem láthatja.

Az örült tekintete sem a Semmit nézi. Egy másik világba néz át. Egy számunkra érzékelhetetlen, de a bomlott elme számára nagyon is jelenvaló valóság képeit szemléli.

A színészeknek meg kell találniuk magukban ezt az állapotot. Fel kell építeniük egy alternatív világot a képzeletükben, ami tele van a valóságban nem jelenlévő dolgokkal, és szoktatni kell magukat ehhez a valós tárgy nélküli nézéshez. Egy idő után feleslegessé válik ez a tárgyakkal benépesített univerzum, hiszen a lényeg a tekintet irányultságában és a tekintet szubjektumának indulati állapotában található. A másik világba néző tekintet a színész belső intenciójából születik, egyfajta hangoltságot képvisel, ami automatikusan tölti meg tartalommal a szemeket a külső szemlélő számára is. A filmkamera nem tesz mást, mint ezt az állapotot rögzíti.

Billy Bob Thornton sokat emlegetett monológja a *Penge élen* (Sling Blade) elején a rendellenes pszichés állapotok filmes ábrázolásának egyik csúcspontja. Követve a bergmani hagyományt, gyakorlatilag végig közeliben nézzük végig a 7-8 perc szöveget, amelyben nincs egy rossz hangsúly, egy hiteltelen pillanat, Karl Childers robosztus személyisége fenyegetően

¹³³ Verne, Jules: *Hatteras kapitány*. Ford. György Ferenc. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1960. p. 460.

tornyosul fel előttünk, miközben az arca titokzatos és kiismerhetetlen marad. Felkelti kíváncsiságunkat, azonosulni tudunk esendőségével, fontossá válik számunkra a sorsa, pedig elég hamar kiderül, hogy egy súlyosan sérült személyiséggel van dolgunk.

22. filmrészlet: Penge élen (Sling Blade, Rend: Billy Bob Thornton, 1996.)

Thornton játéka rávilágít arra, hogy az identitásarc nem egyenlő a kifejezéstelen, mozdulatlan, élettelen arccal. Childers legfontosabb ismertető jegye egy bizarr grimasz, ami a film minden pillanatában ott van az arcán. Mintha citromba harapott volna valamikor nagyon régen, az ajkai állandóan összefeszülnek, tekintetét a föld felé szegezi, de arckifejezésében nincs meggyötörtség, szégyen, vagy menekülés. Rendíthetelen nyugalom, szórakozottság és valami érthetetlen elégedettség annál inkább. Karl a jelenet során folyamatosan mozgásban van. Kezeit morzsolgatja, repetitíven lebiccenti a fejét, majd kinéz oldalra, miközben mordul egyet, dűnnyög, kényszeresen ismételtet kötőszavakat – *'I reckon'* – hanglejtése viszont gépies, mintha egy robot beszélne... – és szemben a *Hősüti* autistájával, mégis ezt érezzük hitelesnek, pedig olyan sok, olyannyira eltúlzott, extravagáns, hogy már-már mosolygunk rajta – csak közben valahogy ott lüktet benne az élet.

Azt gondolom, hogy egy ilyen alakításra születni kell. Az ehhez szükséges képességek nem tanulhatóak. Vagy megadatik valakinek, vagy sem. Ez az a kisugárzás, ami miatt rajongani kezdünk egy színészért, egy alakításért – mert meglep minket, elképeszt és olyan tudással tágítja ismereti horizontunkat, ami nélkül szegényebb lenne az életünk.

A rendező feladata, hogy találjon ilyen színészt a szerep eljátszására, illetve hogy a sok közül kiválassza azt, akire a legjobban illik a karakter. Aki nem csak életre kelti a forgatókönyvben megírt figurát, de gazdagítja, lánggra lobbantja azt. A casting pillanatában el is dől, hogy milyen mélységekig juthat a film. Mert végsősoron a színész arcán történik meg minden, és neki csak akkor hiszünk, ha a szemeibe nézve nem pillant vissza ránk, hanem helyette felismerjük az örült ismeretlenbe révedő tekintetét.

Befejezés

Dolgozatom során végigelemeztem a rendellenes pszichés állapotok ábrázolása során felmerülő dramaturgiai, képi, hang- és színészvezetési kérdéseket, melyek befolyásolják egy rendező munkáját, és ennél fogva egy film sorsát is. Vizsgálataim munkamódszere az volt, hogy szubjektív módon összeválogatott, a témába vágó filmek elemzése és saját elsőfilmem forgatási tapasztalatai alapján, pontokba szedve vizsgáltam meg egy játékfilm elkészültének szinte összes fázisát. Csak olyan filmeket vettem figyelembe, melyekben éreztem a rendezői kíváncsiságot az adott mentális betegség iránt, azt a meggyőződést, hogy a rendellenes pszichés állapot nem pusztán bizzar attrakció, hanem olyan létsíkja a világnak, aminek megismerése a “neurotipikusok” számára is tanulságokkal jár.

