

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A valóság ereje

A valóság poétikája a Virágvölgy című filmben

Doktori Értekezés



készítette: Csuj László

2018

Témavezető: dr. Báron György, egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
1. A főszereplő karaktere.....	8
1/a. De Sica és a neorealizmus: a szereplők és a társadalmi valóság.....	9
1/b. Dardenne-filmek: a testi jelenlét poétikája.....	12
1/c. Andrea Arnold filmjei: a spontaneitás igazsága.....	15
1/d. Barbara Loden: Barbara Loden: a valóság forrása az autobiografikus szemlélet.....	18
Összefoglalás – a <i>Virágvölgy</i> szereplőiről való gondolkodás.....	21
2. Dramaturgia.....	23
2/a. A neorealista dramaturgia: a történet tárgya az egyén és társadalom kapcsolata.....	24
2/b. A Dardenne-filmek dramaturgiája: morális konfliktusok testi tapasztalata.....	29
2/c. American Honey: amikor a cselekményt a spontán érzelmi hullámok vezetik.....	34
2/d. Barbara Loden: <i>Wanda</i> : az elbeszélés anyaga az ön-fikció.....	36
Összefoglalás: a <i>Virágvölgy</i> dramaturgiai szerkezetével kapcsolatos törekvések.....	37
3. A beállítások szerkesztésének kérdései: kameramozgás, vágás, térszerkezet.....	40
3/a. De Sica: a láthatatlan rendező.....	40
3/b. A Dardenne-filmek térkezelése.....	42
3/c. <i>Wanda</i> : a tér perifériáján.....	43
Összefoglalás – vágás és kamerakezelés a <i>Virágvölgyben</i>	44
A dolgozat összefoglalása.....	46
Bibliográfia.....	47

Bevezetés

Dolgozatom egy esszé, amelyben olyan filmeket elemzek, amelyek *Virágvölgy* című első nagyjátékfilmem és egyben mestermunkám elkészítése során inspiráltak. Ezen filmekben az a közös (és ilyen módon kapcsolódnak a *Virágvölgyhöz*), hogy a valósággal speciális kapcsolatuk van. Ez nem egy konzisztens teória, hanem egyfajta érzékenység, ami csak a filmkészítés, filmnézés konkrét gyakorlatában érthető meg. A dolgozat ezért első sorban filmelemzésekről és alkotói munkamódszerekről fog szólni. A dolgozatban arra hozok példákat, hogy ezen alkotói attitűdnek milyen stílári következményei lehetnek, és ez milyen módon illeszkedik a *Virágvölgyhöz*. Természetesen nem tudom sem a filmtörténet teljességét áttekinteni, sem az összes filmet, amely feltehetően inspirált, választásaim szubjektívek.

Az elemzések fókusza az, hogy a választott filmek esetében a valósággal kialakított speciális viszony milyen dramaturgiai, térkezelési, színészválasztási, vágási, kamera használati eljárásokat hozhat létre. Fontos kiemelni, hogy ennek a dolgozatnak nem feladata az, hogy általánosságban vizsgálja a valóság és a film viszonyát, nem arról szól, hogy a valóság vagy a valósággal kapcsolatba hozható realizmus úgy általában hogyan jelenik meg a filmben vagy a választott filmekben, hanem egyfajta tudományosan nehezen körülírható megközelítésre gondolok, amelyet talán Truffaut érzékletes példája ír le a legjobban, mely szerint vannak „nagy realista” rendezők, mint például Rossellini és „nagy esztéták”, mint például Eisenstein¹.

Olyan filmeket fogok mélyebben elemezni, amelyek nem csak stílusuk miatt kapcsolódnak a *Virágvölgyhöz*, hanem a főszereplő karaktere miatt is: első sorban olyan főszereplőkkel fogok foglalkozni, akik a körülöttük lévő hétköznapi világot egy speciális szűrőn keresztül figyelik és különböző okok miatt nem értik az úgynevezett normális emberek szabályrendszerét és egy belső érzelmi és morális rend szerint cselekszenek, amely miatt szükségszerűen konfrontálódnak a társadalommal. Ezért a főszereplő az első és egyben legfontosabb, amellyel kiemelten fogok foglalkozni.

A választott alkotók: Rossellini, De Sica, a Dardenne-testvérek munkái, Andrea Arnold *Fish Tank* és *American Honey* című, valamint Barbara Loden *Wanda* című filmjei. Felmerülhet az olvasóban, hogy miért éppen ezek az alkotók, hiszen ezen túl vizsgálhattam volna Cassavetes és Mike Leigh filmjeit is, vagy a román újhullámot. A sort igen hosszan, valószínűleg a végtelenségig lehet folytatni, éppen ezért ismét hangsúlyozom, hogy a választott filmek

¹ Truffaut, Francois: *The Big Secret – Jean Vigo Is Dead at Twenty Nine*, in: *The films in my life, First Diversion Books, 2014.*

szubjektívek, de a filmekhez kapcsolható elemzések nézőpontja azonos, minden filmben ugyanazt az alkotói megközelítést fogom vizsgálni.

Ha a valósághoz való viszonyt vizsgálom, szükséges néhány szót ejtenem arról, mit is értek pontosan a valóságon. A valóság, a valóságtapasztalat sokarcú és nyílt végű: fejlődő tudásunk folyamatosan újabb és újabb elemekkel dúsítja azt, hogy mit gondolunk a valóságról és mit érzékelünk valóságosnak.² Ennek a dolgozatnak a kereteit meghaladná az, hogy akár röviden is összefoglaljam a valóságról való gondolkodás szellemtörténetét. Sokszor fogom a hétköznapi fizikai valóság kifejezést használni, amely minden vizsgált alkotó számára fontos, és ami egyfajta konszenzuális valóságtapasztalatot jelent a néző és az alkotó között. A valóság értelmezése így az alkotói törekvés leírásában és az elemzés gyakorlatában lesz megérthető.

Az elemzések során alapvetően két filmről szóló munkára fogok támaszkodni, amelyek kapaszkodókat, inspirációt adnak az elemzésekhez. Ezeknek nem a tudományos rendszerét, hanem egyfajta filmértő érzékenységet használok fel, mert ezen esztéták egyes gondolatai összecsengenek azzal, amit én is tapasztaltam alkotóként. Nem egy nagy elméleti víziót szeretnék „ráhúzni” a filmekre, hanem azt az érzékenységet felhasználni, amellyel ezek a gondolkodó emberek közelítettek a filmek felé.

Az egyik Siegfried Kracauer *A film elmélete – A fizikai valóság újjászületése*³, című könyve a másik pedig André Bazin *Mi a film?*⁴ című kötete, amely Bazin legfontosabb írásait tartalmazza. A bevezető további részében azt kívánom röviden leírni, hogy miért ezt a két munkát választottam, miért tartom őket az elemzésekben segítőnek. Fontos leszögezni, hogy míg Bazin és Kracauer általánosságban vizsgálja a valóság és film viszonyát, ebben a dolgozatban fogalmi eszközkészletükre támaszkodom, de nem céloom hasonló átfogó valóság-poétikát kidolgozni, meghatározni.

2 Torben Grodal: *The experience of Audiovisual Realism*, in: Oxford Scholarship Online, 2009

³ Siegfried Kracauer: *A film elmélete – A fizikai valóság újjászületése*, in: *Fejezetek a filmesztétikából*, szerk: Zalán Vince, Múzsák, 1985.

⁴ André Bazin: *Mi a film?*, Osiris Kiadó, Budapest, 1995.

Kracauer szerint egy műalkotásnak az esztétikai értéke⁵ abban áll, hogy a kifejezőeszköz sajátos, lényeges jellemvonását hordozza-e⁶, azaz valamely művészi kifejezőeszkővel elért hatás annál kielégítőbb esztétikai szempontból, minél inkább az adott művészeti ág sajátos tulajdonságaira épül. Kracauer azt keresi, hogy mitől filmszerű valami, mi az, amit csak a film médiuma tud és a többi művészeti ág nem, mert ha van ilyen, akkor szükségszerűen azt a specifikumot kell használni ahhoz, hogy esztétikailag értékes műalkotás készüljön. Könnyen belátható, hogy a film médiuma bizonyos jellegű affinitást mutat a fizikai valóság iránt, azaz a filmnek abban áll a specifikuma, hogy hitelesen tudja megragadni a világ külső burkát, a jelenségek felszínét⁷. Ez a felismerés a film történetének hajnalától megjelenik, amikor a Lumière-fivérek első hivatalos filmvetítésének visszhangjában több néző a vetítés utáni beszámolójában kiemelte, hogy milyen érzéki módon látta viszont a szélmozgatta falevelek rezdüléseit⁸.

Kracauer szerint a filmalkotó⁹ nem azért szedi össze minden képességét, hogy autonóm alkotást hozzon létre, hanem azért, hogy tehetségét feloldja, beolvassza azoknak a dolgoknak a lényegébe, amelyeket megörökíteni kíván.¹⁰ A természet csak akkor nyilatkozik meg, ha a filmalkotó megfeszíti valamennyi érzékszervét annak befogadására, mert a feladata az, hogy megértse a fizikai valóságot, hogy kialakítson vele egy intenzív viszonyt. (Hogy mi a dolgok „lényege” és ez hogyan megragadható, arról hatalmas szakirodalom áll rendelkezésre, ennek leírása meghaladja a dolgozatom kereteit. A lényeggel való viszony ebben az esetben egyfajta alkotói attitűdben és érzékenységben jelenik meg).

Itt kell tisztáznom, hogy noha ebben a dolgozatban olyan filmekről lesz szó, amelyek szoros kapcsolatot ápolnak a hétköznapi valósággal, és azt egy speciális módon közelítik meg, azoknak

5 Siegfried Kracauer könyve 1960-ban jelent meg, többek közt emiatt magán hordja a XIX. század majd XX. század első felének művészetszemléletét, amely fontosnak tartotta, hogy a művészeti alkotásokat hierarchikus rendbe szervezze és egy bizonyos elv szerint kimondja és értelmezze, hogy melyek az értékes és kevésbé értékes műalkotások. Ma már ez a szemlélet elavult, sok-sok diskurzus, értelmezési szemszög fut párhuzamosan, amelyek egymásra hatnak, egymást inspirálják. Ennek ellenére Kracauer műve a filmtörténet és filmelmélet tudományának fontos alapműve és a hierarchizáláson túl megállapításai máig érvényesek. Dolgozatom nem állítja, hogy csak bizonyos univerzális szempontok mentén lehet olyan filmeket létrehozni, amelyek esztétikai igazsággal bírnak, de azt gondolom, hogy ezen szempontok mentén lehet érvényesen gondolkodni filmek minőségéről.

⁶ Kracauer i.m. 167.

⁷ Kracauer i.m. 160.

⁸ Kracauer i.m. 161.

⁹ Kracauer i.m. 165.

¹⁰ Kracauer i.m. 164.

nem célja valamilyen fajta dokumentarizmus, dokumentarista stílus kialakítása. A valóságról és annak feldolgozásáról való gondolkodás nem feltétlenül kapcsolódik a dokumentarizmushoz, hiszen minden fikciós film önmaga dokumentuma és minden dokumentumfilm fikció is egyben, mert a kamera előtti valóságot ugyan nem manipulálja az alkotó, de önmagában az fikció, hogy egy bizonyos szögből, optikával van rögzítve a valóság¹¹. Emiatt a dolgozat nem kívánja elemezni a dokumentum és fikció viszonyát sem. Olyan filmekkel fogok foglalkozni, amelyet az alkotók a fikciós kategóriával jelöltek.

A dolgozatnak akár lehetne az is a címe, hogy „a szélmozgatta falevelek rezdülése”, hiszen vajon mi lehet ennél a jelenségnél filmszerűbb? Azonban a választott témám sokkal fókuszáltabb, hiszen nem általában vizsgálom a film és valóság viszonyát, hanem arról írok, hogy a *Virágvölgy* című filmben és az általam szubjektív módon kiválasztott filmekben milyen stíláriis jelenségeket eredményez a hétköznapi valóság megfigyelése, az azzal kialakított alkotói viszony. Ennek a kérdésnek a körüljárásához bevezetem a másik említett filmteoretikust, André Bazint.

Bazin szerint a filmművészetet aszerint osztályozhatjuk, hogy mennyi bennük az ábrázolt valóság, mert a filmkészítési folyamatnak a végén az eredeti valóság helyére egy valóságillúzió kerül, amely egy sor elvonatkoztatásból, konvencióból és egy adag eredeti valóságból tevődik össze. „Míg a rossz film csak szimbólumból, jelekből, konvenciókból, drámai morális és érzelmi hieroglifákból áll, a jó film így vagy úgy, de több valóságot hordoz, mint a rossz. Jól visszatükrözni a valóságot annyit jelent, mint többet megmutatni belőle.”¹² Bazin definícióját nem szeretném a tudomány eszközeivel górcső alá venni, hiszen rögtön elvérezne, számomra ebből az a fontos, hogy ő is azt keresi, hogy mit érzékelünk hitelesnek a vásznon. Az elemzésekben azt próbálom felgöngyölíteni, hogy bizonyos alkotói eljárások hogyan képesek hiteles karaktereket, jeleneteket, filmeket létrehozni. Természetesen azt nem állítom, hogy csak ezeken a módokon lehet eljutni a hitelességhez, azt viszont igen, hogy ezek érvényes megoldások.

A választott filmeket szokás a realizmus szellemi áramlatához kapcsolni. Ennek a dolgozatnak ugyancsak nem célja, hogy eligazítsa az olvasót a realizmusok szellemtörténetében, mert a filmelemzések enélkül is érthetőek lesznek. A realizmus igen terhelt fogalom és különösen

¹¹ Erről bővebben lásd: Plantinga, Carl: *Dokumentumfilm*, in: *Metropolis*, 2009/4, valamint Bódy Gábor vonatkozó írásait, in: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.*, Akadémiai Kiadó, Bp, 2006.

¹² Bazin i.m. 245-46.

ellentmondásos. Volt idő, mikor rendkívüli ideológiai jelentőséggel ruházták föl és a végső értékek foglalataként mindent hozzá mértek, de volt úgy is, hogy szitokszónak számított, s a művészet, a kultúra, a társadalom, az ember hanyatlásának tünetét látták benne vagy éppenséggel ódivatú, naiv képzetnek vélték¹³. Ezt a vitát nem tisztem sem eldönteni, sem kibontani, pusztán jelezni akartam, hogy a fogalom sokféleképpen változott az idők során. A realizmus fogalmát a Truffait-i értelemben vett nyitott módon használom.

Bazin Kracauerhez hasonlóan gondolkodik a film valósághoz való viszonyáról és azt állítja, hogy a filmrendező által a végsőkéig elemzett és az elemzés következtében kialakult személyes stíluson keresztül bemutatott valóságban lelhető fel a film igazsága¹⁴. Ezzel szembeállítja azokat a rendezőket (például a német expresszionistákat), akik a filmművészet realizmusa helyett az „esztétizmusban”, a formában keresik a művészi igazságot¹⁵, máshol ugyanezt a szembenállást úgy fogalmazza meg, hogy kétféle rendezői hozzáállást választ ketté, azokat akik a képekben és azokat, akik a valóságban hisznek¹⁶. Bazin kizárólagosságával nem értek egyet, természetesen mindkét alkotói hozzáállás által létre lehet hozni hiteles filmeket. Azonban a felvetése inspiráló számomra.

Kracauer is látja ezt a szembenállást, azonban úgy oldja fel, hogy egy példát hoz, amely kiválóan kapcsolódik ahhoz a fajta alkotói attitűdhez, amelyről a későbbiekben szó lesz. A példa Louis-Edmond Duranty 1856-ban megjelent *Du réalisme* című folyóiratában megjelent realista manifesztuma, amelyben az áll, hogy a festőnek úgy kell viszonyulnia a valósághoz, hogy ha egymás után tízszer ábrázolja ugyanazt a tárgyat, akkor az alkotások a legkisebb mértékben sem térhetnek el egymástól. Nyilvánvaló, hogy ez száz százalékig nem megvalósítható, azonban a törekvés a fontos, ami befolyásolja a technikai, formai választásokat. Tehát szelekciót kell alkalmaznia a művésznek, amikor a valóságot akarja ábrázolni és ennek a folyamatnak az eredménye vezethet el a forma igazságához.¹⁷ Dolgozatomban nem a forma igazságáról szeretnék írni, hanem ennek a munkafolyamatnak bizonyos aspektusait szeretném tetten érni, bízva abban, hogy a „tetten érés” egyúttal közvetett módon képes tudósítani a film igazságáról is.

13 Hites Sándor: *A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről*, in: Irodalomtörténet 47. (97.) évf. 3. sz., 264.

14 André Bazin: *Mi a film?*, Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 242.

15 Bazin i.m. 369.

16 Bazin i.m. 30.

17 Kracauer i.m. 164.

Lássuk, hogy a folytatásban, hogyan nyilvánul meg a valósággal való speciális viszony a Virág völgyel rokon filmekben!

1. A főszereplő karaktere

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, hogy a főszereplő kiválasztása és a szereplőről való gondolkodás hogyan befolyásolhatja a kiválasztott filmeket, milyen munkamódszerekkel éltek a rendezők és hogyan hatott ez a gondolkodás az adott film nyelvére.

Mit kezdjenek azok a fikciós filmek a színészekkel, amelyek maximális hitelességre törekednek, amelyeknek célja, hogy a film világát a néző a saját hétköznapi életével összemérhetően hitelesnek érezze? Robert Bresson ezen a kérdésem mélyen és eredeti módon gondolkodott és radikális választ adott rá: egy minimalista filmnyelvet dolgozott ki. *Feljegyzések a filmművészetéről*¹⁸ című kötetében világosan kirajzolódik programja, amelyet következetesen végigvitt a filmjeiben. Eszerint olyan jelenség nem létezik, hogy színész vagy színészi játék, hanem csak modellek vannak. Ezek a modellek mondhatni fényvisszaverő felületek, személyiségüknek titkait magukba zárják és éppen emiatt a zártság miatt a kracaueri végtelenség érzetét keltik¹⁹, azt az igazságot közvetítik, hogy az emberi lélek nem kiismerhető, nem megfejthető, csak töredékeket ismerhetünk meg belőle. Emiatt veti el Bresson mind a cselekményvezetés terén, mind a színészi jelenlét viszonyában a pszichologizálást, hiszen a pszichológia éppen arra törekszik, hogy megértse és leírja a tudomány eszközeivel az emberi lelket.

A bresssoni modellek semmilyen módon nem értelmezik a jelenetet, nem játszanak el érzelmeket. Sőt, ahogy a rendező írja, eljátszani semmit sem kell. Egyszerűen jelen vannak és robotikusan cselekednek. A kamera az arc olyan finom rezgéseit képes rögzíteni, amelyet szabad szemmel ritkán láthatunk. Alig-alig tudunk olyan közel kerülni embertársainkhoz, mint amelyet egy premier plámban láthatunk, ráadásul ha ennyire közelről vizsgálánánk a másik embert, a kettőnk viszonya szükségszerűen olyan mértékben befolyásolja a vizsgált ember arcát, és olyan mértékben nem tudunk a saját érzelmeinktől és jelenlétünkől elvonatkoztatni, hogy az a fajta hatás, amelyet egy hosszan kintartott arc közelképe ad, a hétköznapi életben szinte elképzelhetetlen. Emiatt az intimitás miatt bármilyen fajta szerepjáték tetten érése, az adott szerep „eljátszása” szükségszerűen hazug és a valóságból inspirált film nyelvét roncsoló hatás. Míg a színpadon lévő színész fizikai léte nem közvetíthető teljes mértékben a néző felé, ezért szükséges eljátszania a szerepet, és megképezni a fizikai mellett egy gondolati képet is a

18 Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetéről*, Osiris Kiadó, Budapest 1998.

19 Kracauer, i.m. 193.

nézőben²⁰, – sőt valószínűleg az igazán jó színház és színházi jelenlét mindig egy másik, fiktív kép és fiktív szereplő elképzelésére ösztönzi a nézőt –, addig a filmben a szereplők a teljes fizikai valójukat képesek megmutatni. Azok a filmek, amelyeket vizsgálok, arra törekszenek, hogy a néző a szereplőknek ne a játékában, hanem a hiteles jelenlétében oldódjon fel, hiszen ahogy a rezgő faleveleket, úgy a gesztusokban megjelenő legapróbb túlzásokat is rögzíti a kamera. Természetesen ha ma megnézünk egy ötven évvel ezelőtt készült filmet, akkor talán hiteltelennek láthatjuk azt a jelenlétet, ami a kortárs nézőknek igaz volt. Ez azonban nem azért van, mert a korabeli nézők buták vagy érzéketlenek voltak, hanem idővel változnak a szociokulturális viselkedésmódok, a szavak és hangsúlyok, és erre rendkívül érzékenyek vagyunk.

1/a. De Sica és Rossellini: a szereplők és a társadalmi valóság

Rosellini és Visconti mellett Vittorio de Sica volt az egyik azok közül, aki a legtisztábban képviselte az olasz neorealizmust. Természetesen a neorealisták stílusa nem volt teljesen újszerű. Korábban is készültek olyan filmek, amelyeket a hétköznapi valóság ihletett és az volt a törekvésük, hogy a hétköznapi emberek problémáit vigyék vászonra és minél valóságosabbnak hassanak. Ezek közül érdemes kiemelni Jean Renoir *Toni* (1935) és Szóts István *Ember a havason* (1942) című filmjeit, amelyek dokumentáltan közvetlenül is hatottak az olasz neorealista rendezőkre, így De Sicára is.

A neorealizmus az akkor mainstream filmnyelv helyett egy új stílust dolgozott ki, amelyben meghatározó szerepe volt annak, hogy a szereplőről hogyan gondolkoztak. Jellemző, hogy a korabeli közönséget, – akiket nem a filmnyelv kifinomult rétegei érdekelték –, az lepte meg, hogy milyen kiválóak a szereplők a neorealista filmekben. Meglepődtek, hogy ezeket a szerepeket amatőrök testesítették meg, akik nem készültek különösebben a szerepükre, sokszor rögtönöztek: *A fiúk a rács mögött* főszereplői egyszerű utcagyerekek, a *Paisa* első történetének főszereplője egy írástudatlan lány volt, akire Rossellini egy kikötőben talált rá²¹. „Ha csak a cselekményre hagyatkozunk, akkor ezek a filmek moralizáló melodramák. De a filmben az összes szereplő felkavaró valóságossággal van jelen.²²” írta ezt megerősítő André Bazin.

20 Siegfried Kracauer: *A film elmélete I.*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp. 1964., 194.

21 Bazin, i.m. 377.

22 Bazin, i.m. 414.

A színművészet klasszikus értelmezése szerint a színész kifejez valamit: egy érzelmet egy vágyat. Arcjátékával és viselkedésével lehetővé teszi a nézők számára, hogy úgy olvassanak az arcáról, mint egy nyitott könyvből. Ezt hívják játéknak. A neorealizmus ellenben azt kívánja meg, hogy a szereplő mielőtt kifejezne valamit, csak legyen. De Sica számára a *Biciklitolvajok* főszereplője elsősorban egy alak egy arc egy járás volt, nem pedig valaki, aki eljátssza, hogy ő egy ilyen-vagy olyan érzelmi állapotban lévő munkás²³. Hasonló megállapítható a *Sorompók lezárulnak* című filmről, amely még radikálisabban képviseli a hétköznapi valóság megjelenítését. Ebben a filmben a történet igazi ideje nem a dráma idejével azonos, hanem a szereplő cselekedeteinek konkrét időtartamával. A színész nem arra a dramatikai konvenciórendszerre hagyatkozik, amelyet tanítanak a színiiskolákban, hanem teljesen a rendezőre van utalva az élet totális utánczásakor. A *sorompók lezárulnak* cselekményvilágát teljes egészében a színész hétköznapi viselkedése határozza meg. És éppen a szereplő tettei és az időkezelés teljes szinkronitása miatt ez az idős ember sorsáról szóló mozgóképes beszámoló rendkívül valóságossá, ezáltal megcáfolhatatlanná válik²⁴.

A *biciklitolvajok* és a *Sorompók lezárulnak*-ban van egy „utcaszerű jelleg”, nem csak azért, mert a neorealisták sokat forgattak az utcán, hanem azért, mert a főszereplők olyan amatőrök, akik bárkivel szembejöhetnek az utcán. De Sica hónapokig kereste a *Biciklitolvajok* főszereplőit. David O. Selznick hollywoodi producer abban az esetben beszállt volna a filmbe, ha a főszerepet Cary Grant játssza, De Sica is elgondolkodott Henry Fondán, végül mégis amatőröket választott, például a főszereplő apát a járása alapján, egy utcasarkon látta meg. Látszólag a kiválasztott szereplőben semmi különös nem volt, de éppen ez volt a cél, hogy a ne leváljon a többi emberről, hanem a jelenléte hordozzon egy olyan esszenciát, amely a tömegekben megvan, azaz ami miatt sokan felismerhetik azt az emberi minőséget, amit sokszor látnak az utcán²⁵. Azonban nem csak a könnyű azonosulás miatt döntött emellett az ember mellett a rendező. Az, hogy nem különleges típusokat, kiemelten „valamilyen” arcokat mutat a kamera, hanem jedermannokat, arra hívja fel a figyelmet, hogy a szereplőkkel megtörtént ügyek nem kizárólag ezeknek az egyes embereknek a problémái, hanem az utca problémái, mindenki ügye. A főszereplők nem csak egyének, hanem típusok, akik egész társadalmi csoportokat képviselnek.

23 Bazin, i.m. 423-424.

24 Bazin, i.m. 435.

²⁵ Bazin, i.m. 414

De Sica célja a körülöttünk lévő társadalmi valóság minél tágabb ábrázolása, ezért olyan szereplőkre volt szüksége, akik részei a társadalmi valóságnak, teljesen egyek vele és annak tipikus jellegét hordozzák. Ezek a szereplők így nem csak mint színészek, hanem mint valós, hétköznapi emberek segítenek a rendezőnek feltárni a társadalmi valóságot. Ezzel kapcsolatban fontos kiemelni, hogy úgy mutatnak valamilyen társadalmi ügyre ezek a filmek, hogy egyik szereplője sincs szimbolikus állapotára redukálva. Erről bővebben a dramaturgiáról szóló fejezetben fogok írni.

Ennek a fejezetnek nem központi problémája, de fontos megjegyezni, hogy a klasszikus hollywoodi sztárrendszer is merít a fent említett felismerésekből. Ugyanis a sztár nem csak a filmvásznon, hanem a médiában is azonosul a filmjeiben látható karaktereivel, elannyira, hogy azzá is válik, hiszen úgy építik fel a stúdiók az életét, hogy az kapcsolódjon a valóságos személyiségéhez. Tehát ahogy az amatőrök, úgy a sztárok jelenléte is túlmutat a filmvásznon és a nézők hétköznapi tapasztalataihoz kapcsolódik. A sztárok és a hozzájuk kapcsolódó képzettársítások a mozin kívüli világban is léteznek és irányítottan olyan hírek jelennek meg róluk, amelyek alapján a nézőnek olyan benyomása lesz, hogy a sztár a filmben is hasonlóan viselkedik, mint a hétköznapi életben, így a sztár hétköznapi élete ad súlyt, sőt irányt is a filmvásznon való megjelenésének. Például Humphrey Bogart mindig ugyanolyan módon volt jelen a filmben, teljesen mindegy volt, hogy egy hajótulajdonos vagy egy magán detektív szerepét játszotta. Ahogy egy neorealista filmben arra törekszik a rendező, hogy az amatőr szereplő abból a közegből érkezzon, mint ami a filmben is lesz, a stúdiók törekednek arra, hogy olyan filmeket gyártsanak a sztárral, amely a sztár imidzséhez illik, amely a hétköznapi életben is megjelenik. Fontos különbség azonban, hogy míg a neorealista szereplő olyan karakter, amely rendkívül közel áll a nézők hétköznapi világához, addig a sztár által képviselt szerep, imidzs és közeg egy tömegek által vágyott, ideális világba kalauzol. Míg a neorealista filmek a társadalom akut problémáival foglalkoztak, addig a hollywoodi sztárrendszer filmjei éppen ellenkezőleg működtek, az volt a céljuk, hogy minél inkább eloldozzák a nézőket a hétköznapioktól és a tudattalan vágyak idealizált, álomszerű világába repítsék őket²⁶.

26 Kracauer, i.m. 206-207.

1/b. Dardenne-filmek: a testi jelenlét poétikája

Kracauer több ízben említi, hogy az esetlenség milyen alapvető poétikai elv mind a fotográfiában, mind a filmben. Ez az esetlenség azonban nem az esztétikai megformázás hiányosságaira utal (például arra, hogy életlen a kép vagy nem megfelelő ritmusú egy jelenet), hanem a valóságosság végtelenül finom jellegzetességére. A filmszínésznek úgy kell azonosulnia az általa játszott szereppel, hogy minden kifejezése, minden gesztusa és póza túlmutasson magán a megnyilvánuláson, éreztessen bizonyos nagyobb, mélyebb összefüggéseket, amelyekből ezek a gesztusok származnak²⁷. Vannak olyan rendezők és színészek, akik úgy reagáltak erre a felismerésre, hogy a legpontosabban kidolgozták vagy kidolgoztatták a mozdulataikat, gesztusaikat, beszédüket, azonban mégsem értek el elég hiteles eredményt, mivel nem számoltak azzal, hogy soha nem lehet annyira hiteles és igazi egy precízen koordinált mozdulat, mint egy spontán, reflexszerű vagy esetlen gesztus. Érezni kell a mozdulatokban a véletlenszerűség, a szándékolatlanság atmoszféráját. A filmszínész teljesítménye tehát akkor kielégítő, akkor filmszerű, ha úgy hat ránk, mintha véletlen vagy reflexszerű eseményt látnánk, egyet a sok esemény közül, amely ezzel a karakterrel megtörténik.²⁸ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy egy mozgássort ne lehetne mégis pontosan kidolgozni. Erre a felvetésre többféle megoldás létezik. Az általam nem tárgyalt John Cassavetes és Mike Leigh színészei kiváló példa arra, hogy egy végtelenül pontosan felépített színészi játékban hogyan jelenik meg az esetlegesség.

Az első példa, amely kapcsolódik a Virágvölgyhöz, a Dardenne fivérek filmjei, azon belül is első sorban a *Rosetta*, *A fiú* és *A gyermek*. A Dardennek Rossellini és Bresson munkamódszerét ötvözték. Több ízben nyilatkoztak arról, hogy Rossellini filmjeit sokszor látták és inspirálta őket. Roberto Rossellini csak a fizikai jelenléte alapján választotta ki a színészeit, mert a filmszínész sokkal kevésbé függetleníthető a saját fizikai megjelenésétől, mint a színházi színész. Míg Bressonnál az arcon keresztül a személyiség titokzatos, lényegi szűrlete árad ki, (amelyet úgy ért el, hogy a jelenetet próbák sokaságával addig hajtotta, amíg a modell teljesen elveszítette koordináltságát és már reflexió nélkül, motorikusan hajtotta végre a kijelölt tetteket), addig Rossellinit a szereplő civil járásában vagy egy köhögésben rejlő fizikai igazság fogta meg.

27 Kracauer i.m. 196.

28 Kracauer i.m. 197-198.

A Dardenne testvérek filmjeiben mind a színészi játék, mind a kamerakezelés spontánnak és természetesnek tűnik, de valójában végtelenül pontosan megírt és ezerszer végigpróbáltak a jelenetek. Hogy miért nem keltik mégsem azt a hatást, mint korábban írtam, hogy a koordináltság hiteltelenséghez vezet, – azt később bővebben kifejtem.

A Dardenne-filmek cselekménye alapvetően morális döntéseket és ezek következményeit dramatizálják. Történeteik mégsem tűnnek pedagógiai példabeszédeknek, első sorban azért, mert kerülnek a pszichológiai magyarázatokat és az érzelmek illusztrációját. „Az a baj a pszichológiai magyarázatokkal, hogy a nézőnek gyakran az lesz a benyomása, hogy megértett mindent. Ha pszichológiai magyarázatot adsz egy ügyre, akkor a néző úgy fogja figyelni a filmet, mint egy esettanulmányt és nem vonódik be abba, hogy egy karakter miért teszi ezt vagy azt.” indokolja törekvésüket Luc Dardenne²⁹.

Fontos kiemelni, hogy noha a szakirodalom a morális dilemmák fókuszba állítása miatt „a felelősség realizmusának”³⁰ nevezi a Dardennek szerzői világát, legalább annyira a fizikalitás realizmusának is nevezhetjük. Filmjeik ereje ugyanis nem csak a morális konfliktusok dramatizálásában áll, feszültségük, nem csak azért fokozódik fel, mert a szereplő így vagy úgy dönt, ilyen vagy olyan morális konfliktussal szembesül, hanem amiatt a fizikai feszültség miatt is, amelyet a szereplők testén keresztül közvetít a kamera. A *Rosetta* első jelenete kiváló példa erre: a főszereplő őrjöngését testileg közvetíti mind a kameramozgás, mind a vágás, mind a szűk beállítások és semmilyen információnk nincs arról, hogy mi a morális alaphelyzet, a szereplő zaklatottsága vajon jogos-e. A néző tisztán a testi állapotok feszültségét veszi át, azt a rezgést, amely a jelenetben benne van és ennek nincs semmi köze a morálhoz.