A dramaturgiai fejezetben megállapítottam, hogy azok lettek a legjobban sikerült filmek, ahol a rendellenes pszichés állapot a történet lényegi részévé tudott válni. Vagyis, ha elképzeljük a történetet egy másik betegséggel, akkor az egész film dramaturgiai konstrukciója borul. Ehhez azonban az kell, hogy az író vagy dramaturg meghatározza a betegségnek a film szempontjából legfontosabb lényegi attribútumát. Egy olyan központi jellegzetességet, amely vezérfonalként halad végig a történeten, és amihez képest eldönthető, hogy a betegség valós tünetei közül melyek relevánsak illetve melyek irrelevánsak a film szempontjából. Ingmar Bergman a *Tükör által homályosan*-ban például a skizofrén hasadt elmét az istenkeresés szimbolumává emeli, és innentől kezdve számára csak azok az aspektusai fontosak a skizofréniának, melyek ezt a filozófiai gondolatot támasztják alá. Tovább menve különbséget tettem aktív és passzív hősök között, rámutatva, hogy a passzív hősök sokszor autista karakterek, akiknek betegségükből adódóan nincs hagyományos értelemben vett igényük az események alakítására, míg pl. a skizofrénia, a kényszersség velejárója egy cselekvő, aktív jelenlét. A film dramaturgiája akkor jó, ha egyfajta orvosi hitelesség is megjelenik a történetben: ha megelégszünk olyan tünetekkel, helyzetekkel, melyek a valóságban is megtörténhetnek, és nem próbáljuk meg eltúlozni azokat.

A második nagy fejezetben rátértem a film konkrét szövetét létrehozó audiovizuális eszközök elemzésére. A különböző látvány megközelítések (realista – szürrealista, illetve látomásos – szimbolikus) kifejtése után a kameramozgások, képkivágások, a plánozás, a világítás, a különböző optikák hatásmechanizmusait elemeztem. Rámutattam az elemzett filmalkotások olyan részleteire, amelyek erős rendezői tudatosságot mutatnak, s melyek megfontolandó tanácsokkal szolgálhatnak egy majdan megvalósuló film készítőinek. Ez a fajta

szakmai tudás nem szégyen egy rendező számára. A mások munkájából való okulás rengeteg időt és elfecsérelt energiát spórolhat meg, amit filmünk egyedi problémáinak megoldására is fordíthatunk.

A film vágását is hatásmechanikailag vizsgáltam, röviden kitérve a zene és a hangdizájn kérdéseire is. De csak ezután következett a legfontosabb és egyben legtitokzatosabb terület, a színészi munka, illetve a rendező színésszel való közös munkájának vizsgálata. A rendező meg tudja teremteni a lehetőségfeltételeket ahhoz, hogy a színészek alakítása a lehető leghatásosabb tudjon lenni. De a film sikerének súlya leginkább a rendellenes karaktert játszó színész vállán nyugszik.

Ezt egy hosszú folyamat előzi meg, amely a szereplők kiválasztásával kezdődik. Ez talán a legfontosabb részfolyamat, mert véleményem szerint a szereposztással el is dől, hogy a film milyen mélyet tud meríteni, mennyire tud hiteles és koherens képet mutatni egy rendellenes pszichés állapotról. A casting a közhiedelemmel ellentétben nem “felvételi vizsga” a filmbe, ahol a színésznek bizonyítania kell képességeit, hanem egy remek lehetőség arra, hogy a rendező még a forgatás előtt megtapasztalja a színészek és a filmbéli karakter találkozását. Nem képességekről szól elsősorban, hanem kisugárzásról, alkatról, személyiségről. Arról, hogy egy szerep eltalál-e valakit, vagy sem. Persze sok hasznos fogás létezik, amelyekkel hatásossá tehető egy ilyen alakítás, sok olyan tapasztalatot is igyekeztem összegyűjteni, ami talán megkönnyíti a színész számára eleinte minden bizonnyal rémisztő alámerülést a pszichés rendellenességek világába. És fontos, hogy a színész is megfogalmazza magának – a rendezővel egyet gondolva – a karakter *lényegi attribútumát*, amelyet origóként kijelölve később körbe lehet építeni az igazán lényeges gesztusokkal, és állapotokkal. Legfontosabb állításom az, hogy a rendellenes pszichológiai állapotok színészi megjelenítése folyamán a szereplők kifejezésarca eltűnik, feloldódik az örület párhuzamos realitásában, és átadja helyét az identitásarcnak.¹³⁴ Ennek kulcseleme a színész ismeretlenbe révedő tekintete. Ez a révület nem egyenlő a fókuszvesztéssel, bambasággal, sokkal inkább aktív állapot, valódi NÉZÉS, aminek iránya és tárgya van, csak az nem a mi világunkból való. A legtöbb pszichés betegség együtt jár az észleletek deformálódásával, az érzékszervek megváltozott működésével, amely a páciens tudata számára egy alternatív valóságsíkot hoz létre. Véleményem szerint a színésznek meg kell találnia a saját alternatív valóságát, amelyben kijelölheti tekintetének

¹³⁴ A két fogalmat Margitházi Bejától emeltem át, az identitásarc jelenti azt a fiziognómiai formát, amely a színész egyéniségének hordozója, ‘arc működés nélkül’, míg a kifejezésarc nem más, mint az arcizmok és idegek munkájának eredményeként az arcon megjelenő kifejezések, érzések, gesztusok összessége. Lásd még: Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 136-144.

tárgyát és figyelmének irányát. Ezeket a senki más számára nem megismerhető “dolgozat” kell néznie, miközben a karakter révült pillanatait játssza a kamera előtt.

Ez a színészi képesség bizonyos mértékig fejleszthető, tanulható, de legfontosabb eleme a veleszületett érzékenység, ami nem azonos a tehetséggel és a képességességgel. Lehet valaki a világ egyik legelismertebb színésze, mégis beletörhet a bicskája egy ilyen szerepbe, mert van aki képes erre az átlényegülésre, és van, aki nem.

Míg rendezőként mindent meg kell tennünk, hogy megfelelő körülményeket teremtsünk ahhoz, hogy a színész alakítása felragyogjon, maga az örületbe való színészi átlényegülés nem befolyásolható.

Születni kell rá.

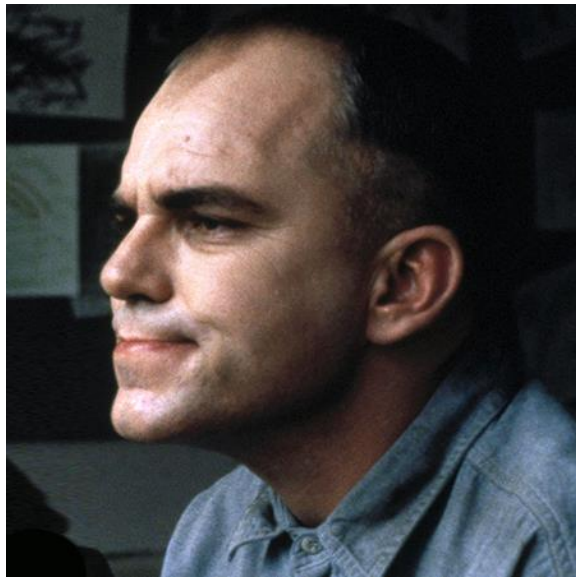
Dolgozatom végkövetkeztetése vállaltan nem-tudományos, sokkal inkább szakrális állításnak tűnik...

Azt gondolom jól van ez így. Örülök, hogy az ismeretlent nem sikerül megismerhetővé tennünk. És csak a körülírás, az allegória, a beleézés marad számunkra...

Meg a képek, amelyek mindennél jobban megmutatják azt a bizonyos tanulhatatlan tekintetet.









Köszönetnyilvánítás

Dolgozatom nem készült volna el, ha nincs Grunwalsky Ferenc lényeglátó tekintete, Jákfalvi Magdolna pedagógusi bizalma és precizitása, Báron György és Gelencsér Gábor konstruktív észrevételei, Prekop Csilla szakértői és emberi támogatása.

Köszönetet mondok nekik.

Köszönöm a dolgozathoz való hozzájárulásukat rajtuk kívül:

Schulze Évának, Stóhr Lórántnak és Szabó Ivánnak,

Kuti Editnek,

Az SZFE Doktori Iskola oktatóinak, a Kutatásmódszertan szemináriumon résztvevő hallgatótársaimnak,

Vass Teréznek, aki nélkül nem kezdhettem volna el foglalkozni ezzel a témával,

Jánossy Natáliának, aki bármikor segítségemre volt az angol fordításoknál.

Elemzett filmek:

A gépész (The Machinist, 2004. Forg: Scott Kosar, Rend: Brad Anderson)

Aguirre, Isten haragja (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972. Forg./Rend: Werner Herzog)

Andrej Rubljov (Андрей Рублёв, 1969. Forg: Andrej Koncsalovszkij, Andrej Tarkovszkij, Rend. Andrej Tarkovszkij)

Ben X (Ben X, 2007. Forg./Rend: Nic Balthazar)

Betty Blue (37°2 le matin, 1986. Forg: Philippe Dijan, Jean-Jacques Beineix, Rend: Jean-Jacques Beineix)

Bukott angyalkák (Fallen Angels, 1995. Forg./Rend: Wong Kar-Wai)

Bűnös viszonyok (Breaking and Entering, 2006. Forg./Rend: Anthony Minghella)

Donnie Darko (Donnie Darko, 2001. Forg./Rend: Richard Kelly)

Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920. Forg: Carl Mayer, Hans Janowitz-Rend: Robert Wiene)

Egerek és Emberek (Of Mice and Men. 1992. Forg: Horton Foot, Rend: Gary Sinise)

Egy csodálatos elme (A Beautiful Mind, 2001. Forg: Akiva Goldsman, Sylvia Nasar, Rend: Ron Howard)

Egy hatás alatt álló nő (A Woman Under the Influence, 1974. Forg./Rend: John Cassavettes)

Ember a felvevőgéppel (Человек с киноаппаратом, 1929. Forg./Rend: Dziga Vertov)

Esőember (Rain man, 1988. Forg: Barry Morrow, Ronald Bass. Rend: Barry Levinson)

Fekete hattyú (Black Swan. 2010. Forg: Mark Heyman, Andres Heinz, Rend: Darren Aronofsky)

Felhő a Gangesz felett (2002. Forg./Rend: Dettre Gábor)

Harcosok klubja (Fight Club, 1999. Forg: Chuck Palahniuk, Jim Uhls, Rend: David Fincher)

Hósüti (Snow Cake, 2006. Forg: Angela Pell, Rend: Marc Evans)

Hullámtörés (Breaking the Waves, 1996. Forg: Lars von Trier, Peter Amussen, David Pirie, Rend: Lars von Trier)

Idióták (Idioterne, 1998. Forg./Rend: Lars von Trier)

Isten hozta, Mr! (Being There, 1979. Forg: Jerzy Kosinski, Rend: Hal Ashby)

Iszonyat (Repulsion, 1965. Forg: Roman Polanski, Gérard Brach, Rend: Roman Polanski)

Keresd a nőt (There's Something About Mary, 1998. Forg: Ed Decter, John J. Strauss, Peter Farrelly, Bobby Farrelly, Rend: Peter Farrelly és Bobby Farrelly)

Legkedvesebb ellenségem (Mein liebster Feind - Klaus Kinski, 1999, Rend: Werner Herzog,).