Nem csak a *Rosetta*, hanem *A fiú* vagy még *A gyermek* kamerakezelése is erre mutat. Ez a fizikalitásra való koncentráció Rossellinitől érkezik. A Dardennek számára nem az a fontos, hogy a szereplő amatőr vagy professzionális színész, egyaránt azt várják el tőle, hogy mindenféle intellektualizálás nélkül, szabadon belevesse a testét a próbák végeláthatatlan folyamába. Míg *A fiú* főszereplője soha nem játszott korábban filmben, csak színházban, és az fogta meg a rendezőket, ahogyan a hétköznapiakban beszélt és ahogy mozgott, addig *A gyermek* főszereplőinek megtalálásakor a női főszereplő, Sonia amatőr, utolsó éves volt a középiskolában. A személyes szereplőválogatásnál tíz-tizenöt percig néztek meg egy-egy

29 Doug Cummings: *Dardenne Brothers Interview*, in: <http://www.laweekly.com/film/dardenne-brothers-interview-2174270>

30 Philip Mosely: *The Cinema of the Dardenne Brothers - Responsible Realism*, Wallflower Press, 2013

jelentkezőt, akit arra kértek, hogy a legegyszerűbb mozgássorokat hajtsa végre, sétáljon vagy igyon meg egy pohár vizet. A férfi főszereplő megtalálásakor pedig így emlékszik vissza Jean-Pierre Dardenne „Amikor azt a jelenetet forgattuk, amelyben a fiatal srác várakozik egy robogóval Brunora, és Bruno nevet, rájöttünk, hogy ez a nevetés arra emlékeztet minket, ahogy Jeremie nevetett, aki *Az ígéret* főszerepét játszotta. Ő nevetett így mellettünk a díszletben. Emiatt kezdtünk róla gondolkodni”³¹. Ebben az esetben is, ami felkeltette az érdeklődésüket, az egy önkéntelen, reflexszerű tett.

Az nem fontos, hogy profi vagy amatőr a színész, azonban a geográfiai származás egy fontos szempont. Alapvetően abból a volt ipari, elszegényedett belga régióból érkeznek a színészeik, ahol a Dardennek is élnek és ahol a filmjeik játszódnak.

A kiválasztás után a próbák hasonlóan a mozgáspróbák végtelen hosszú, automatikus sorára fókuszáltak és ebben viszont nem Rossellinihez, hanem a fentebb említett Bressonhoz kapcsolódnak. A filmjeik jeleneteinek próbái általában másfél hónappal a forgatás előtt kezdődtek. Ekkorra már megvan az összes helyszín és a próbák az eredeti helyszínen zajlanak. Mindig dialóg nélkül próbálnak, szigorúan csak a mozgássorokat figyelik, és olyan apróságokra koncentrálnak, minthogy egy karakter hogyan fog meg egy tárgyat. Ez az időszak rendkívül kimerítő mindenki számára és nem csak arról szól, hogy a rendezők mechanikusan levezénylik, hogy mit kell csinálni, hanem egy közös kutatás is, amelynek az a célja, hogy az emberi kapcsolatok minőségét felfedezzék mozgássorokon keresztül. A Dardennek azt várják el, hogy a színészek öntudatlanul belevevessék magukat a munkába. A próbákon arra törekednek, hogy egy valóságos fizikai feszültség alakuljon ki a szereplők közt. Az „akció” van a középpontban és nem a „gondolat”. A rendezők azon dolgoznak a szereplőkkel, hogy „megtestesítsék” a karakterüket és felszámoljanak mindenfajta távolságot a szerepüktől. Folyamatosan azt kérték, hogy ne felépítsék a szerepüket, hanem leleplezzék saját magukat és felfedezzék azokat a rejtett elemeket amelyek az eredeti szándékok mögött állnak.³²

Ezen túl a próbákat videóval rögzítik és otthon folyamatosan elemzik, tehát a forgatáson már tudják, hogy mi a film. „Jobban szeretjük a színészeink testmozgását filmezni, mint drámai monológokkal foglalkozni”³³ foglalja össze egyszerűen Luc Dardenne a módszerüket. A

31 Perry Ogden: *Dardenne Brothers Interview*, in:
<http://www.perryogden.com/assets/PDFs/Dardenne-Brothers-interview.pdf>

32 Mosely i.m. 5-6.

33 Doug Cummings: *Interview with the Dardennes*, in: <http://filmjourney.org/?p=835>

gyermekben ez annyira kifejeződik, hogy Bruno és Sonia folyamatosan birkóznak, így fejeznek ki számtalan érzelmet egymás iránt: szerelmet, játékosságot, dühöt vagy bezárulást.

A fizikai jelenlét ezen túl nem csak a kamera előtt fontos, hanem a forgatás közben is. A rendezőpáros egyik tagja mindig a díszletben van a színészekkel, míg a másik a kontroll monitor mögött ül. „Ez nem csak nekünk, hanem a színészeknek is fontos, érzik, hogy úgy dolgoznak, hogy a rendezők nézik őket. Fontos, hogy fizikailag is velük legyünk.”³⁴ Miután megtalálták a megfelelő mozgássort, olyan sokszor próbálják el, hogy a színészek számára automatikussá válik, majd kronologikusan a film története szerint haladnak a forgatáson. Emiatt a forgatáson sohasem improvizálnak. Ezért válik bressoniánussá a Dardennek filmje, hiszen ebben az esetben is a spontaneitást a reflexszerűség, a monoton mozgássorok hatalmas mennyisége hozza meg ezen túl ez is egy eszköz arra, hogy kikerüljék a pszichologizálást. „Az emberek mindig valami magyarázatot várnak, ami látszólag nincs. Pedig ott van előttük: ha valaki megfogja a másik ember vállát valamilyen szándékkal, akkor az érezni fog valamit és azt az érzést a néző is érezni fogja.(...) A dolgok a mozgáson keresztül születnek meg, a fizikai akció a néző lelkében rezonálni fog. Nincs szükség magyarázatokra”³⁵.

1/c. Andrea Arnold filmjei: a spontaneitás igazsága

Az előző alfejezet elején írtam, hogy Kracauer az esetlegességet a valósághatás egyik poétikai szervező elveként tartja számon. A Dardenne fivérek ezen felvetésre egyfajta választ adtak, (amelynek természetesen sokkal gazdagabb esztétikai következményei vannak, az esetlegesség hatásán túl is), de ezt az esetlegességet nem csak egyféle képen lehet elérni. Andrea Arnold filmjeiben az esetlegesség megjelenését, mint a valóságban található szervező elvet ugyanolyan érvényesnek tartom, azonban máshogyan közelít ehhez és ettől egy másfajta filmnyelv jön létre. A *Fish Tank* és még inkább az *American Honey* nem a fizikalitással és a végtelenségig ismételt próbákkal éri el a valóságosság (és így az esetlegesség) érzetét, hanem azzal, hogy a szereplők személyiségének, érzelmeinek szabad, spontán kibontakozását idézi elő. Ebben az alfejezetben ezekről a filmekről fogok bővebben írni. Mivel filmjei az utóbbi években készültek, nem sok szakirodalom található, sokkal inkább a nyilatkozataiból és a munkatársai interjúiból lehet összerakni, hogyan dolgozik a szereplőkkel és ezzel mik a céljai.

34 Doug Cummings, i.m.

35 Doug Cummings: *Dardenne Brothers Interview*, in: <http://www.laweekly.com/film/dardenne-brothers-interview-2174270>

Ahogy a Dardennek, ő is a hétköznapi valóságra fordítja a figyelmét „A filmjeim elemei nem más filmekből érkeznek, hanem az életből. Amik inspirálnak engem, az az, amit magam körül látok: ahogy hallok egy beszélgetést a buszon, továbbfűzöm magamban és történeté formálom azt.”³⁶

A főszereplő kiválasztása ennek a gondolkodásmódnak a következménye, mert szereplőit egy olyan szociokulturális környezetből választja ki, amelyben a filmjei játszódnak. Azonban míg Rossellini vagy a Dardennek a lehetséges szereplők önkéntelen testi megnyilatkozásaira figyeltek, addig Andrea Arnold a spontán érzelmi megnyilatkozásra. Például a *Fish tank* főszereplőjére, Katie Jarvisre egy mozi aluljárójában lett figyelmes, és az fogta meg, hogy eszeveszettül veszekszik a pasijával. Teljesen világosan látszik a filmből, hogy a Miát játszó Jarvis érzelmi megnyilvánulásai, folyamatos kamaszos kirohanásai a jelenetek alapdinamikáját adják. Látszólag a *Rosetta* is ezt követi, azonban ha részletesebben elemezzük a két filmet, világos a különbség.

Figyeljük meg, hogy hogyan dolgozzák fel a Dardennek a *Rosetta* nyitójelenetében a Miához hasonló korú lány tombolását. A kamera szinte rátapad a szereplőre, konokul, szorosan fogja, a vágások a kontinuitás érzetét keltik, egy helyszín egy snitt, az arcok szűk plánban tartva, rendkívül pontos, kiemelt pillanatokban látjuk meg Rosetta kétségbeesett tekintetét. Ezzel ellentétben a *Fish tank* expozíciójában látható jelenet, amelyben Mia belóg egy udvarba és el szeretne engedni egy láncról egy lovat és két férfi kiebrudalja, a kamera nem rátapad, hanem mintegy körbenyalja a szereplőket. A beállítások tágabbak, hiszen a Dardenne-féle szűk beállításban egy spontán mozgó szereplő olyan sokszor kerülne képen kívülre, hogy értelmetlen lenne a jelenet. Itt azonban szabadon mozoghatnak a szereplők és a kamera spontán módon néha szorosabban, néha lazábban kapcsolódik a mozgásukhoz. Közele egyáltalán nincs. A vágások nem feltétlen képezik meg a kontinuitás érzetét, sőt a rendszeres tengelyugrásoknak köszönhetően a néző néha-néha elveszíti a térérzékét, amely egyben szubjektivizálja is azt az érzést, amit Mia érezhetett, hiszen ha valaki került már hozzá hasonló helyzetbe, akkor tudja, hogy egy verekedés során hasonlóan megszűnhet a térérzék. Látszólag ezek a szempontok vágási és kamerakezelési, plánozási kérdések, azonban – és ennek a fejezetnek ez az alapállítása, ezt kívánom bizonyítani – alapvetően az határozza meg, hogy hogyan dolgozik a rendező a színészekkel.

36 Emily Buder: 'Chaos Brings Life': 10 Things We Learned from Andrea Arnold at Tribeca, in: <https://nofilmschool.com/2016/04/andrea-arnold-tribeca>

„Szeretem a káoszt, mert az mutatja meg az életet. Nem szeretem szorosan kontrollálni, mi történik a díszletben, úgy szeretek forgatni, hogy nem tudom, mi történik a következő pillanatban.³⁷” nyilatkozta Andrea Arnold. Állandó operatőre, Robbie Ryan pedig úgy egészítette ki, hogy a közös munkában a spontaneitás mindennek a kulcsa. Ezért nem vesznek fel kétszer ugyanolyan beállítást, folyamatosan változtatnak.³⁸

Még radikálisabb a spontaneitás az *American Honey* című filmben, hiszen itt nem csak a szereplők mozgása, hanem a cselekményvezetés, a forgatókönyv is spontán módon alakult (erről bővebben egy későbbi fejezetben fogok írni). A főszereplő megtalálásáról így nyilatkozott Sasha Lane, akit pár héttel a forgatás előtt talált meg Andrea Arnold, ahogy éppen tavaszi szünidejét töltötte Floridában. Miután meglátta, azonnal megkérdezte, van-e kedve most rögtön egy meghallgatáshoz. „Nem tudtam semmit a színészeztől, meglepett voltam és egy kicsit félttem. De amikor elkezdtünk improvizálni, lassan elkezdtem bízni és megnyugodtam. Olyan magabiztosságot adott Andrea, hogy úgy éreztem, bármit meg tudnék tenni.³⁹” Tehát úgy ugrott be Sasha Lane a szerepbe, ahogy a filmben elmegy Jake-el dolgozni és ahogy az út megváltoztatta egy életre, úgy változtatta meg ez a forgatás is.

A mellékszereplőket, azaz a „mag crew”-t hasonló módszerrel találták meg, Andrea Arnold hónapokig járta azokat a helyeket, ahol ezek az emberek dolgoztak. A szociológiai hitelességen túl még egy oka van annak, hogy első sorban amatőrökkel dolgozik „Amatőrökkel dolgozni azt jelenti, hogy kiszámíthatatlan, mi fog történni. Nem tudod, hogy az a dolog, amire számítasz, meg fog-e történni. Vagy esetleg valami más.”

37 Emily Buder, i.m.

38 David Jenkins: *Robbie Ryan On New Andrea Arnold and Ken Loach Movies*, in:
<http://lwlies.com/articles/robbie-ryan-interview-andrea-arnold-ken-loach>

39 Nosheen Iqbal: *American Honey's Sasha Lane: 'I'm exhausted by people – I want to be alone so bad'* in: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/13/american-honeys-sasha-lane-im-exhausted-by-people-i-want-to-be-alone-so-bad>

1/d. Barbara Loden: a valóság forrása az autobiografikus szemlélet

„Egyáltalán nem tudtam, ki vagyok vagy mit kéne tennem, amíg el nem kezdtem forgatni *Wanda* című filmemet” nyilatkozta Loden, színész, rendező és Elia Kazan második felesége. Barbara Loden (1932-1980) a hétköznapi valóság megfigyelésének egy különleges formáját választotta: a megfigyelés terepe a saját élete, személyisége. *Wanda* című filmje egy fikciós történetet mond el, egy a valóságban is élő személyről, lényegében saját magáról, közel dokumentarista stílusban, 16 milliméteres nyersanyagra.

Mielőtt a filmjében kimutatom ezt a speciális önéletrajzi realizmust, a valóság megközelítésének különös formáját, előtte röviden ismertetnem kell nem túl közismert életútját. Ahogy a *Wanda* az amerikai független filmes szcéna egyik méltatlanul elfeledett csúcsteljesítménye, az író-rendező-főszereplő élete és halála hasonlóan méltatlan volt. Észak-Karolinában szegény családban született, miután szülei elváltak, gyermekkorát érzelmileg kiüresedett nagymamájával töltötte. Tizenhét évesen New Yorkba költözött, azonban itt nem volt könnyű megvetni a lábát a magányos nőnek, először a Copacabana night clubban táncolt, majd különleges szépségének köszönhetően modellként dolgozott, közben Paul Mann színésziskolájában tanult. Huszonhárom évesen találkozott Elia Kazannal, aki éppen huszonhárom évvel volt idősebb nála⁴⁰. Kapcsolatuk igen viharos volt, szakítások és újrakezdések tűzdelték. Ráadásul Elia Kazan forgatott egy filmet 1969-ben a Lodennel való kapcsolatukról, amelynek címe a *Megegyezés*, azonban a feleségét az akkor a *Bonnie és Clyde* miatt frissen befutott Faye Dunaway játszotta.

Első és egyetlen filmjét, a *Wandát* 1970-ben rendezte, amelyet egy újságcikk inspirált, amit tíz évvel korábban olvasott. A cikk egy nőről Alma Maloneról szólt, aki részt vett egy rablásban és később a tárgyaláson megköszönte a bírónak, hogy börtönre ítélte. Lodent ebben a történetben nem az a jelenség érdekelte, hogy ez a nő elfogadja, sőt meg akarja kapni a büntetést, hanem az, hogy ez a büntetés pontot tesz a szabadság téves eszméjének végére, ami az 1960-as évek ellen-kulturális ideológiája volt, – amire a film implicite rákérdez⁴¹.

Ahogy a *Wanda* főszereplője, úgy Barbara Loden is egy olyan közösségben nőtt fel, amelyben nem volt lehetőség arra, hogy helyben kitörjön és egy jobb, kiműveltebb életet éljen. Ha Észak-Karolinában marad, egy olyan élet várt volna rá, amelyben a tizenhét éves nőnek

40 Karácsonyi Judit: *Fictions and realities: on the margins of Barbara Lodens Wanda & Nathalie Légers Supplément Á La Vie De Barbara Loden* in: <http://americanajournal.hu/vol10no1/karacsonyi>

41 Cristina Álvarez López - Adrian Martin: *Nothing of the Sort: Barbara Loden's Wanda (1970)*, in: <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/33-n-8-english/399-nothing-of-the-sort-barbara-loden-s-wanda-1970>

házasodnia kell, majd jobb híján péntek és szombat este a kocsmában alkoholba fojthatta volna bánatát. Amikor Loden New Yorkba költözött, mindettől menekült. Emiatt az azonosulás és a sorsközösség, amelyet Loden érzett Wandával, filmjének főszereplőjével, direkt és egyben indirekt is: ő is válhatott volna Wandává, ha otthon marad abban a közösségben, ahol felnőtt. Loden arra akar utalni ebben a filmben, hogy mit jelent egy sérült, elidegenedett nőnek lenni, nem egy olyan új, aktív nőnek amelyet a hatvanas évek szociokulturális elvárásai sugalltak. „Egész életemben áldozat voltam. Az árvák és áldozatok szerepét játszottam. Ennek a filmnek a tárgya a saját személyiségem megfigyelése” összegzi.

A múltján túl Elia Kazannal való viszonya és New York-i élete is megjelenik a Wandában, amit első sorban a férj interjúiból és *A life* című 1988-as önéletrajzi kötetéből ismerünk. Bérénice Reynaud kiváló tanulmányában⁴² rámutatott, hogy egy másik feltűnő hasonlóság Wanda karaktere és Loden valódi karakterének ábrázolásában, hogy a filmben Wanda férje arról panaszkodik, hogy „a feleségem nem foglalkozik semmivel, soha nem törődik a családjával, nem főz, nem vigyáz a gyerekekre, ha reggel munkába megyek magamnak kell elkészíteni a reggelit.” míg Elia Kazan önéletrajzában azt írja Barbara Lodenről, hogy „Nem érdekelte a házimunka, hagyta, hogy minden szétessen, és én egy régi vágású férfi vagyok...”⁴³

A *Wandában* tehát az az izgalmas, és attól különbözik a korábbi fejezetekben említett filmekről – és egyben a valóság speciális megközelítésében a többitől –, hogy kétszeresen is igaz történeten alapul. Egyrészt amit Alma Malone-ról tudunk, másrészt mintegy Malone életének kiegészítéseként Barbara Loden saját tapasztalatai, saját élete hozzáad egy önéletrajzi réteget. De nem csak emiatt fuzionál a két különböző valóság referencia, hanem azért is, mert a főszerepet az író-rendező-műzsa Barbara Loden játssza. Sőt nem megfelelő szó az, hogy eljátssza, hiszen olyan mélységig formálja meg ezt a szerepet, olyan mértékben adja át magát Wandának, hogy már nem csak eljátssza, hanem Wandává is válik. Ezt nemcsak a filmből tudjuk kiolvasni, hanem maga Barbara Loden is így gondolkozik róla „Wanda én vagyok. Nagyon sokszor olyan voltam, mint ő. Nem volt saját identitásom. Olyanná váltam, amiről azt gondoltam, amit az emberek akartak, hogy váljak.” Margurite Duras, a francia film egyik csúcserőtelmesége így árnyalja és értelemezi ezt a mondatot: „Azt gondolom, hogy csoda történt a Wandában. Alap esetben létezik egy távolság a vizuális reprezentáció és a szöveg

42 Bérénice Reynaud: *For Wanda*, in: *The Last Great American Picture Show, New Hollywood Cinema in the 1970s*, szerk.: Thomas Elsaesser, Alexander Horwath and Noel King, Amsterdam University Press 2004 Amsterdam University

43 Karácsonyi, i.m.

között, a téma és a tett között. Ebben az esetben azonban a távolság teljesen eltűnik: azonnali és folyamatos a folytonosság Barbara Loden és Wanda között.”⁴⁴

Az a döntés, hogy Barbara Loden játssza és rendezi is a filmjét, egyfajta extrém, költői önanalízisnek tekinthető, amelynek célja az, hogy megértse jobban saját magát, eljusson valamilyen fajta igazsághoz magával kapcsolatban. Ebben az értelemben Durasnak teljesen igaza van: Loden talán ezen a módon megtalálta az utat ahhoz, hogy autentikusabbá váljon a filmjében, mint a saját hétköznapi életében. Ez az alkotói munkamódszer meghív egy olyan különös realizmust, amelyben a tartalom fontosabbá válik a formánál, mert a hétköznapi életből vett tartalom olyan erősen van jelen, hogy mintegy átsüt a filmnyelv felületén⁴⁵.

Figyeljük meg Loden játéktílusát, mintegy ezáltal megérthetjük, hogy milyen bonyolult és intenzív módon dolgozta ki Wanda karakterét. Azért fontos ezt itt és most megjegyeznünk, mert míg a Dardenne testvérek elvetették a filmszínészet klasszikus metodikáját, így Sztanyiszlavszkijt, a method actinget vagy Michael Csehov javaslatait és csak a test igazságára koncentráltak (amely nagyon közel áll a Sztanyiszlavszkij tanítvány Vsevolod. E. Meyerhold módszeréhez), Andrea Arnold a személyiség reflektálatlan, spontán megnyilatkozásában keresi az esztétikai igazságot, addig Barbara Loden úgy éri el a teljes azonosulást a szereppel, hogy bizonyos értelemben a klasszikus eljárásokhoz nyúl. Egyrészt a Sztanyiszlavszkij módszert alkalmazza, amely a színész képzelőerejére támaszkodik és alapvető célja, hogy a karaktert mindenekelőtt a lehető legpontosabban elképzelje, és fejben mozgassa, kitalálja majd begyakorolja a kifejező gesztusokat, a testtartást, alapos figyelmet fordítson arra, hogy a környező tárgyakhoz mi a karakter viszonya, hogyan fogja meg őket stb. Másrészt Michael Csehov módszerét alkalmazza, aki nagy hangsúlyt fektetett a karakter tekintetén keresztül érzékelhető kisugárzására. Figyeljük meg, hogy milyen precízen és alaposan épített fel minden apróságot Barbara Loden! Egy fejfördítése, semleges, érzelemmentes hangsúlyai, és mindezekén túl a haja, amely rendezetlenül esik ide-oda, mintha ez is egy olyan tényező lenne az életében, amelyet képtelen kontrollálni. Érdeemes összevetni kortársával, John Cassavettessel, aki ugyancsak színész volt eredetileg, független, szerzői filmes és Lodenhez hasonlóan komoly hangsúlyt fektet a színészi játékra. A kettejük közti különbség azonban teljesen nyilvánvaló. Amíg Cassavetes mozijában az energiák kifelé tartanak, az érzelmek

44 Marguerite Duras: *Green eyes in:*

<http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/en/33-n-8-english/446-conversation-on-wanda-by-barbara-loden>

45 Cristina Álvarez López - Adrian Martin, i.m.

folyamatosan kibuggyannak a karakterekből, néha hisztérikusan akár kirobbannak, Barbara Loden egy sokkal titokzatosabb és befelé forduló energiát alkalmaz, egy olyan érzelmi tájra kalauzol minket, amely kétértelmű, bizonytalan, kimondatlan vagy akár kifejezhetetlen⁴⁶.

Összefoglalás – a *Virágvölgy* szereplőiről való gondolkodás

Az alábbi összefoglalóban arról írok, hogy a *Virágvölgy*ben milyen törekvéseink voltak a főszereplőkről való gondolkodás során. Nem szeretném túlértelmezni a saját filmem, mert kontraproduktívnek tartom.

A forgatókönyv sokat változott az írás során, azonban a filmterv egész korai szakaszától kezdve volt néhány elem, amely alapvetően foglalkoztatott. Az egyik az együgyűség motívuma: a főszereplő értelmi képességei miatt vagy személyiségéből fakadóan nem úgy látja a világot, mint az úgynevezett normális emberek. A világ összetettsége, normáinak egy része elfátyolozott a számára, de éppen ezen elfátyolozottság miatt más értékek, tartalmak sokkal világosabbak és átélhetőbbek. Ezt a gyógypedagógia értelmi sérült vagy tanulási akadályozottsággal rendelkező egyénnek írja le, a közgondolkodásban pedig sok-sok sztereotípiára rakódott erre a jelenségre, amely miatt ezek az emberek gyakran a társadalom perifériájára szorulnak, megbélyegzetté válnak.

Tarr Béla azt mondja, hogy a szereplőknek szükséges személyiség referenciával rendelkezniük, ez vezet el a hiteles jelenléthez⁴⁷. Emiatt a kezdetektől fogva tudtam, hogy ezt a szerepet egy amatőr tudja csak megtestesíteni, egy olyan ember, aki maga is küzd hasonló problémákkal a hétköznapi életben. Azonban kutatásaim során nyilvánvalóvá vált, hogy ha amatőr szereplővel dolgozunk, akkor egy olyan különös jelenléte lesz, aki mellé nagyon nehéz színészeket találni, hiszen azok más módon vannak jelen, ezért a főszereplő lány szerepére is elkezdtünk amatőröket keresni. Ez azonban sokkal nehezebbnek bizonyult, mivel el kellett róla hinni, hogy morálisan annyira leárnyékoltsa személyiség, hogy képes ellopni egy gyereket. Látszólag bárki meg tud egy ilyet tenni, nem olyan nehéz, mintha valami különös akrobata mutatványt kellene bemutatni, azonban ha mélyebben átgondoljuk, akkor egy olyan emberre volt szükség, aki elemi módon kívülálló, aki a főszereplő fiúhoz hasonlóan korlátozott módon fér hozzá a világhoz, de nem értelmi akadályozottsága miatt. A nagy kérdés az volt a casting során, hogy pontosan mi ez az árnyékoltság, mondhatni „abnormalitás”.

46 Cristina Álvarez López - Adrian Martin, i.m.

47 Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. In: *Filmvilág*, 2001/11-12.

Tehát ahogy a fiúnak, úgy a lánynak is be kellett hoznia egy személyiségreferenciát, egy világot a filmbe. Végig arra törekedtem, és abban bíztam, hogy ennek a két világnak a kapcsolódása el fog vezetni minket egyfajta speciális igazsághoz. A két főszereplőről nem csak úgy gondolkodtam, hogy azok eljátszanak egy szerepet, hanem jelenlétük a film minden elemére kihatnak és a casting után szükségszerűen át kell írni a forgatókönyvet.

Ezen túl arra koncentráltam, hogy a mellékszereplők a hétköznapi életben is azzal foglalkozzanak, amivel a filmben is fognak. Például a munkásszálló igazgatónöje vagy Laci szobatársa valóban munkásszállóban élő emberek, akik a film által felvetett lakhatási problémát mélyen átélték a személyes életükben.

Noha a *Virágvölgynek* nincs egy olyan erős test-esztétikája, mint a Dardenne-filmeknek, mégis törekedtem arra, hogy a szereplők teste, mozgása hiteles legyen. A film médiumának egyik sajátossága, hogy képes felfokozott intimitásra. Ez nem csak azt jelenti, hogy olyan közelképeket tud adni, amelyeket a hétköznapi életben csak ritkán vagy egyáltalán nem tapasztalunk, hanem az emberi mozgás apró rezgéseit is rögzíti. A filmen nyilvánvalóan látszik, hogy az emberek testét befolyásolja az, hogy milyen mozgásokat végeznek nap közben, mit esznek, mennyit vannak levegőn, stb. A *Virágvölgyben* erre minuciózus alaposítással figyeltem, és ennek nem csak a színészválasztási, hanem kameramozgatási következményei is vannak, amelyet a vonatkozó fejezetben fogok kifejteni.

A *Virágvölgy* és a fent elemzett filmek törekvésében az a közös, hogy a szereplők kiválasztása során nagy hangsúlyt helyeznek az alkotók arra, hogy a jelölteknek mi a korábbi életútja és ez hogyan hatott rájuk, mint magánemberekre. A különbség az, hogy az életút hatásának különböző aspektusaira helyezik a hangsúlyt. De Sica a társadalmi beágyazottságra, a Dardennek a fizikalitásra, Andrea Arnold az érzelmek megélésére, Barbara Loden pedig lírai önértelmezésre. Azt gondolom, hogy a törekvéseink elhelyezhetőek ebben a koordináta-rendszerben, munkamódszerünk hasonló. A részletes értelmezés azonban meghaladja ennek a dolgozatnak a kereteit.

2. Dramaturgia

Az alábbi fejezetben azt fogom vizsgálni, hogy a filmalkotó valósággal való kapcsolata hogyan befolyásolja a film dramaturgiáját a bevezetésben megjelölt filmekben. Fontos kiemelni, hogy ezeknél a filmeknél a történet vagy a cselekmény megalkotása nem függetleníthető a főszereplőkről való gondolkodástól. Ez alatt azonban nem azt a karakterépítő tradíciót értem, amelynek őszövege Egri Lajos *A drámaírás művészete*⁴⁸ című könyve, és amelyet Syd Field és Robert McKee forgatókönyvíróknak szóló kézikönyvei kínálnak⁴⁹, amelyekben arról írnak, hogy a forgatókönyvíró egyik legfontosabb feladata az, hogy minél összetettebben, minél részletgazdagabban megalkossa a karaktert, megértse a motivációit, célját és szükségleteit (need és want). Egy ennél komplexebb szemlélettel szeretnék foglalkozni, amely nem csak külön a forgatókönyvre koncentrál, hanem a film nyelvéről való gondolkodásmódok lehetséges változataira, amelyben a főszereplőről való gondolkodás, a dramaturgia és a film nyelve között szoros, lényegi kapcsolat van.

A hagyományos, ipari jellegű filmgyártás metodikája szerint a forgatókönyvíró mindenképp megírja a forgatókönyvet, majd a producer felkér egy rendezőt, hogy rendezze meg a filmet. A rendező itt-ott javasol változtatásokat, amelyről konzultál a producerrel és az íróval. Majd felkérlik a színészeket, azok megtanulják, és eljátsszák a szerepüket. Megkezdődik a gyártási folyamat, amely során a rendezőnek kötelessége a forgatókönyv által előírt jeleneteket leforgatni. Ma a mozikban forgalmazott filmek döntő többsége, a televízióra készült filmek kilencvenkilenc százaléka ezzel a metodikával készül. Azok a filmek, amelyeket elemezni kívánok, nem így készülnek.

Kracauer *A film elmélete* című munkájában kettéválasztja a kinematografikus és nem kinematografikus elbeszélési típust. A nem filmes elbeszélésmódok egy színházi hagyományt folytatnak, amelyekben a tartalmak a film képi világától függetlenül nyilvánulnak meg ahelyett, hogy az audiovizualitásból nőnének ki. Ezen típusok érdeklődésének a középpontjában a jellem és az emberek egymás közötti kapcsolata áll, azaz tisztán a drámára fókuszálja a figyelmet, amely lekorlátozza a film lehetőségeit. A színpadi-jellegű cselekmény a totálképre van optimalizálva, amely sűrít a drámai esemény érdekében. Például nem számol a filmnek azzal a képességével, hogy képes igen finom fiziológiai és pszichofizikai folyamatokat is

48 Egri Lajos: *A drámaírás művészete*, Vox Nova, Bp., 2010

49 Syd Field: *Forgatókönyv – a forgatókönyvírás alapjai*, Robert McKee: *Story*

megmutatni⁵⁰. A színházi jellegű elbeszélésben a drámai tartalom határozza meg a folyamatok irányát. Amikor színpadszerű filmet nézünk, képzeletünket elsősorban nem a fizikai valóságot tükröző képek mozgatják, hanem éppen fordítva, elsősorban a történet összefüggései ragadják meg a figyelmünket és csak utóbb veszünk tudomást a látott képekről⁵¹.

Ez után a rövid bevezető után lássunk konkrét példákat, hogyan működik ez a gondolkodásmód a gyakorlatban.

2/a. A neorealista dramaturgia: a történet tárgya az egyén és társadalom kapcsolata

A neorealista filmek forgatókönyveit nem lehet vizsgálni anélkül, hogy ne legyünk tekintettel arra az aktuális társadalmi talajra, amelyben gyökereznek⁵². Ezek a filmek azért nem válnak olyan didaktikus tanmesékké, amely a társadalom ordító igazságtalanságairól szólnak, mert filmnyelvüket nem a céljuk, hanem az eszközeik határozzák meg⁵³. De Sica vagy Rossellini neorealista filmjeit nem az köti össze, hogy mi a filmjük jelentése, hanem az, hogy mindegyikük a valóság ábrázolását részesíti előnyben a drámai szerkezetekkel szemben, azaz a valóságot nem korrigálják a dráma pszichológiájának és követelményeinek megfelelően. A filmre vitt események nem valaminek a jelei, nem valamilyen igazságot fejeznek ki, amiről meg kell a nézőt győzni, hanem megőrzik természetes ambivalenciájukat⁵⁴. Az események és emberek soha nem egy társadalmi tézis reprezentánsaiként jelennek meg, noha a tézis mégis kibontakozik úgy, hogy elég nyitott ahhoz, hogy nem az alkotók, hanem a nézők bontakoztatják ki és szerkeszthetik meg. A neorealista dramaturgia azt segíti elő, hogy a jelen levő, bár láthatatlannak mutakozó esztétikai rendszer hatására a nézőt az az érzés fogja el, hogy az eseményeket csak úgy véletlenül, a nap folyamán figyeli meg. Nem hiába mondta azt Truffaut (aki nagy rajongója volt a neorealista filmeknek), az ehhez hasonló poétikát alkalmazó filmekről, hogy „ahelyett, hogy egy befejezett terméket adna át nekünk a rendező, amely kielégíti a kíváncsiságunkat, azt érezzük, hogy ott vagyunk a szereplőkkel ahol a film

50 Siegfried Kracauer: *A film elmélete – A fizikai valóság feltárása*, II. kötet, Filmtudományi Intézet, Bp. 1964. 444-454

51 Kracauer, i.m. 454.

52 Bazin, i.m. 376-77.

53 Bazin, i.m. 459.

54 Bazin, i.m. 410.

eseményei megtörténtek és a film végén azon gondolkodunk, hogyha másnap visszajönnénk, vajon minden ugyanígy megtörténne-e.⁵⁵”

Ha dramaturgiáról beszélünk, nem lehet figyelmen kívül hagyni a forgatókönyvet és a forgatókönyvíró szerepét sem. Attól függetlenül, hogy az általam vizsgált filmek nem azzal a munkamódszerrel készülnek, mint az ipari jellegű filmgyártás alkotásai, nem jelenti azt, hogy a forgatókönyveknek és az író(k)nak ne lenne hatalmas befolyásuk a filmre. Az olasz neorealista filmek forgatókönyvét mindig többen, hárman-négyen írták. Ennek oka a filmkészítők életmódjából is fakadt, ezek az alkotócsoportok egyben asztaltársaságok is voltak, a munka pedig úgy zajlott, hogy egyrészt mindenki megosztotta a maga ötletét, másrészt egy-egy tagja az író csoportnak a forgatókönyv különböző részleteiben volt jó: az egyik dialógust tudott jól írni, a másik a történet ívét, a harmadiknak dramaturgiai észrevételei voltak, satöbbi. Noha érzékelhető, hogy a neorealista filmek dramaturgiája igencsak pontos, és az írásra nagy hangsúlyt fektettek, a rendezőnek nem volt kötelező a forgatókönyv minden elemét úgy forgatni, ahogy az le van írva, hanem improvizálhatott. Ez a fajta munkarend nem az ipari jellegű filmgyártási metodikájához hasonlít, hanem sokkal inkább a *commedia de' ll arte* vagy a hot jazz rögtönzéseéhez⁵⁶.