Mulholland Drive (Mulholland Drive, 2001. Forg./Rend: David Lynch)

Napos oldal (Silver Linings Playbook, 2012. Forg./Rend: David O. Russell)

Nevem Sam (I am Sam, 2001. Forg: Kristine Johnson, Jessie Nelson, Rend: Jessie Nelson)

Ópium: Egy elmebeteg nő naplója (2007, Forg: Székér András, Szász János, Rend: Szász János.)

Penge élen (Sling Blade, 1996. Forg./Rend: Billy Bob Thornton)

Pi (Pi, 1998. Forg./Rend: Darren Aronofsky)

Ragyogás (The Shining, 1980. Forg: Stephen King, Stanley Kubrick, Rend: Stanley Kubrick)

Színről színre (Ansikte mot Ansikte, 1976. Forg./Rend: Ingmar Bergman)

Tükör által homályosan (Såsom i en spegel, 1961. Forg./Rend: Ingmar Bergman)

Utolsó idők (Lost Times, 2009. Forg./Rend: Mátyássy Áron)

Vörös sivatag (Il deserto rosso, 1964. Forg: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra,
Rend: Michelangelo Antonioni)

Felhasznált irodalom:

- Antonioni, Michelangelo: Az éjszaka, a Napfogyatkozás, a Hajnal. Ford. Benda Kálmán. In *Michelangelo Antonioni. Írások beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.
- Antonioni, Michelangelo: *Az ötleteket képektől kapom*. Ford. Benda Kálmán. In *Michelangelo Antonioni. Írások beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.
- Antonioni, Michelangelo: *Vörös Sivatag*. Ford. Pintér Judit. In *Michelangelo Antonioni. Írások beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.
- Atkinson & Hilgard: *Pszichológia*. Ford: Boross Ottilia, Gábris Krisztián, Ivády Rozália Eszter, Nábrády Mária. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.
- Bazin, André: *A fénykép ontológiája*. Ford: Baróti Dezső. In: *Mi a film*. Szerk: Zalán Vince. Budapest, Osiris, 1999.
- Brogaard, Berit és Marlow, Kristian: *The Superhuman Mind* (Psychology Today) <http://www.psychologytoday.com/blog/the-superhuman-mind/201212/kim-peek-the-real-rain-man> 2014. 12. 05.
- Benedek István: *Aranyketrec. Egy elmeosztály élete*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1978.
- Bergman, Ingmar: *Képek*. Ford. Kúnos László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992.
- Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003.
- Bogdashina, Olga: *Valódi színek – Érzékelés és észlelés autizmus spektrum zavarokban*. Ford: Csanády Katalin. Szentendre, Geobook Kiadó, 2009.
- Bujdosó Bori: *Vass Teréz: Azt mondtam, hogy én ebbe beledöglök* (<http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20091102-interju-vass-terez-szinesznovel-matyassy-aron-utolso-idok-cimu-filmjenek.html>) 2012. 04. 20.
- Feeney, F.X, Duncan, Paul: *Roman Polanski (Directors)*. Taschen, 2006.
- Foucault, Michel: *A bolondság története*. Ford: Sujtó László. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004.
- Grandin, Temple: *Segítség! Autizmus!* Ford. Szaffner Éva. Budapest, Kapocs Kiadó, 2004.
- Gunning, Tom: *Az attrakció mozija: a korai film, nézője és az avantgarde*. Ford. Kaposi Ildikó. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004.
- Györffy Miklós: *Michelangelo Antonioni*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1980.
- http://bergmanorama.webs.com/repertory/harriet_andersson_commentary.htm 2012. 05. 16.

- Ingmar Bergman: *Színről színre*. Ford: Kuczka Péter. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979.
- Karl Childers gets a Colonoscopy (https://www.youtube.com/watch?v=WwbtqZj_ciU)
- Kosinski, Jerzy: *Being There* (screenplay)
(http://www.dailyscript.com/scripts/being_there_1_10_79.html) 2014. 11. 28.
- Margitházi Beja: *Arc – film kapcsolatok* In: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008.
- Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008.
- Miller, Prairie: *Russell Crowe: A Beautiful mind interview*
(http://thoroughlyrussellcrowe.com/interviews/files/russellcrowe_abm.pdf) 2012. 05. 16.
- Playboy's 20 Questions – *Dustin Hoffman* (<http://dustinhoffman13.blogspot.com/>) 2012. 04. 15.
- Sacks, Oliver: *A férfi, aki kalapnak nézte a feleségét* Ford: Fenyves Katalin, Kis Anna, Rupp Anikó, Vajda Róza, Budapest, Park Kiadó, 2008.
- Sacks, Oliver: *Antropológus a Marson*. Ford: Racsmány Mihály. Budapest, Osiris Kiadó, 2004.
- Shakespeare, William: *Hamlet*. Ford: Arany János. Kisújszállás, Szalay Könyvek, 2005.
- Simon, Alex és Keefe, Terry: *Sean Penn, The Hollywood interviews*
(<http://thehollywoodinterview.blogspot.hu/2008/01/actorwriterdirector-and-oscar-winner.html>) 2014.10.20.
- Tourette-szindróma (Gilles de la Tourette-szindróma, TS) (www.tourette.hu) 2015. 04. 12.
- Vermeulen, Peter: *Az autizmus, mint kontextusvakság*. Ford: Bertalan Lilla, Budapest, Geobook Kiadó, 2014.
- Verne, Jules: *Hatteras kapitány*. Ford. György Ferenc. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1960.
- Vodál Vera: *Vass Teréz: Halálosan féltem ettől a szereptől*
(<http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/vass-terez-halalosan-feltem-ettol-a-szereptol-vass-terez-matyassy-aron-utolso-idok.html>) 2012. 04. 20.
- Volkmar, Fred R. és Wiesner, Lisa A.: *Az autizmus kézikönyve*. Ford: Gether Dénes, Várnai Péter. Budapest, Geobook Kiadó, 2013.
- Zavattini, Cesare: *Néhány gondolat a filmről* In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Vál. és szerk. Zalán Vince. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.