A számos olasz neorealista filmet forgatókönyvíróként jegyző Cesare Zavattini (1902-1989) – aki olyan rendezőkkel dolgozott együtt, mint Rossellini, De Sica, Fellini vagy Antonioni – munkássága kiváló példa arra, hogy a forgatókönyvíró hogyan lehet egy filmnek, filmes irányzatnak meghatározó képviselője és programadó ideológusa. Munkássága nem csak arra szorítkozott, hogy a „story-t” megírja, hanem ennél sokkal többre, sőt életműve arra példa, hogy a forgatókönyvíró képes kilépni abból a szerepből, amely arra kárhoztatja, hogy létrehozza az ipari jellegű filmgyártás dramatikus struktúráit különböző népszerű műfajok mentén.

Zavattini példája mutatja, hogy a forgatókönyvírónak érdemes gondolkodnia a kinematográfia alapkérdéseiről, azaz arról, hogy mire képes a film médiuma. Szemlélete természetesen elsősorban az általa írt filmekben keresztül ismerhető meg, de 1952-ben adott egy interjút, amelynek kivonata megjelent *Some Ideas on the Cinema* címmel, a *Sight and Sound*-ban⁵⁷. Ebben egy egész radikális álláspontot vesz fel, amely szerint a filmnek mindenek feletti vágya

55 Francois Truffaut: *A Jean Renoir Festival*. In: *The Films in My Life*. 42-43.

56 Bazin, i.m. 387.

57 Cesare Zavattini: *Some Ideas on the Cinema*, in: *Sight and Sound* (October-December. 1953) szerkesztett szöveg egy interjúból, ami a *La rivista del cinema italiano* 2.-ben jelent meg (December 1952).

van a látásra, az elemzésre és minden filmes gesztus árulás, amely ki akar térni a valóság elől. Egyúttal a valóságra való éhség konkrét hódolat minden iránt, ami létezik, ezért a nap minden órája, minden hely, minden személy az elbeszélés anyaga lehet. Munkafolyamatáról pedig azt vallja, hogy „Eljutottunk a dolgokba, emberekbe vetett feltétlen bizalomig. Az ilyen megközelítés természetesen szükségessé teszi, hogy kiássuk a valóságot és azzal az erővel, törvényszerűséggel és kisugárzással ruházzuk föl, melyet el sem tudtunk volna képzelni róla a neorealizmus kezdetéig. Ha egy jelenetet átgondolunk, azt az igényt érezzük, hogy elidőzzünk benne, mert messze ható visszhangja minden lehetőséget magában rejt és minden követelményt kielégíthet, amit csak akarunk.”⁵⁸

Zavattini arra törekedett, hogy egyre közelebből figyelje meg embertársainkat. Azt gondolja, hogy a filmnek apró tényeket kell elmesélnie a fantázia stilizációja nélkül és közben azon kell fáradoznia, hogy ezekben a tényekben azt hangsúlyozza, ami emberi⁵⁹. Nem az a végső cél, hogy a kitalált dolgok valóságnak hassanak, hanem hogy önmagukért beszéljenek, ahogy vannak és a lehető legjelentősebbé váljanak. „Az élet nem olyan, hogy történetekben kitaláljuk, az élet más! Megismerésében szakadatlanul kell kutatnunk. A film igazi funkciója nem az, hogy meséket mondjon. Az igazi kísérlet nem abban áll, hogy kitaláljunk egy olyan történetet, amely hasonlít a valósághoz, hanem hogy úgy ábrázoljuk a valóságot, mintha az történet lenne.” Vagyis a film a valóságot magával a valósággal ábrázolja és közben értelmezi azt⁶⁰. A következőkben arról írok, hogy Zavattini gondolatai hogyan jelennek meg egyes neorealista filmek dramaturgiájában, nem csak azokban, amelyeket írt, hiszen mint említettem, gondolatai az egész neorealista irányzatra vonatkoznak.

Roberto Rossellini (1906-1977), a neorealizmus egyik jelentős rendezőjéről így nyilatkozik Federico Fellini, aki társforgatókönyvírója volt Rossellini leghíresebb filmjeinek, mint például a *Róma, nyílt városnak* vagy a *Paisának*. „Tiszta szemmel hagyatkozott a valóság ellentmondásaira, természetes módon kapta el a távolságtartó közöny és a félszeg odaadás közti nehezen kitapintható és könnyen összetéveszthető pontot, s ez tette lehetővé, hogy a valóságot a maga teljességében fogja meg és rögzítse, egyszerre lásson kívülről és belülről, fényképezze a levegőt a dolgok körül, fedje fel az élet megragadhatatlan, titkos, mágikus lényegét”⁶¹. Noha

58 Zavattini, i.m.

59 Bazin, i.m. 439.

60 Zavattini, i.m.

61 In: https://hu.wikipedia.org/wiki/Roberto_Rossellini

ez a szemlélet talán túl artisztikusnak és elvontnak hangzik Fellinitől, közvetlen dramaturgiai következményei vannak.

Az egyik következmény a hétköznapi dramaturgiájának alkalmazása, amely szerint a legapróbb, állandóan ismétlődő cselekvéseknek ugyanakkora a jelentősége mint bármi másnak, tehát a néző figyelmét a látszólag jelentéktelen részletekre kell felhívni, hogy a mindennapi létezés valós arcát megláthassa. A másik a töredékes szerkesztésmód, amely következtében a cselekményvezetés szempontjából fontos pillanatok nem lát a néző. Például a *Paisában* egy farmercsalád lemeszárulásáról már csak a végeredmény látványából szerzünk tudomást.

A cselekménybeli linearitás mellőzése és a nem kielégítően befejezett vég is a hétköznapi dramaturgiájának a következménye, erre példa, hogy a *Róma, nyílt városban* látszólag fontos cselekményszál kezdődik a film felénél, amikor az egyik szereplő megszökik a fasiszták fogságából, de a cselekmény később mégsem tér vissza ehhez a témához. Ezen túl az epizodikusság is lehet az alapja, szervezője a cselekménynek, a *Németország, nulla év* című filmben a főszereplő kisfiú hosszú bolyongása utáni öngyilkosságát nem lehet klasszikus értelemben kidolgozott drámai csúcspontnak tekinteni. Mindezzel összhangban nincsenek drámai nagyjelenetek, minden történés érzelmileg és dramaturgiailag azonos szinten áll⁶². Az elbeszélés linearitásának gyengülésével a jelenetek szerveződésének technikái is megváltoznak, a jelenetek nem egymásból, hanem egymás után következnek, az összetartozás, a következés nem feltétlenül drámai értelemben követi az ok-okozatiság láncolatát.

A korabeli hagyományos plánozás szerint a kamera feldarabolja a jelenet eseményeit, elemzi majd ismét összeállítja. Ez így nem veszíti el teljesen esemény természetét, de a drámaiságra való koncentráció miatt mégis elvonttá válik a szerkezete. A *Paisában* a film elbeszélésmódjának egysége nem a plán, vagyis a valósággal kapcsolatos elvont nézőpont, hanem az esemény. Ezekkel a kép-eseményekkel építi fel a történetét Rossellini, amelyben maga a szereplő is csak egy esemény a többi között, ezért nem kaphat valamilyen kiváltságos jelentőséget.

Ezeket a törekvéseket Rossellini mellett talán még radikálisabban *A sorompók lezárulnak* című filmben lehet megfigyelni, amelyet Rossellini kortársa, Vittorio De Sica (1901-1974) rendezett. Ez az alkotás az emberek hétköznapi viselkedését alkotó sajátos valóságokat határolja körül, aztán a még kisebb valóságokat, mintha egy egyre jobban nagyító mikroszkóppal dolgozna, s

62 Vincze Teréz: *Vissza a valósághoz (I.) - az olasz neorealizmus története*, in: <http://www.filmtett.ro/cikk/1401/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-i-az-olasz-neorealizmus-tortenete>

így lassanként elénk tár egy jelentésgazdag világot, holott mi csak egy szobáját rendezgető öregembert vagy egy kávé daráló lányt látunk.

André Bazin szerint amit *A sorompók lezárulnak* című filmben megvalósítottak az alkotók, az egy radikális gesztus a valóság felé. A jelenetek egy-egy eseményblokkban jelennek meg a valóság minden kibogozhatatlan szálával együtt. Ez az idő és térblokk egyetlen másodperc, egyetlen mozdulat erejéig sem kegyelmez, az ember és a világ elszigetelt leírásával való leszámolásra törekszik⁶³. A történet szerkezete kénytelen tiszteletben tartani az esemény valódi idejét. A logika által megkövetelt kivágások is legfeljebb csak leíró kivágások lehetnek, semmi esetre sem egészítheti ki valamivel a meglevő valóságot⁶⁴. De Sica a drámai bonyodalmat olyan mikro-selekményekkel helyettesítette, amely a hétköznapi események összetettségéből fakadó rendkívül plasztikus figyelemből ered és elvetette az ábrázolt események közötti pszichológiai, dramatikusan vagy ideológiai rangsorolást. Ezek a mikro-tettek mégis egy ok-okozati sor egyes elemeivé válnak.

A neorealista történetmesélési koncepciónak a töredékességen túl fontos jellemzője a véletlennek, mint dramaturgiai elemnek a megjelenése (amely a korábban már említett kracaueri esetlegesség fogalmához kapcsolódik), ami egyben azt jelenti, hogy a gondosan motivált történeláncolat elutasításra kerül, de nem a Rossellini-féle epizodikusság miatt. Ennek az eljárásnak a legjobb példája Vittorio De Sica *Biciklitolvajok* című filmje. De Sica munkája arra irányul, hogy a véletlen látszatát keltse, hogy a drámai szükségszerűség esetlegesnek tűnjön, sőt sikerül az esetlegességet megtennie a dráma anyagává⁶⁵. A főhős biciklijét mintegy véletlenül lopják el, hiszen semmilyen pszichológiai magyarázata nincs annak, hogy ez megtörténjen, a tolvaj véletlenül arra járt, Bruno pedig véletlenül éppen nem nézett a biciklire. Majd később véletlenül találkoznak az igazi tolvajjal és kiderül, hogy az is legalább annyira nyomorult, mint akitől lopott.

Összegezve, mindezen dramaturgiai eljárásokat nem csak azért alkalmazzák a neorealista rendezők, hogy valószerűnek hassanak a történeteik, a valóság hatás nem cél, (hiszen akkor csak egy riport, egy dokumentáció lenne), hanem eszköz. Ugyanis ezek a történetek a társadalomra vonatkozó kérdéseket tesznek fel, az egyén és társadalom viszonyát elemzik, és ennek érvényes eszköze ez a fajta elbeszélésmód. De Sicánál és Rossellininél az emberi valóság, a hétköznapi

63 Bazin, i.m. 438.

64 Bazin, i.m. 424.

65 Bazin, i.m. 426.

tett társadalmi esemény⁶⁶. Ez azonban csak akkor tud kibontakozni a maga teljességében, akkor nem válik didaktikussá, akkor képes valóban a társadalommal foglalkozni, ha egyrészt kerüli a pszichologizálást, másrészt kerüli a metaforikus elbeszélést, a parabolákat. Ez a nagy találmánya a neorealista dramaturgiának.

2/b. A Dardenne-filmek dramaturgiája: morális konfliktusok testi tapasztalata

Míg a neorealista alkotók úgy kerülnek ki a didaxist és úgy kerülnek kapcsolatba a hétköznapi valóságtapasztalattal, hogy történeteik dramaturgiája epizodikus, non-lineáris (Rossellini) vagy éppen a véletlenszerűség szervezi őket (*Biciklitolvajok*), jeleneteiket pedig kivonják a drámai szervezés alól és hétköznapi, apró-cseprő cselekedeteket állítanak fókuszba (*A sorompók lezárulnak*), addig a Dardenne-testvérek feszesen, intenzíven, lineárisan és logikusan szerveződő drámával teli történeteket mesélnek el. Ezen történetek középpontjában a főhős morálhoz való viszonya áll, azonban nem egyszerű tanmeséről, vagy pszichologizáló fejlődéstörténetekről van itt szó. Kifejezésmódjuk azért unikális és azért van nagy ereje, mert a morális konfliktusokat a szereplők (s általuk a nézők is) a „testükön keresztül” tapasztalják meg, olyan testi tapasztalatok ezek, amelyek rendkívül közvetlen és érzéki viszonyban állnak a néző hétköznapi valóságtapasztalatával. Az előző fejezetben a Dardenne-filmekre vonatkozó részben azt fejtettem ki, hogy a testi tapasztalat milyen viszonyban áll a színészválasztással és színészvezetéssel, most pedig dramaturgiai szempontból fogom elemezni, első sorban a *Rosetta* és *A gyermek* című filmjeiket.

Rosetta karaktere teli van ellentmondással, ami egy elemi feszültséget ad a tekintetének. A nyitójelenetben gyorsan és egyszerűen megismerjük, olyan fizikai intenzitással jelenik meg, amely erő egészen a film végéig kitart, a fiatal lány, mint egy szélvész, hasít át az egész filmen. A történet nem ajánl olyan fajta expozíciót, amelyből kiderülne a főszereplő múltja és eddigi sorsa. Annyit tudunk, amennyit kell: anyagi problémái vannak és mindenáron munkát szeretne kapni. Ez az első pillanatban megjelenő vágy kitart egészen a történet végéig, egy normális munka megszállott akarása állítja Rosettát olyan szituációk elé, amelyben morális értékválasztásokat kell megtennie.

Egy rendkívül egyszerű, mindenki által átélhető problémát bontanak ki az alkotók, amely tartalmában szépen összecseng De Sica *Biciklitolvajok* című filmjének dramaturgiájával. A főhős hasonlóan munkanélküli és a munkát adó bicikli keresése hasonló megszállottság, mint

66 Bazin, i.m. 436.

Rosettáé, hasonlóan egy társadalmi problémából fakadó helyzetbe kerül a főhős és ebből kifolyólag egy személyes döntésekkel kikövezett, akadályokkal teli kényszerpályára kerül. Mindezen hasonlóságokon túl az elbeszélés módjában és a drámai hatás eszközeiben azonban határozottan eltér egymástól a két film.

A nyitójelenet kiválóan példázza azt, hogy mit értek az alatt, hogy a konfliktusokat a Dardenne-szereplők a testükön keresztül tapasztalják meg. Az első kockától kezdve azzal szembesülünk, hogy Rosetta mindenáron dolgozni akar egy gyárban, dühödten rohan a folyosókon, kapaszkodna bármibe, ami megakadályozza abban, hogy a biztonsági őrök és főnöke kidobják a munkaterületről. A jelenet rendkívül dinamikus, a kamera rátapad Rosetta testére, együtt mozog vele, ezáltal a néző is a „bőrén érzi”, milyen az, amikor valakit szinte szó szerint kirúgnak a munkahelyéről. A morális dimenzió úgy exponálódik, hogy Rosetta igazságtalannak tartja az elbocsátását, tehát ő csak az igazáért küzd, míg a gyár hatalmi emberei egy másik igazságot képviselnek és ez a kétféle igazság nem csak egy elvont fogalmi térben, például egy vitán keresztül, hanem az akció által „testileg” is összefeszül.

A nyitójelenetben Rosetta személyiségének szinte minden árnyalatát érzékeljük. Különösen energikus, céltudatos, találgony, büszke, makacs és meggondolatlan. Úgy érzi, hogy mindennekfelett áll az a célja, hogy munkája legyen, senki és semmi sem fogja megállítani ebben. Miután kidobják a gyárból, hazafelé a buszon az arcán dac és kétségbeesettség jelenik meg. Rosetta egy olyan ember, aki megpróbálja titkolni gyengeségét, erősnek és potensnek akar látszani. A cselekményt úgy szövik az alkotók, hogy ne csak a karakter bensőjében, hanem a nézőben is egy ellentmondásos viszony alakuljon ki Rosettával kapcsolatban, és ezen ellentmondásokat olyan dimenzióval ruházzák fel, amely miatt karakterének önmagában lesz egy igazsága. Könnyen azonosulunk a bátorságával és állhatatosságával, de antipatikussá válik, amikor morálisan nem tiszta dolgokat tesz vagy amikor éppen a megszállottság elfátyolozza a tisztánlátását és nem érez empátiát a környezetében élők iránt. Ezek a tulajdonságok nem csak az arcán, hanem az öltözködésén is érzékelhető, amely a lehető legegyszerűbb, azt akarja sugározni, hogy ő olyan, mint mindenki más. Tehát minden energiáját, erőforrását a normalitás megszerzésére használja.