Felhasznált képek referencia listája

Címlap:

Iszonyat (Repulsion, 1965. Rend: Roman Polanski) - Catherine Deneuve
http://www.papermag.com/2009/07/roman_polanskis_repulsion_on_d.php

58. oldal:

Utolsó idők (Lost Times, 2009. Rend: Mátyássy Áron) - Vass Teréz
Mátyássy Áron fotói, 2008.

59. oldal:

Bal szélső: Temple Grandin (forrás: Wikipedia, Steve Jurvetson fotója, 2010.)

http://en.wikipedia.org/wiki/Temple_Grandin

Középső: Temple Grandin (Terry Simmons fotója)

<http://www.agwatchnetwork.com/temple-grandin-headlines-four-states-cattle-conference-december/>

Jobb szélső: Temple Grandin és Tony Atwood (Tony Atwood fotója)

<http://www.fenichel.com/Temple-Tony.html>

60. oldal:

Utolsó idők (Lost Times, 2009. Rend: Mátyássy Áron) - Vass Teréz
Szabó Adrienn képei, 2008.

102. oldal:

Bal szélső: Temple Grandin

<http://fhautism.com/temple-grandin-award-nominations.html>

Jobb szélső: Hósuí (Snow Cake, 2006. Rend: Marc Evans) – Sigourney Weaver (River Run Film 2007.)

<http://2007.riverrunfilm.com/films/snow-cake>

150. oldal:

Fent: Christoph Kramer (101GreatGoals.com, 2014.)

<http://www.101greatgoals.com/blog/germanys-christoph-kramer-was-so-concussed-that-he-cant-remember-yesterdays-world-cup-final-pictures/>

Balra, lent: Christoph Kramer (fansided.com 2014.)

<http://fansided.com/2014/07/13/cristoph-kramer-concussion-world-cup-final-germany/>

Jobbra, lent: Christoph Kramer (101greatgoals.com 2014.)

<http://www.101greatgoals.com/blog/christoph-kramer-to-nicola-rizzoli-referee-is-this-the-world-cup-final/>

154. oldal:

Fent: Christoph Kramer (101GreatGoals.com 2014.)

<http://www.101greatgoals.com/blog/germanys-christoph-kramer-was-so-concussed-that-he-cant-remember-yesterdays-world-cup-final-pictures/>

Lent: Tükör által homályosan (Såsom i en spegel, 1961. Rend: Ingmar Bergman) – Harriet Andersson (movpins.com)

[http://www.movpins.com/big/MV5BMTU0MzIwNzU0NF5BMl5BanBnXkFtZTcwMzc4MjE5Ng/still-of-max-von-sydow,-harriet-andersson-and-gunnar-bj%C3%B6rnstrand-in-s%C3%A5som-i-en-spegel-\(1961\)-large-picture.jpg](http://www.movpins.com/big/MV5BMTU0MzIwNzU0NF5BMl5BanBnXkFtZTcwMzc4MjE5Ng/still-of-max-von-sydow,-harriet-andersson-and-gunnar-bj%C3%B6rnstrand-in-s%C3%A5som-i-en-spegel-(1961)-large-picture.jpg)

163. oldal:

Tükör által homályosan (Såsom i en spegel, 1961. Rend: Ingmar Bergman) – Harriet Andersson (Listal.com)

<http://www.listal.com/viewimage/2469819>

164. oldal:

Fent: Iszonyat (Repulsion, 1965. Rend: Roman Polanski) - Catherine Deneuve (Filmbalaya.com)

<http://filmbalaya.com/2011/11/27/the-films-of-roman-polanski-repulsion-2/>

Középen: Esőember (Rain man, 1988. Rend: Barry Levinson) – Dustin Hoffman, Tom Cruise (today.com)

http://www.today.com/id/34522229/ns/today-today_entertainment/t/utah-man-who-inspired-rain-man-dies/

Lent: Utolsó idők (Lost Times, 2009. Rend: Mátyássy Áron) - Vass Teréz Szabó Adrienn felvétele, 2008.