A cselekményt az alkotók úgy írták meg, hogy a normalitásért való küzdelem minden fontosabb fordulata a segítségnyújtás, a szolidaritás köré szerveződjön. Rosetta alkoholista, depressziós, munkaképtelen anyjával egy kempingben lakik egy lakókocsiban. Az anya kisebb szexuális szolgálatokat tesz italért cserébe a kemping portásának. Teljesen elhanyagolja a lányát, nem segít neki semmiben, míg Rosetta már-már úgy viselkedik anyjával, mintha ő lenne a felnőtt, ő próbál segíteni, próbál felelősséget vállalni érte és próbálja anyjától megvonni az alkoholt.

Ahogy Rosetta személyisége, úgy anyjával való viszonya is tele van ellentmondásokkal. Nem tudjuk, hogy pontosan miért érez felelősséget az anyja iránt, miért nem hagyja ott, ha látszólag nem igazán szereti. Habár undorodik tőle az alkoholizmusa miatt, leordítja a lakókocsipark gondnokát, amikor az csúnyán viselkedik az anyjával. A film első drámai fordulópontja, amely a segítségnyújtás (hiányának) gesztusa köré szerveződik az, amikor Rosetta megpróbálja letiltani az anyját az alkoholoról, de az belöki a kemping csatornájába és otthagyja. Rosetta minden erejével arra törekszik, hogy felnőttnek tűnjön, de vannak pillanatok, amikor gyermekké válik. Ilyen pillanat az, amikor az anyja belöki a csatorna vizébe, és otthagyja, ahol majdnem megfullad és közben, mint egy kisgyerek, azt kiabálja kétségbeesetten, hogy „Mama!”.

A csatornába való befulladás veszélye az egyik legintenzívebb testi tapasztalat a *Rosettában*. Ahogy Rosettát az anyja belelöki a vízbe, hasonló ahhoz, ahogyan először kidobják. A fulladástól való félelem, a mocsaras, hideg víz lehúzó ereje olyan esemény, amely által Rosetta megtapasztalja a világ kegyetlenségét. Talán éppen ezért válik ebben a helyzetben egy anyja után rikoltozó gyerekké, ez a mocsaras víz mintegy lemossa róla a felnőtté, a normalitás mázát. Ha csak ő kerülne ebbe a helyzetbe a történet során, nem kapna ez a motívum morális dimenziót. Éppen azért fonódik össze zseniális módon a testi tapasztalat és a morál, mert segítő szándékú barátja is hasonló helyzetbe kerül, belecsúszik a csatornába, és ezúttal Rosettának kellene kimentenie. Ekkorra Rosetta már megtapasztalta, hogy milyen ez az érzés, ugyanakkor érdekében állna, hogy hagyja megfulladni a fiút, mert a munkahelyére pályázik és ha a fiúnak baja esne, mehetne helyette dolgozni. Nyilvánvalóan Rosetta végiggondolja mindezt és zsigereiben emlékszik arra az univerzális magányra (hiszen ismerünk-e az anyja által cserben hagyott gyermekénél univerzálisabb magányt?), amelyet átélt már egyszer. Talán éppen emiatt a testi tapasztalat miatt végül segít a fiúnak.

Miután Rosetta anyja segítsége nélkül kikecmereg a csatorna vizéből, egy ismerősénél, Ricquet-nél húzza meg magát. A fiú segít neki, befogadja, vacsorát főz és sört ad, láthatóan mindenféle hátsó szándék nélkül. A vacsora után saját dobszólokat hallgatják kazettán, a fiú táncolni szeretne Rosettával. Gesztusaiban semmi offenzív nincs, egyszerűen csak szeretné jól érezni magát. Rosetta azonban képtelen elengedni magát a táncban, képtelen odaadni magát bármilyen fajta érzéki öröme, acélos önvédelmi mechanizmusai beindulnak, eladdig, hogy hirtelen gyomorfájás tör rá, átmegy a másik szobába és lefekszik aludni anélkül, hogy a fiú között és közte bármilyen intim pillanat született volna. Miért viselkedett így a lány? Akár táncolhatott volna egy jót ezzel a kedves fiúval. Ebben a jelenetben két testi tapasztalat feszül

egymásnak: a tánc önfelédtt érzékiségének lehetősége és a gyomorfájás görcse. És győznek a görcsök. Miért?

Rosettának semmi sem számít, csak az, hogy végre legyen egy normális munkája, és a pénz, amit ezáltal kap, segít neki abban, hogy túlélje azt a fenyegető világot, amely arra törekszik, hogy megtörje őt. Megszállottan vágyik arra, hogy tartozzon valahová, hogy legyen egy fundamentuma az életének. Jelenlegi helyzetét abnormálisnak tartja és attól fél, hogy eltűnik a semmiben, ha ezen nem változtat. Lényegében arra vágyik, hogy az alapvető szükségleteit ki tudja elégíteni, hogy beintegrálódjon abba a társadalomba, amely kitaszította őt, önhibáján kívül. Ezért a vágyért bármit fel tudna áldozni, akár az anyját, akár Riquet-et is. Luc Dardenne nem egy pszichológiai magyarázattal igazolja azt, amiért Rosetta nem képes a fiúval táncolni. „A társadalomban, ahol a piac határoz meg mindent, mindenki versenyzik mindenkivel, mindenki riválisa mindenkinek, így egy olyan ember, mint Rosetta nem képes szerelembe esni egy olyan emberbe, aki ebben a felállásban az ellensége, a riválisa”⁶⁷. Ezen társadalmi konfliktus végtére is egy testi tapasztalatban válik Rosettában érzékké, a gyomorfájás tapasztalatában.

Morál és testi tapasztalat dialektikájának gyönyörű lezárása a *Rosetta* záró jelenete. A főhős az átélt szörnyű tapasztalatok után először úgy érzi, nincs értelme tovább élni, megnyitja a gázcsapot és lefekszik az ágyra. Hosszú várakozás után azonban mégis úgy dönt, folytatni kell ólomsúlyú életét. Ott folytatja, ahol abbahagyja, a hétköznapi küzdelmek mocsarában. Az üres gázpalackot el kell vinni a portásnak, hogy kicserélje. Hosszú és fizikailag is megterhelő gyaloglást látunk, ahogy a lány megfeszült arccal cipeli a nehéz fémpalackot. Mintha csak egész élete sűrűsödne ebben a véget érni nem akaró cipekedésben. És ekkor felzúg csúnyán elárult barátja motorjának a hangja, majd a fiú egy szó nélkül körözni kezd a palackot cipelő lány körül. Már nem segít neki, csak figyel, ahogy halad, figyel és vészjóslóan zúg körülötte a motorjával. Mintha Rosetta életének két fontos komponense sűrűsödne ebben a képben. Egyrészt a cipekedés, mint az élet súlya, másrészt a barát vádló jelenléte, mintegy morális zuhanásának élő leképezése. És ahogy halad Rosetta a fémpalackkal, és a fiú nem veszi át tőle, testileg is megtapasztalja azt, milyen az, ha nem segít az sem, aki korábban segített. Milyen az igazi magány. Azonban a filmnek nem itt van vége, hanem azzal, hogy a földre esett Rosettát felsegíti az elárult Riquet, a lány elveszíti addigi acélkeménységét, könnyektől ázott tekintetét a fiúra emeli, mintha bocsánatot akarna kérni. Ez jelzi, hogy talán mégis van remény, noha a

67 Mosely, i.m. 88-89.

kapitalizmus megakadályozza a társadalmi szolidaritást, az emberek személyes kapcsolatait talán tudnak rendeződni.

A testi tapasztalat és a morál viszonya közel hasonlóan jelenik meg *A gyermek* című filmben is. Sonia tizenkilenc éves anyuka, a szülés után kijön a kórházból és felkeresi szerelmét és a gyermek apját, Brunot, aki piti tolvajként él egy folyóparton, míg Sonia lakását kiadta. Mikor találkoznak, Bruno semmi érdeklődést nem mutat a baba iránt, azt gondolnánk, hogy a nő sem érdekli, amíg meg nem mutatkozik a köztük lévő szeretetnyelv, amely első sorban a testi kontaktusban jelenik meg. Ezt Sonia kezdeményezi, amikor felrúgja Brunot a folyóparton. Bruno addig semmi jelét nem mutatja, hogy Soniát szeretné, semmilyen gyöngéd érzelm nem jelenik meg az arcán. Amikor a lány kirúgja a lábát, egyszer csak megváltozik, mintha ezt a nyelvet értené, erre rezonálna. Sonia és Bruno mint két kiskutya játszanak, minden vidám pillanat ezekhez az erotikus, gyöngéden agresszív játékokhoz kapcsolódik. Amikor Bruno autót bérel és kirándulnak, a rádióban Strausz keringője szól, ami Bruno el akar kapcsolni, mert „borzasztó”. Sonia szerint azonban jót tesz a gyerekeknek, ezért visszakapcsolja, Bruno ismét lekapcsolná, de a lány elkapja a kezét és beleharap, szájában mintegy fogva tartja a fiút, amitől ismét kialakul egy összhang közöttük. Később hasonló megismétlődik egy parkolóban, amikor kergetőznek. Mintha kapcsolatuk a szavakon túli, absztrakt ügyeken túli, érzéki összhangban tudna kiteljesedni.

Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik Bruno megváltástörténete is (nem véletlenül használom a megváltás szót, a Dardennek több helyen nyilatkozták, hogy *A gyermeket* többek között Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye inspirálta, elég arra a nyilvánvaló párhuzamra gondolnunk, hogy Raszkolnyikov szerelmét is Szonyának hívják). Bruno alapvetően úgy gondolkodik a világról, hogy minden értéket pénzért lehet megvenni. Ezért képes eladni a gyermeküket is. A pénz egy absztrakt dolog, amely semmilyen módon nem kapcsolódik a testi tapasztalathoz, éppen ellenkezőleg, a Dardenne filmekben a pénz (vagy annak hiánya) rendszerint szétválasztja a karaktereket egymástól. Míg a testi tapasztalat egy érzéki ügy. Lényegében ez a két princípium feszül egymásnak *A gyermekben*. Ennek bizonyítéka a történet két legfontosabb pillanata. Az egyik, amikor Bruno bejelenti Soniának, hogy eladta a gyereket. Még elő is veszi a pénzt és mutatja a lánynak, aki éppen ebben a pillanatban, a pénz láthatása miatt hiszi el, hogy tényleg megtörtént az üzlet. És ebben a pillanatban kap sokkot úgy, hogy összeesik. Tehát mintegy a pénz és a testi tapasztalat szétfeszítik a jelenetet nem csak elvont, hanem igen konkrét módon is. Ezután Bruno felnyalábolja az alélt lányt és segítséget keres. Ennek az eseménynek a tükörijelenete az, amikor Bruno és kiskamasz tolvajtársa menekül a rendőrök elől és egy folyóban a híd alatt kell megbújniuk. A jéghideg víz és a menekülés

feszültsége miatt Steve – Soniához hasonlóan – sokkot kap és képtelen tovább menekülni. Brunonak muszáj a hátára venni a magatehetetlen fiút. Itt is a szélsőséges esemény a pénz miatt történik. Brunónak ismét testileg meg kell tapasztalnia, milyen az, ha a másik embernek segíteni kell. Steve összeomlása azonban Brunot első sorban nem Soniához, hanem a kisbabához, Jimmyhez viszi közelebb. Steve-en keresztül megtapasztalja, hogy milyen apának lenni, milyen az, amikor egy ártalmatlan gyermekért felelősséget kell vállalni.

Ahogy Dosztojevszkijnél, úgy *A gyermekben* is az a nagy kérdés, hogy létezik-e lelkiismeret. Dosztojevszkij arra a kérdésre próbál választ adni, hogy ha Isten jó, akkor hogyan hagyhatja, hogy teremtményei képesek elkövetni a legnagyobb bűnöket a Földön. A válasz pedig az, hogy nem az az igazi kérdés, hogy elkövettük-e a bűnt, hiszen szabad akaratunk van, hanem az, hogy mi történik a bűn után. Dosztojevszkij szerint a lelkiismeret-furdalás mindenképpen megjelenik és ez bizonyíték arra, hogy van Isten. A Dardennek ezt a gondolkört futják be *A gyermekben*, azonban azzal árnyalják, hogy a lelkiismeret-furdalás nem automatikusan jelenik meg, hanem a testi tapasztalataink segítenek ehhez hozzá. Bruno ahogy viszi Sonia vagy Steve alélt testét, a saját testén keresztül képes megtapasztalni, mit tud érezni a másik ember, akár szeretet, akár kétségbeesik. Éppen ezért emblematikus az utolsó jelenet, amelyben ez a gondolat körbeér. Bruno és Sonia sírva kapaszkodnak egymásba: a bűnbánat és a megbocsátás esélye egy hosszú ölelésben válik érzékivé és ezáltal átélhetővé.

2/c American Honey: amikor a cselekményt a spontán érzelmi hullámok vezetik

„Szeretem a káoszt, mert abban van az élet. Nem szeretek mindent kontrollálni a díszletben, úgy szeretek forgatni, hogy nem tudom, mi fog történni.”⁶⁸ Nyilatkozta Andrea Arnold, amikor arról kérdezik, milyen elvek szerint forgat, elannyira, hogy az *American Honey* forgatása alatt nem is tudta pontosan, hogy egyik napról a másikra mi fog pontosan történni⁶⁹. Ez a fajta spontaneitás az *American Honey*-ban nem csak a színészvezetésre, hanem a dramaturgiára is kihat, a cselekményszervezésnek központi szervezőelve. Korábban többször írtam az esetlegességről, fontos azonban megkülönböztetni ezt a spontaneitástól. Az esetlegesség, mint cselekményszervező erő egy előre nem sejtett, de lehetséges eseményre vonatkozik, míg a spontaneitás sokkal inkább az ösztönösségről és az érzelmi reakciókról szól. Ahogy a

68 Buder, Emily: *Chaos Brings life*, in: <https://nofilmschool.com/2016/04/andrea-arnold-tribeca>

69 O'Hagan Sean: *Interview with Andrea Arnold*
<https://www.theguardian.com/film/2016/oct/09/andrea-arnold-interview-american-honey-shia-labeouf-sasha-lane>

*Biciklitolvajok*ban ellopják a főhős bicaját, az egy esetleges esemény. Ahogy az *American Honey* hősnője csatlakozik a „mag crew”-hoz, az pedig egy spontán reakció. A spontaneitás az ösztönösségen túl az érzelmi impulzusokra, a világhoz való közvetlen érzelmi kapcsolatra irányítja a figyelmet. Az *American Honey* központi poétikája a szereplők valóságos személyiségéből, érzelmi életéből sarjadó spontaneitás. Éppen ezért míg a *Biciklitolvajok* Antonioja rendkívül céltudatos, felelősségteljes ember, aki eltökélten keresi a biciklit – és a történet éppen arról szól, hogy a nyomor hogyan erodálja ezt a felelősségteljességet – addig Star az érzelmeire hallgat. Az *American Honey* cselekményvezetése azt követi, hogy hogyan hullámoznak külső behatásokra ezek az érzelmek. Itt is tapintható valamilyen fajta erkölcsi leépülés, de mivel a főhős morálhoz való viszonyát csak mellékesen exponálja a film (a rábízott gyerekeket otthagyja az anyjuknál, aki ennek nem örül túlzottan), ezért nem ez a központi szervezőelve a cselekménynek.

A spontaneitásból fakadó dramaturgia miatt válik egy különös, költői realista filmmé az *American Honey*. Nem egy sematikus coming-of-age drámát látunk, nem az a tétje a történetnek, hogy Star képes-e fejlődni vagy visszafejlődni az út során vagy az, hogy beilleszkedik-e a közösségbe. Mindezek jelen vannak, de nem rendelkeznek központi szervező erővel. Star nem azért megy el a „mag crew”-val, mert olyan jó pénzt lehet keresni, vagy olyan vagány az autójuk, vagy mert tartozni szeretne valahová, mert nyomorult az élete. Első sorban azért megy el, mert naivan vonzódik Jake-hez, talán szerelmes is. Star naiv, spontán vonzalmának a történetét mondja el a film. A lánynak nem nagyon van arról képe, hogy milyen életet kellene élni, de ez nem is érdekli. Hogyha Jake nem egy ilyen látszólag vagány csapat tagja lenne, hanem mondjuk egy dögunalmas porszívóügynök brigádé, de ugyanúgy elcsavarja Star fejét, a lány akkor is vele tartana. Ennek a spontán, ösztönös vonzalomnak (amely néha talán szerelembe csap át) a hullámozását mutatja be a film. Az újabb reményeket, a játszmákat, a csúcspontokat és mélypontokat. Star mindent azért csinál, hogy Jake-hez közelebb kerüljön, eladdig elmegy, hogy bosszúból, szomorúságból prostituálja magát. A lényegi dráma az, hogy a történet végére sem kerül semmivel sem közelebb a fiúhoz. Eközben nem döbben rá, hogy mennyire kiszolgáltatott a társadalomban, sem arra, hogy mennyire nevetséges és hamis az a neo-hippi eszmény, amely szerint ez a közösség él, amelybe belekeveredett. Ezekre mind a néző döbben rá, ahogy ezzel a nyomorult bandával végigutazza Közép-USA sivár, kispolgároktól és olajbűzös kamionoktól megrakott tájait.

Starnak lesz egy érzelmi kiszolgáltatottság tapasztalata, mert ösztönös vonzalma miatt mindig megbocsájt Jake-nek. Ezeket az érzelmeket írja körül Andrea Arnold, ez áll a cselekmény fókuszában, nem pedig a társadalmi igazságtalanságból fakadó ál-szabadság vagy valamilyen

fajta morális fejlődéstörténet. A spontán érzelmekről szól a film, amely elvezet a természet ösztönvilágához. Ezért találkozunk lépten-nyomon a filmben állatokkal és ezért alakul át lassan a magazin előfizetéssel házaló fiatalok közössége egy archaikus törzssé. Az ösztönvilág ugyanis nem csak reflektálatlan vonzalomról, hanem a hatalomról és a dominancia harcáról is szól. Star pedig akarva-akaratlan ebbe is belekerül és ő is a játszmák része lesz. A vonzalmon túl a cselekményt ezek a játszmák szervezik. Jó példa erre az a drámai jelenet, amikor Jake először árulja el Start. Miután egy romantikus estét együtt töltöttek, kézen fogva tartanak visszafelé a csapathoz, akik táború mellett vad bulit tartanak. Jake elengedi Star kezét, és azt mondja, hogy a Crystal (a csapat vezetője) szerint „A szerelem árt az üzletnek”, nem szereti, ha szerelmi kapcsolat jön létre a csoport két tagja között. Jake a buliba megy és egyedül hagyja a lányt, aki azt hitte, hogy most ki fog teljesedni a kapcsolatuk. Star erre büntetésből, játszmából egy hirtelen jött ötlet miatt csókolózni kezd a csapat egyik tagjával. Csak hogy idegesítse Jake-et és megmutassa, hogy ő is szabad.

A spontaneitás a forgatókönyv és a forgatás viszonyában is megjelenik és éppen emiatt a film dramaturgiáját lényegileg meghatározza. Andrea Arndold így vall erről „Nem úgy terveztem, hogy egy hosszú filmet készítek, de mégis ez történt. Ott volt velünk ez a sok kiváló ember és nem akartam, hogy csak dekorációs funkciót töltsenek be, szóval engedtem nekik, hogy olyan dolgokat tegyenek, amelyek nem voltak benne a forgatókönyvben. Sok olyan jelentet vettünk fel út közben, amely nem volt benne a filmben, de mégis leforgattuk”⁷⁰

2/d. Barbara Loden: *Wanda*: az elbeszélés anyaga az ön-fikció

A korábbi *Wandáról* szóló fejezetben kifejtettem, hogy a rendező-író-főszereplő Barbara Loden a hétköznapi valóság-poétikának egy speciális formáját választotta, amelyben az esztétikai erejét abból nyeri a film, hogy az alkotónak a műsája egészen közvetlenül saját maga, a saját személyes sorsa, illetve személyisége. A dramaturgiának az egyik legizgalmasabb motívuma az, ahogyan Loden a fikció és a valóság között szándékosan elhomályosítja a határokat. Ez a gyakorlatban úgy jelenik meg, hogy a hírben olvasott Alma Malone valós története keveredik a saját élettapasztalatával, amely Wanda karakterében, mint egy fiktív figurában egyesül, akit viszont a valós személy, maga Loden testesít meg. Ennek a komplex gondolkodásnak nagyszerű metaforája az, hogy a filmben szereplő fiktív Mr. Dennis, aki sok karakterjegyében hasonlít Loden férjére, Elia Kazanra, végig Kazan igazi zakóját hordja. Ezzel a gesztussal is arra

70 O'Hagan Sean, i.m.

törekszik Loden, hogy a valóságreferenciákat minél inkább bevonzza a filmbe, de nem csak ezért mutattam be a zakó példáját, hanem azért, mert a dramaturgia is úgy viszonyul a valósághoz, ahogyan a zakó.

Wanda egy olyan nő, aki egy olyan környezetben él, egy olyan élethelyzetbe került, amiben Barbara Loden is élhetett volna, ha nem megy el New Yorkba. Így Loden lényegében a saját történetét beszéli el egy másik történeten keresztül. Nathalie Léger írja *Suite for Barbara Loden* című könyvében, hogy a *Wanda* nem önéletrajzi film, hanem „biofiction”, amely úgy működik, hogy az önéletrajz ön-fikcióvá válik, vagy sokkal inkább önéletrajzi-fikcióvá (ami nem egyenlő az önéletrajzi ihletettségű munkákkal, mert ennél a *Wanda* sokkal szorosabban kapcsolódik a valósághoz, de nem annyira, hogy önéletrajzi dokumentumfilm váljon belőle).⁷¹ A valóság a cselekmény szintjén is be van ágyazva egy fikciós keretbe, amely önreflexív alkotóelemekben nyilvánul meg, amelyek ki nem mondottan a szerző saját tapasztalataira mutatnak. Ezt a helyzetet tovább gazdagítja, hogy a fiktív történetet dokumentarista stílusban forgatták, amely azt indukálja, hogy a valóság megmutatásának motivációja folyamatosan interferál a fikcióval⁷², de ezt a következő Wandával foglalkozó fejezetben fogom kifejteni.

Összefoglalás: a Virágvölgy dramaturgiai szerkezetével kapcsolatos törekvések

Mivel a két főszereplő világa alapvetően határozza meg a filmet, ezért a megírt forgatókönyvet újra kellett gondolni a próbafolyamat alatt. Míg egy Dardenne-filmben minden mozdulat és mondat precízen le van próbálva és ki van dolgozva, addig a Virágvölgyben szinte semmi sem volt lepróbálva. Ezt azért alkalmaztam, mert azt szerettem volna, hogy a jelenetek tempóját a szereplők spontán mozgása, dinamikája adja meg. A két főszereplő éppen ezért egyáltalán nem olvasta a forgatókönyvet és a történetet is csak nagy vonalakban ismerték, ezért nem csak a mozgások, hanem a cselekményvezetés szervezőelve is nagy mértékben az esetlegesség lett. Ez egyrészt a történet fordulataiban is megnyilvánul: Bianka véletlenül látja meg, hogy csúnyán viselkedik egy anya a babájával, majd véletlenül találkozik Lacival. Másrészt a jelenetek szervezésében is érzékelhető, hiszen gyakran összebeszélnek a dialógban, egymás szavába váganak, fölöslegesen mozognak vagy éppen nem mozognak, nyelvtanilag hibás vagy szinte értelmetlen mondatokat mondanak. Egy Dardenne-filmben ez soha nem fordulhat elő.

71 Nathalie Léger: *Suite for Barbara Loden*, Les Fugitives, 2015, pp. 14.

72 Karácsonyi, i.m.

Az esetlegesség, szabálytalanság megjelenik a szekvenciák (nagyobb dramaturgiai egységek) szintjén is. Bianka kószálása a panelok között szokatlanul hosszúra nyúlik, míg Laci expozíciója ehhez képes rövid és tömör. A cselekmény néha meglódul, fordulatban gazdaggá válik, (lásd a lakókocsi ellopásának környékét), néha pedig szétterül (lásd azt, amikor a tyúkkal játszanak). Mindez azért történt, mert a forgatás közben is alakultak jelenetek, és így a dramaturgia nem követi a klasszikus szabályokat, hanem minduntalan esetlegesen kitér. Ez látszólag hiba, valójában szándékolt jelenség a filmben.

Ennek a dolgozatnak nem feladata a *Virágvölgyet* összevetni a melodráma egyes verzióival, mint például a menekülő szerelmes (lovers-on-the-run) filmekkel, azonban az esetlegességhez érdemes azt hozzátenni, hogy a műfajisággal és ezen belül a műfaj által hagyományosan megképzett elbeszélési formákkal, fordulatokkal is ugyanilyen módon bánt a film. Megtalálhatóak és felismerhetőek egyes fordulatok, sémák, de a *Virágvölgy* cselekménye minduntalan kitér, eltérül vagy elhagyja a műfaji sémákat. (Pápai Zsolt filmesztéta az „elhagyás” filmjének nevezte a *Virágvölgyet* egy tesztvetítés után).

A céloom ezzel a munkamódszerrel kettős volt. Egyrészt bizonyos dramaturgiai elvárásokat kelteni a nézőben (például a büntörténettel kapcsolatban: lakókocsi ellopásának súlyos következményei kell, hogy legyenek), majd felszámolni ezeket, eltéríteni a történetet, spontán módon továbbfűzni (például direkt módon nem bűnhődnek meg a lakókocsi ellopása miatt, a „gonosz” karakterét egyszerűen elhagyja a film). A spontaneitással és azzal a jelenetépítő módszerrel, hogy „mi jut eszünkbe a karaktereinkről”, végső soron az volt a céloom, hogy felszabadítsam a *Virágvölgyet* a konvenciók alól, hogy a saját útját járja. Azonban nem úgy próbáltam ezt a felszabadítást véghez vinni, hogy megtagadtunk és kizártunk sémákat és egy új, szigorú rendszert építettünk, hanem éppen ellenkezőleg: játszani kezdtünk vele, azzal a gyermeki örömmel, amely a játék hevében nem foglalkozik a következményekkel.

A fent elemzett filmekkel a *Virágvölgy* a cselekményszövésben az *American Honey*-hoz áll a legközelebb, de szoros a kapcsolat a Dardenne-filmekkel is, mert egy morális ügy áll a középpontban. Mind a gyerek ellopása, mind Laci mindent feláldozó segítségnyújtása erről szól. A műfajhoz, a műfaji elbeszélés kliséinek a dekonstrukciójában pedig a legközelebb a *Wanda*-hoz áll, mivel az a tudatosan reflektál a menekülő szerelmes melodramák, így például a *Bonnie és Clyde* elbeszélési formáira, hiszen a *Wanda* egy anti *Bonnie és Clyde*-filmként is értelmezhető. Az olasz neorealizmussal való viszonya pedig Laci karakterén keresztül érthető meg, hiszen itt nem csak a morálról, a Biankához fűződő gyöngéd érzelmeiről, hanem húsba vágóan a társadalmi státuszáról és a társadalom hozzá való viszonyáról is szól a történet, amely

nem csak a film fiktív terében érvényes, hanem a Lacit megformáló Réti László személyes életútjában is, hiszen ő maga is egy speciális iskolába járt.

3. A beállítások szerkesztésének kérdései: kameramozgás, vágás, térszerkezet

A korábbi fejezetekben kifejtettem, hogy a főszereplő személyéről való komplex gondolkodás, amely kapcsolatban van a hétköznapi valósággal, milyen színészválasztási, színész instruálási, dramaturgiai következményekkel járt a választott filmekben. Az alábbiakban a stíláriis következményekről fogok írni, amelyek természetesen szorosán összefüggnek a korábban kifejtett törekvésekkel. Ennek a dolgozatnak meghaladná a kereteit, hogy minden választott filmről teljes stíluselemzést adjak, módszerem ezért az, hogy egy-egy jelenetet, stíláriis jelenséget elemzek, amely megfigyelések a film teljes szerkezetében megjelennek. Ezen stíláriis eljárások leginkább akkor értelmezhetők, ha összevetem őket, ezért a fejezet leghatározottabb állításait az Összefoglalásban fogom megtenni.

3/a. De Sica: a láthatatlan rendező

André Bazin szerint az olasz neorealista filmek képei nem választhatóak el az emberi szentől, ezek a filmek nagy mértékben alkalmazkodnak a néző figyeleméhez⁷³. Szépen kapcsolódik ez a gondolat Torben Grodal kognitív filmelmélettel foglalkozó tudós megjegyzéséhez, mely szerint a realizmus érzékeny az antorpo-centrikus nézőpontra, azaz az olyan képekre, amelyet szemmagasságból készítettek és az olyan történetekre, amelyek egy ember érzelmein keresztül vannak elmesélve⁷⁴. Bazin a *Biciklitolvajokra* úgy tekintett, mint a „tisztá filmművészet” egyik első példájára. „Nincsenek színészek, nincsen történet, nincs rendezés – vagyis a valóság tökéletes esztétikai illúziójában nincs többé filmművészet”⁷⁵ írja.

Attól még, hogy a rendezés arra törekszik, hogy teljesen átlátszó legyen a feltárt valóság előtt, naiv dolog lenne arra következtetni, hogy nem is létezik. De Sica munkája aprólékosan át van gondolva, gondosan ki van dolgozva, de mindez arra irányul, hogy az események az esetlegesség látszatát keltsék, hogy a drámai szükségszerűség esetlegesnek tűnjön, így sikerül az esetlegességet megtennie a dráma anyagává.⁷⁶ A *Biciklitolvajok* olyan tisztán és egyszerűen megfogalmazott beállításokkal és vágásokkal dolgozik, amely lehetővé teszi, hogy ezen esetlegesség kifejtse a drámai erejét. Ugyanis az esetlegesség csak a valóság hatás mentén képes kialakulni, azaz akkor, ha a néző nem érzi, hogy az alkotó kontrollálja az eseményeket. „A

73 Bazin, i.m. 388.

74 Grodal, i.m.

75 Bazin, i.m. 417.

76 Bazin, i.m. 426.

kontroll mozija” – így hívja Godard a *Histoire(s) du cinéma*-ban⁷⁷ azokat a rendezőket Hitchcocktól Langig, Lubitschtól Kubrickig, akik világuknak minden elemét uralni akarják, míg De Sica szerényen visszavonult és olyan beállításokkal dolgozott, amelyek által a fent említett rendezőkkel ellentétben, semmilyen módon nem tette nyilvánvalóvá, hogy a nézőre hatást akar gyakorolni. Figyeljük meg azt a jelenetet, amelyben ellopják a főszereplő Antonio biciklijét!

A jelenet egy plakát közelképével kezdődik, ahogy a főhős éppen felragasztja, majd a kézmozgását követve hátrafahrtol a kamera és megfigyelhetjük egy tág szekondból, hogy a férfi milyen boldogan végzi a munkáját. A következő kistotálban három férfi halad el Antonio mellett, az egyik véletlenül észreveszi a biciklit, majd háromfelé válnak. A plán nézőpontja akár egy padon ülő ember nézőpontja is lehetne. Ezután egy szekondban kiemeli a film a tolvaj fiút. Azonban a fiú és a kamera közé egy autót komponál, így leválaszt minket érzelmileg a fiúról, és azt az érzést erősíti, hogy mi, nézők csak megfigyelői vagyunk az eseményeknek. A tolvaj mozgását pontosan követi a kamera tekintete, így kielégíti a figyelmünket, hiszen ha valaki rosszban sántikál, akkor tudnunk kell, hogy mit fog tenni. Ha nem követnénk, azonnal megszűnne De Sica „áttetsző” stílusa, hiszen azonnal azt gondolhatjuk, hogy az alkotó ezzel egy olyan hatást szeretne kelteni, amely felülírja a mi primer elvárásainkat. Ugyanakkor a fahrtos követésnek indirekt módon feszültségkeltő hatása is van. A lopás pillanata előtt visszavág Antoniora, hiszen tudnunk kell, hogy éppen ő mit csinál, mert felmerülhet az a kérdés, hogy vajon ő mit érzékel az eddig lezajlott eseményekből. Antonio azonban nyugodtan plakátol tovább, tehát semmi sem akadályozhatja meg a tolvajt abban, hogy a biciklihez lépjen. A kamera ismét leköveti ezt a mozgást, azonban egy gyors vágással ismét közbeiktatja a plakátoló hátát, aki egy létrán áll, mi viszont a járda magasságából látjuk. Ezzel egyrészt ismét informál arról, hogy a tolvajnak szabad a pálya, másrészt a felgyorsult vágás feszültséget kelt, azonban azzal, hogy információt is szolgáltat, ismét nem érezzük azt, hogy irányítva lennénk, így egyszerű megfigyelői maradunk az eseményeknek. A tolvaj berántja a biciklit, a hangra pedig Antonio odakapja a fejét és egy tág szekondban észreveszi, hogy lopják a biciklit. A szekond plán a járda magasságából van rögzítve, így a kép – mivel alsó gépállás –, különös feszültséget kap, azonban a szokatlan szemszög mégis hétköznapi marad, hiszen Antonio egy létrán áll és valójában a kamera szöge a hétköznapi nézőpont.

77 Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma - Le Contrôle de l'univers*, 1998

Összefoglalva, De Sica azzal játszik nagyon finoman, hogy a beállítások a jelenet és a néző hétköznapi tapasztalatából indulnak ki, de mégis apró, érzékelhetetlen elmozdulások, plánozási megoldások megadják a képek és a jelenet drámai súlyát. De Sica nem mutat olyan nézőpontot, amely ne lenne hasonlatos egy utcai járókelő nézőpontjával. Ezért igaz André Bazin azon megállapítása, mely szerint a neorealista rendezők filmjeiben van valami „utcaszerű”. Azaz olyan eseményeket mutatnak olyan nézőpontokból, amelyeket bárki láthat, ha az utcán jár kel. Ilyen módon épül össze konzisztens módon De Sica főszereplőről való gondolkodása. Hiszen – mint azt a korábbi fejezetben kifejtettem – arra törekszik, hogy egy olyan ember történetét nézzük végig, aki bármikor szembejöhét velünk az utcán. Mindezt pedig egy olyan plánozási, vágási rendben teszi, amely az utca emberének nézőpontja.