165. oldal:

Fent: Hullámtörés (Breaking the waves, 1996. Rend: Lars von Trier) - Emily Watson

<http://www.andsoitbeginsfilms.com/2012/12/in-character-emily-watson.html>

Középen: Penge élen (Sling Blade, 1996. Rend: Billy Bob Thornton) - Billy Bob Thornton

http://www.gopixpic.com/1535/sling-blade-quotes-%E3%80%90%E5%BD%B1%E7%89%87%E5%8E%9F%E5%90%8D%E5%BF%BD%E2%82%ACsling/http:%7C%7Cimages3*static-bluray*com%7Cmovies%7Ccovers%7C3639_front*.jpg/

Lent: Vörös sivatag (Il deserto rosso, 1964. Rend: Michelangelo Antonioni) - Monica Vitti

http://it.wikipedia.org/wiki/Deserto_rosso

166. oldal:

Fent: Egy hatás alatt álló nő (A Woman Under the Influence, 1974. Rend: John Cassavettes) - Gena Rowlands

<http://whoiscliff.wordpress.com/category/best-actress/>

Középen: Isten hozta, Mr! (Being There, 1979. Rend: Hal Ashby) - Peter Sellers

<http://deeperintomovies.net/journal/archives/2794>

Lent: Színről színre (Ansikte mot Ansikte, 1976. Rend: Ingmar Bergman) - Liv Ullmann

http://www.cinamatek.be/?node=17&event_id=400252702

A dolgozatban szereplő angol idézetek eredeti nyelven

74. o. „... I thought it was important to give the film as realistic a treatment as possible. A more documentary style. If I had made *Breaking the Waves* with conventional techniques, I think it would have been unbearable. ... The raw, documentary style that I imposed on the film, which actually dissolves and contradicts it, means, that we can accept the story as it is.”¹³⁵
83. o. „When we edited the scenes, our only intention was to strengthen the intensity of the acting, without worrying about whether the picture was sharp or well-composed or if we were riding roughshod over the invisible sight axis.”¹³⁶
83. o. „That resulted in great jumps in time within the scenes, which might not be perceived as jumps in time. They almost give a feeling of compression.”¹³⁷
99. o. „I was also very taken by Emily’s acting, but it was mainly her enthusiasm that convinced me.”¹³⁸
99. o. “Katrin was someone I originally auditioned for the role of Bess, but she wasn't quite right for that —or rather the part didn’t suit her.”¹³⁹
99. o. I remember that Emily was also the only one who came to the audition without any make-up and barefoot! There was something Jesus-like about her that attracted me.”¹⁴⁰
113. o. “Did you have a chance to observe people who had the same handicaps that your character had? Sean Penn: Yeah, but I think what you find is what you’re going after, since there’s such a broad spectrum of conditions, many of which can overlap one another, what becomes most important is finding the personality of the character, like with any character. So I was trying to do that. Then you absorb things based on observation, or try to.”¹⁴¹
114. o. „When I was studying autism for *Rain Man*, I was trying to figure out how I could bring it to something close to me that I could understand. I knew all the outer things—autistic people don't make eye contact; they don't want to be touched. One thing most of us can do is praise the other guy, sometimes lavishly. But the hardest thing is to get praise. We become autistic. We stop making eye contact. It's too powerful.”

¹³⁵ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 166.

¹³⁶ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 172.

¹³⁷ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 172.

¹³⁸ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 170.

¹³⁹ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 171.

¹⁴⁰ Björkman, Stig (szerk.) *Trier on von Trier*. Ford. Neil Smith. London, Faber and Faber, 2003. p. 170.

¹⁴¹ Simon, Alex és Keefe, Terry: *Sean Penn, The Hollywood interviews*

(<http://thehollywoodinterview.blogspot.hu/2008/01/actorwriterdirector-and-oscar-winner.html>) 2014.10.20.

- 114-115. o. „I tracked down the author of *Emergence*: Labeled Autistic. She said something that made me understand. She said the one thing she wanted more than anything else in life was for someone to hug her, but the second anyone did, she couldn't bear it. That sentence just destroyed me. On a certain level, that's all of us. We want praise more than anything, but once we get it it's sometimes painful.”¹⁴²
127. o. “What about your own grip on reality? - RC: I think like everybody in life, I've had my moments. But in the true sense, in terms of sanity and insanity, no.”¹⁴³
128. o. „Was that the most difficult challenge for you with *A Beautiful Mind*? - RC: Well, we also had a possible actor's strike coming, and only three weeks for rehearsal before that.”¹⁴⁴
128. o. . „So really at a certain point, the only place I had to move from this point, was de-education and intuition. But hopefully embodying the journey of who Nash was.”¹⁴⁵
128. o. "I keep half of my head full of feeling, and the other half full of technical concerns.”¹⁴⁶
135. o. “It’s always struck me that when an actor portrays a character with a physical or mental handicap that there’s a fine line between character and caricature. Is that a difficult line to tread? Sean Penn: Well, you’re never going to cross that line if you’re part of an acting process that isn’t based on caricature in the first place. I think any performance can be caricature in terms of the criticism if that’s what it is. I’ve always looked on acting as this: you build a cage based on your sense of the truth and your sense of the aspects of the character that need to tell the story. If you’ve done your job right, which I’ve had varying degrees of success doing at different times in my life, if you’ve done your job right, then you’re able to function very freely within that cage. So I think if you’re editing yourself, you’re going to fall, and that’s what comes to mind when you use the word “caricature,” to me it says you’re avoiding something.”¹⁴⁷

¹⁴² Playboy’s 20 Questions – Dustin Hoffman (<http://dustinhoffman13.blogspot.com/>) 2012. 04. 15.

¹⁴³ Miller, Prairie: *Russell Crowe: A Beautiful mind interview* (http://thoroughlyrussellcrowe.com/interviews/files/russellcrowe_abm.pdf) 2012. 05. 16.

¹⁴⁴ Uo.

¹⁴⁵ Uo.

¹⁴⁶ http://bergmanorama.webs.com/repertory/harriet_andersson_commentary.htm 2012. 05. 16.

¹⁴⁷ Simon, Alex – Keefe, Terry: *Sean Penn: The Hollywood Interview* (<http://thehollywoodinterview.blogspot.hu/2008/01/actorwriterdirector-and-oscar-winner.html>) 2014. 10. 22.

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Ismeretlenbe révedő tekintetek

Rendellenes pszichés állapotok ábrázolása a játékfilmben

doktori disszertáció tézisei

Mátyássy Áron

2015

Témavezető: Grunwalsky Ferenc egyetemi tanár

Dolgozatomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy miként lehetséges a rendellenes pszichés állapotok ábrázolása a játékfilmekben. Rendellenes pszichés állapot alatt olyan patológikus tünetegyütteseket értek, mint az autizmus, a skizofrénia, a kényszeresség, az epilepszia, vagy akár a Tourette-szindróma. Vizsgálataim munkamódszere az, hogy szubjektív módon összeválogatott, a témába vágó filmek elemzése és saját elsőfilmem forgatási tapasztalatai alapján, pontokba szedve vizsgálom meg az összes fázisát egy játékfilm elkészültének. Csak olyan filmeket elemzek, melyekből érződik a rendezői kíváncsiság az adott mentális betegség iránt, tehát nem bizarr attrakcióként közelíti meg, hanem úgy véli, a pszichés rendellenesség megismerése a “neurotipikusok” számára is tanulságokkal jár.

Az első fejezetben a dramaturgiai kérdéseket veszem górcső alá. Legfontosabb állításom az, hogy azok a filmek lesznek a leghatásosabbak, amelyekben a rendellenes pszichés állapot lényegi részévé tud válni a történetnek. Tehát, ha elképzeljük a történetet egy másik betegséggel, akkor az egész film dramaturgiai konstrukciója borul. Példaként Ingmar Bergman klasszikusát, a *Tükör által homályosan*-t (Såsom i en spegel, 1961.) és Hal Ashby *Isten hozta, Mr!* (Being There, 1979.) c. filmjét említem. Mindkét alkotás az adott betegség filozófiai jellegű elemzése után, a betegség által generált helyzetekből, a betegség metaforikus jelentését is felhasználva építkezik, úgy, hogy meghatározza a betegség *lényegi attribútumát*: azt a központi jellegzetességet, ami köré a film gondolati rendszere épülni tud. Bergman például a skizofrén hasadt elmét az istenkeresés szimbólumává emeli, és innentől kezdve számára csak azok az aspektusai fontosak a skizofréniának, melyek ezt a filozófiai gondolatot támasztják alá. Tovább menve különbséget teszek aktív és passzív hősök között, rámutatva, hogy a passzív hősök sokszor autista karakterek, akiknek betegségükből adódóan nincs hagyományos értelemben vett igényük az események alakítására, míg pl. a skizofrénia, a kényszeresség velejárója egy cselekvő, aktív jelenlét. A film dramaturgiája akkor jó, ha egyfajta orvosi hitelesség is megjelenik a történetben: ha megelégszünk olyan tünetekkel, helyzetekkel, melyek a valóságban is megtörténhetnek, és nem próbáljuk meg eltúlozni azokat.

A második fejezetben rátérek a filmek audiovizuális eszközeinek elemzésére. Sorra veszem, milyen eszközök segítik a rendezői munkát egy film készítése során, és hogy ezek a rendellenes állapotok ábrázolásánál milyen súllyal esnek latba. Véleményem szerint ezeknek az eszközöknek a tudatos, szisztematikus rendezői használata egyrészt a lehetőségfeltételeket teremti meg ahhoz, hogy a színészi alakítás megszülethessen, ugyanakkor erősíti, kontextusba is helyezi azt.

A látványtervezői munka vizsgálatával kezdem, ahol megkülönböztetem a *realista* és az *szürrealista* látványfelfogást, utóbbinak két alcsoportja is van, a *látomásos*, és a *szimbolikus* megközelítés. A distinkció azon alapszik, hogy az adott film milyen mértékben használja ki a filmes látványban rejlő hihetetlen szabadságot, mennyiben ragaszkodik a valószerűséghez, illetve milyen módokon haladja meg azt. Érdekes, hogy jellemzően az autizmus-tárgyú filmek azok, melyek inkább realista látványvilágot használnak, amely az autista karakterek “szemüvegén” keresztül válik fenyegető, veszélyes tereppé, és a néző így ismerheti meg világunk másik arcát. (Az *Esőember* (Rain man, 1988.) híres jelenetében a főszereplő nem tud átkelni az útesten, mert a közlekedési lámpa jelzéseire hagyatkozva folyton összezavarodik.) Ugyanakkor pl. a skizofrénia, vagy a kényszeresség témakörét vizsgáló filmek legtöbbször megpróbálják a képek és hangok nyelvén megfogalmazni a sérült elme által érzékelt világot. Ennek legkorábbi gyöngyszeme a *Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920.) szürrealista díszlete, de ide sorolom Bergman *Színről színre* (Ansikte mot Ansikte, 1976.) című filmjét, csakúgy, mint Polanski *Iszonyatát* (Repulsion, 1965.), vagy David Lynch *Mulholland Drive*-jét (Mulholland Drive, 2001.). A látomásos alcsoportba azok a filmek tartoznak, amelyek vállaltan igyekeznek egy nem-valóságos világ képét mutatni, leginkább a sérült elme vízióinak megidézésével. Ezekben a filmekben gyakran illuzórikus alakok, karakterek is megjelennek, mint pl. az *Egy csodálatos elmében* (A Beautiful Mind, 2001.), vagy a *Harcosok klubjában* (Fight Club, 1999.). Szimbolikusnak nevezem a megközelítést, ha a rendezői vízió valós képekből építkezik, melyeket átereszt egy “prizmán”, és a végeredmény inkább egy művészi reflexió a valóságra, mintsem realista valószerűség. Ide tartozik pl. Antonioni *Vörös sivatag-a* (Il deserto rosso, 1964.), és a korábban már említett *Tükör által homályosan*.

Ezek után sorra veszem a kamerahasználat, a plánozás, a világítás kapcsán mutatkozó visszatérő jellegzetességeket, melyek közösek az általam elemzett filmekben. Levonom a tanulságot, hogy a filmes képalkotás minden fázisát hasznos megtervezni, mert csak így tudja a rendező kézben tartani filmje majdani hatásmechanizmusait. Az is világossá válik, hogy elengedhetetlen a jó kommunikáció és az egymás iránti kíváncsiságon alapuló munkaviszony az összes munkatárssal, de kiváltképp az operatőrrel vagy éppen a vágóval. A rendellenes pszichés állapotokat ábrázoló játékfilmek természetesen nem igényelnek sajátos vágói stílust, ezért az ide vágó fejezetben inkább azt vizsgálom, hogy a különböző tempók, dinamikák, hang- és filmzenei megoldások mennyiben segítik a nézői befogadást.

Dolgozatom utolsó fejezete a színészi munkáról szól, melynek kezdete egy kulcsfontosságú rendezői feladat, a szereposztás. Már itt megfogalmazódik hipotézisem, miszerint a színészválasztással el is dől a majdani alakítás sikere. A kellően alátámasztott döntés érdekében kitérek a szereplőválogatás – divatos nevén casting – jelentőségére, ami azonban számomra nem jelent egyfajta “felvételi vizsgát” a filmbe, ahol a színészeknek bizonyítaniuk kell rátermettségüket, hanem egy fontos visszajelzés a rendező számára arról, mennyiben találja el az adott színészt-színésznőt a rendellenes pszichéjű karakter szerepe. A folytatásban színészekkel készült interjúk és filmrészletek elemzésének segítségével hívásával olyan gyakorlatokat, színészi megoldásokat vizsgállok, melyek megkönnyítik a rendellenes karakterek megformálását. Bár az idézett szövegekben a színészek elég szűkszavúak, annyi világosan látszik, hogy legtöbbször felépítenek maguknak egy gesztusrendszert, egy állapotot, amely sokszor nem is a szokványos színészi megoldásokra épül, hanem mozgásszínházi eszközöket és fokozottan testtudatos koncentrációt használ, valamint az észleletekre való összpontosítás irányított manipulációját. Fontos tanulság számomra, hogy nem elég, ha a színész leutánozza az adott betegség jellegzetes tüneteit. Neki is meg kell találnia a karakter *lényegi attribútumát*, amelyet origóként kijelölve később körbe tud építeni a számára lényeges gesztusokkal, állapotokkal. Ugyanekkor figyelmen kívül hagyhat számos olyan tünetet, jellegzetességet, melyek az alakítás szempontjából nem lényegesek. A testbeszéd és a beszédhang vizsgálata után az arcjáték elemzéséhez Margitházi Beja terminológiáját hívom segítségül az *identitásarc* és a *kifejezésarc* fogalmának beemelésével.¹⁴⁸ Az identitás arc jelenti azt a fiziognómiai formát, amely a színész egyéniségének hordozója, ‘arc működés nélkül’, míg a kifejezésarc nem más, mint az arcizmok és idegek munkájának eredményeként az arcon megjelenő kifejezések, érzések, gesztusok összessége. Állításom az, hogy a rendellenes pszichológiai állapotok színészi megjelenítése folyamán a szereplők kifejezésarca eltűnik, feloldódik az örület párhuzamos realitásában, és átadja helyét az identitásarcnak. A mindenki számára ismerős és dekódolható arckifejezések helyett egy titokzatos, kifürkészhetetlen, ám autonóm egyén képét látjuk magunk előtt, a maga tiszta puritánságában. Ennek kulcseleme a színész ismeretlenbe révedő tekintete. Ez a révület nem egyenlő valami fókuszvesztéssel, bambasággal, sokkal inkább aktív állapot, valódi NÉZÉS, aminek iránya és tárgya van, csak az nem a mi világunkból való. A legtöbb pszichés betegség együtt jár az észleletek deformálódásával, az érzékszervek megváltozott működésével, amely a páciens tudata számára egy alternatív valóságsíkot hoz létre. Véleményem szerint a színésznek meg kell találnia a saját alternatív

¹⁴⁸ Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2008. p 136-144.

valóságát, amelyben kijelölheti tekintetének tárgyát és figyelmének irányát. Ezeket a senki más számára nem megismerhető “dolgokat” kell néznie, miközben a karakter révült pillanatait játssza a kamera előtt.

Ez a színészi képesség bizonyos mértékig fejleszthető, tanulható, de kell hozzá egy velészületett érzékenység. Ennél fogva azt gondolom, nem mindegy, kire osztja ki a rendellenes pszichéjű karaktert a rendező, mert van olyan színész, aki képes azt eljátszani, és van aki nem. A rendező felelőssége, hogy megtalálja a karakternek megfelelő színészt.

Ha ez sikerül, létrejöhet az ismeretlenbe érvedő tekintet és a rendellenes pszichés állapotok hiteles ábrázolása a játékfilmben.