3/b. A Dardenne-filmek térkezelése

A korábbi Dardennekkal foglalkozó fejezetekből is világos, hogy a szereplők testére tapadt, hosszú beállításokkal dolgozó kézi kamerás felvételek evidensen segítik hozzá a nézőt a testi tapasztalat átéléséhez. Ebben a fejezetben arról írok, hogy ezen túl mi a törekvésük a Dardenneknak jellegzetes képszerkesztési módjukkal.

A klasszikus képalkotási elv a filmben egyszerre érkezik a színházi és a festészeti hagyományból. Ezen tradíció szerint a képkomponálás során arra kell törekedni, hogy plasztikus módon keretezzük a drámát. A Dardenne testvérek filmjeiben azonban a vászonra komponált képek természete másmilyen. Nem arra kell koncentrálnak, hogy mit kereteznek a képbe, hanem az a fontos, hogy mi az a környezet, ami rejtve marad⁷⁸. A cél a kép felmutatása helyett az, hogy a néző fantáziájában jelenjen meg egy kép, amely elképzelt kép mintegy keresse a saját kereteit a film világán belül. Ezért is választják ezeket a szűk beállításokat, amelyek által csak töredékes információink vannak arról, hogy milyen térben mozognak a szereplők és emiatt a nézőnek kell kiegészítenie a képet egy másik, képzeletbeli képpel.

Ennek a térszervezésnek ezen túl van még egy oka. A Dardennek nagy figyelmet fordítanak arra, hogy a filmjeik terei, az utcák, városrészek ne legyenek beazonosíthatóak, hanem a néző úgy érezze, hogy ezek események majdnem bármely nyugat-európai városban megtörténhetnek. *A gyermekben* például a folyópart játszik meghatározó szerepet, nem csak azért, mert itt található Bruno főhadiszállása, ahol bandáját szervezi, hanem azért is fontos, mert a poszt-indusztriális társadalom korszaka előtt ezeken a folyópartokon zajlott a kereskedelem

78 Philip Mosely i.m. 7.

és az ipari tevékenység jelentős része. Azonban nem kapunk egy átfogó képet a folyópartról, hanem csak töredékeket, amelyek semmilyen formában nem jellegzetesek és éppen ez a jellegtelenség adja a tér erejét, hiszen ez nem csak az a speciális folyópart, amelyet látunk, hanem bármely európai elhagyott, sárgásszürke, ipari hulladékokkal csúfított folyópart⁷⁹.

A gyermekben a terek vissza-visszatérnek, a szereplők egy szűk térszerkezeten belül mozognak. A film ritmusát az ismétlődő terekben látható tettek ismétlődése adja meg. Például Bruno ötször megy fel ugyanazon a lépcsőn Sonia lakásához, ugyanúgy. Különböző távolságokból koncentrálnak az ismétlődő mozgásokra, de ugyanazokat a mozdulatokat különböző távolságokból veszik fel.

3/c. Wanda: a tér perifériáján

Barbara Loden nyilatkozataiból tudjuk, hogy főszereplőjének világhoz való viszonyát ahhoz hasonlatosan alkotta meg, ahogy saját magáról gondolkodott. A főszereplőjét úgy írja le, mint akit képtelen befogadni a környezete. Sehová sem tartozik, nem érti azokat a helyzeteket, amiben van, a hétköznapi élet titokzatos számára. Ha Wanda halad valahová, annak célja és oka általában homályos, a kamera rendszeresen távolról követi, tér van közte és a kamera között. Wanda egy ide-oda vándorló idegen test a városban. Nincsen semmilyenfajta otthon, közösség ami befogadná. Nincs semmi jel arra, hogy tartozna valahová. A figurája és a kamera közé gyakran kerül térelem, nem csak a passzázsok alkalmával. Sőt, gyakran a kép szélére kerül. Néha a kamera is küzd azzal, hogy a képben tartsa.

Loden egy olyan nőt rajzol meg, akinek nincs saját térbeli helye és nem is tud létrehozni ilyet. Falak mellett áll vagy a sarokban, esetleg az ágy szélén fekszik. Mintha arra törekedne, hogy minél kevesebb teret hasítson ki a környezetéből. Wandát sokszor elfedik olyan emberek, amelyek elvesznek tőle mindenfajta intim teret. Sokszor figyelmen kívül hagyott, elhagyott, mellőzött. Wanda egy láthatatlan nő. Wanda kiváltságos helye a világban a küszöb. Bebocsátásra vár vagy instrukciókra, elmondják neki, hogy hová menjen, mit csináljon⁸⁰.

Nagyon jellegzetesen fejezi a Wanda térkezelését, ahogy Loden bemutatja a főszereplőt az első jelenetben, amelyben egy hirtelen svenk által meglátjuk, hogy Wanda a testvére heverőjén fekszik. Amíg ez a svenk meg nem történik, sem sem jelzi, hogy a nő jelen van. Ahogyan ébred az ágyon, azonnal látjuk, hogy ide sem illik. Ironikus mása ennek a svenknek az a

79 Philip Mosely, i.m. 114-115.

80 Cristina Álvarez López - Adrian Martin, i.m.

svenk, amikor felfedezzük a bártulajdonost abban a jelenetben, amikor először meglátjuk Mr. Dennis-t, rablás közben és elkezdődik különös kapcsolatuk Wandával. Mindkét esetben egy fekvő, passzív testet látunk. Ez a metaforikus kapcsolat Wanda és a szerencsétlen bártulajdonos között nem indokolatlan. Loden is úgy érzi, hogy a főszereplő nő is rejtve van, láthatatlanná van téve és körül van határolva olyan térrel, amelyben kellemetlenül érzi magát és amelyet nem tud irányítani, birtokba venni⁸¹.

A Wanda látszólag egy konyhapénzből készült film, amelyet egy négy fős stáb forgatott, látszólag dokumentarizmusba hajló stílusban. Valójában azonban a fentebbi elemzésből is világos, hogy ez a film egy szigorú és kifejezéssel teli rend szerint lett megrendezve.

Összefoglalás – vágás és kamerakezelés a Virágvölgyben

Az alábbi fejezet arról szól, hogy milyen törekvéseink voltak a vágásra és a plánozással kapcsolatban a Virágvölgyben, mindezt összevetem az elemezett filmekkel és kimutatom, hogy melyek a közös és melyek a különböző jegyei a stílusnak.

Az improvizatív munkamódszer miatt az volt a célunk, hogy a szereplők minél szabadabban mozogjanak, ezért kézi kamerát használtunk, azonban nem törekedtünk arra, hogy dokumentarista filmet forgassunk. Ez egyrészt a történet típusából következik, hiszen olyan eseményeket is rögzítenünk kellett, amelyeket a dokumentumfilm konvenciói szerint kicsi a valószínűsége, hogy rögzíteni tudjunk. Másrészt azt kerestük, hogy a szereplőink és a környezetük hogyan képes elemelkedni a rögzítőtől, hogyan képes egy-egy jelenet költőivé válni, különös érzéki tapasztalatot nyújtani, azzal együtt, hogy közben megtartsa a hitelességét és a „valóság szagát”.

A próbák során azt tapasztaltuk, hogy a jelenetek megőrzik a hitelességüket, ha hosszan egyben tartjuk a snitteket, hasonlóan a Dardennekhez, azonban a spontaneitás miatt nem törekedtünk arra a fajta precíz szerkesztettségre, amely a Dardenne filmeket jellemzi. Az American Honey-ban többször felmerült a spontaneitás fogalma, azonban a film máshogy van vágva, mint a Virágvölgy. Az volt a problémánk az American Honey-val, hogy már-már videoklipekbe hajló sűrűséggel vált a kép, ami a mi anyagunknak nem tett volna jót, mert a vágás tudattalanul erodálja a néző hitelesség-élményét, ráadásul Arnoldnál a vágásnak az a szerepe, hogy a főszereplő felfokozott érzelmi világának intenzitását közvetítse és ellenpontba helyezze ezt a környezetét és sorsa kilátástalanságával és sivárságával.

81 Cristina Álvarez López – Adrian Martin , i.m.

A *Virágvölgy* vágási logikájának megértéséhez érdemes megfigyelni azt, hogyan mutat be *A gyermek*, az *American Honey*, a *Wanda* és a *Virágvölgy* egy férfi-női találkozást!

Az *American Honey*-ban azt a jelenetet választottam, amikor Star először meglátja Jake-et a boltban. Sűrű a vágás, miközben Star profilja és anschnittje között ingázik a kamera, ahogy az egyre vadabbul táncoló férfit figyeli. A kamera minden apró mozdulatra reagál és azonnal vált is a kép és a jelenet előrehaladtával egyre szűkebbek a beállítások, egyre fókuszáltabb a jelenet. Mind a szűkítéssel, mind a vágással Andrea Arnold az érzelmi hevülés érzését kívánja elérni, a profil- anschnitt váltakozása pedig azt hívja meg, mintha ott állnánk Star mellett. A kamera sosem távolodik el tőle, de még egy szubjektív beállítás segítségével sem kerül a lány helyébe. Emiatt nem csak egyszerűen Star nézőpontjából látjuk a világot, hanem folyamatosan a lány és a világ közötti kapcsolatra irányítja a figyelmet a kamera és a vágás.

A *gyermekben* azt a jelenetet választottam, amelyben Sonia meglátja Brunot. Ebben az *American Honey*-val éppen ellenkezőleg működik a vágás, az egész jelenet egy beállításban van tartva, a szereplők látszólag egyszerű mozgásokat hajtanak végre, valójában azonban egy bonyolult koreográfia mentén közlekednek: Sonia közele, ahogy kiabál Bruno után, majd átvált a kép szubjektívbe, mintha Sonia nézőpontját látnánk, amiben Bruno áthalad Sonia felé, ebbe belép a lány, kistotálban állnak, Sonia azt akarja, hogy Bruno megfogja a gyereket, aki ez elől kitér, Bruno közelebb sétál a kamerához, átfordul a tengely, Bruno visszasétál egészen a kamera elé, körülbelül oda, ahonnan Sonia elindult, majd anschnittben van vége, mintha hátat fordítana a lánynak. Andrea Arnolddal ellentétben itt a feszültséget nem a vágások ismétlődése miatti fokozódás, hanem éppen ellenkezőleg, az teremti meg, hogy nincs vágás. A hosszú snitt Bruno érzelmi reakciójának a hiányától válik feszültté és az, hogy mindezt vágás nélkül látjuk, az válik feszültté, hogy nincs mit kiemelni, mert nem történik érzelmi esemény.

A harmadik találkozás jelenet Barbara Loden *Wandájában* az, amikor a főhősnő belép egy kocsmába és ott megzavarja Mr. Dennis rablását. Látszólag más a logikája a vágásnak, mint a *Virágvölgyben*, valójában azonban ez áll hozzá a legközelebb, noha a két fent említett filmben a *Virágvölgyhöz* hasonlóan mozgékony a kamera, kézből rögzíti az operatőr a képet, míg a *Wandában* sokkal statikusabb. Itt a vágás távolságtartó a szereplők érzelmeivel szemben, ugyanakkor analitikusabb, mint *A gyermekben*, amelyben a vágás semmilyen módon nem emeli ki a drámailag érdekes pillanatokat. Még a belső vágás sem. Hiszen az a pillanat, amikor Brunoról kiderül, hogy egyáltalán nem érdeklődik a baba iránt, egy teljesen semleges amerikai plánban látható, Andrea Arnold filmjében pedig semmi másra nem koncentrál a vágás, csak érzelmi eseményekre.

A Wandában a vágás legfőbb szervezőelve a nézőpontváltás, ahogy a Virágvölgyben is. És ugyanúgy ennek a nézőpontváltásnak önmagában drámai ereje van, mert az egyik szereplő kevesebbet tud a helyzetről, mint a másik. Amíg Barbara Loden zavart főhősnője nem tudja, hogy egy lekötözött, elnémított kocsmáros fekszik a pult alatt, addig Laci azt nem tudja, hogy valójában Bianka ezt a gyereket ellopta. A *Virágvölgy* vágásának legfőbb célja kiemelni Laci nézőpontját, ami önmagában esemény, hiszen eddig Biankát követte a cselekmény. A vágás itt nem fokoz, nem valamilyen hiányra mutat, hanem a Wandához hasonlóan, csak közvetít.

A dolgozat összefoglalása

A dolgozatnak az volt az ambíciója, hogy bemutassam azokat a filmeket, amelyek mestermunkámat, a *Virágvölgyet* inspirálták. Ezek a filmek a *Virágvölgyhöz* hasonlóan a valósággal speciális kapcsolatban állnak, a valóság bizonyos aspektusaira alapozzák esztétikai erejüket. Ezen aspektusok a film teljes szövetére kihatnak, úgy mint például a vágásra, a plánozásra, a kamerakezelésre, a cselekményvezetésre vagy a jelenet ritmusára. A dolgozatom egyes fejezeteiben ezen aspektusok mentén elemeztem különböző szempontok szerint a filmeket és mindezen eredményeket összevetettem a *Virágvölgy*vel, figyelve arra, hogy ne kerüljek a túlzott önértelmezés hálójába. Bízom benne, hogy a dolgozatom a későbbiekben segítséget nyújt azoknak az alkotóknak, akik a fent elemzett rendezőkhöz hasonló módon szeretnének filmeket készíteni.

Végezetül köszönetet mondok témavezetőmnek, dr. Báron Györgynek, aki gyors és konstruktív tanácsaival segítséget nyújtott gondolataim rendszerezésében és kedvesemnek, Kovács Ágnesnek, aki nélkül ez a dolgozat nem jött volna létre.

Bibliográfia

Báron György: Apák és fiúk, in: *Filmvilág*, 2011/09

Bazin, André: *A neorealizmus esztétikája*. Ford. Hollós Adrienne. In: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Bazin, André: *A filmnyelv fejlődése*. Ford. Baróti Dezső. In: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Bazin, André: *Tilos a montázs*. Ford. Baróti Dezső. In: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.*, Akadémiai Kiadó, Bp, 2006.

Bordwell David - Kristin Thompson: *A film története*, Palatinus, Budapest, 2007

Bordwell, David: *Érvelés a kognitívizmus mellett*, in: *Metropolis* 1998/4.

Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998.

Buder Emily: *'Chaos Brings Life': 10 Things We Learned from Andrea Arnold at Tribeca*, in: <https://nofilmschool.com/2016/04/andrea-arnold-tribeca> Utolsó letöltés 2018. 01.20.

Cummings, Doug: *Dardenne Brothers Interview*, in: <http://www.laweekly.com/film/dardenne-brothers-interview-2174270> Utolsó letöltés 2018. 01.16.

Doug Cummings: *Interview with the Dardennes*, in: <http://filmjourney.org/?p=835> Utolsó letöltés 2018. 01.16.

Duras Marguerite: *Green eyes in:* <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/33-n-8-english/446-conversation-on-wanda-by-barbara-loden> Utolsó letöltés 2018. 01.16.

Egri Lajos: *A drámaírás művészete*, Vox Nova, Bp., 2010

Field, Syd: *Forgatókönyv – a forgatókönyvírás alapjai*, Robert McKee: *Story*

Forman Milos & Jan Novák: *Fordulatok*, Kalligram, Pozsony, 2008

Grodal, Torben: *The experience of Audiovisual Realism*, in: Oxford Scholarship Online, 2009

Hites Sándor: *A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről*, in: *Irodalomtörténet* 47. (97.) évf. 3. sz., 264.

Iqbal Nosheen: *American Honey's Sasha Lane: 'I'm exhausted by people – I want to be alone so bad'* in: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/13/american-honeys-sasha-lane-im-exhausted-by-people-i-want-to-be-alone-so-bad> Utolsó letöltés 2018. 01.16.

Jenkins, David: *Robbie Ryan On New Andrea Arnold and Ken Loach Movies*, in: <http://lwlies.com/articles/robbie-ryan-interview-andrea-arnold-ken-loach> Utolsó letöltés 2018. 01.18.

Kapás Zsolt Zsombor: *Bazin és Tarr – gondolatok a Családi tűzfészekről*, in: *Apertúra Magazin* 2012/09/29

Karácsonyi Judit: *Fictions and realities: on the margins of Barbara Lodens Wanda & Nathalie Légers Supplément Á La Vie De Barbara Loden* in: <http://americanaejournal.hu/vol10no1/karacsonyi> Utolsó letöltés 2018. 01.16.

Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. In: *Filmvilág*, 2001/11-12.

Kracauer, Siegfried: *A film elmélete: a fizikai valóság feltárása*, Bp, 1964.

Léger, Nathalie: *Suite for Barbara Loden*, Les Fugitives, 2015, pp. 14.

López, Cristina Álvarez and Adrian Martin: *Nothing of the Sort: Barbara Loden's Wanda (1970)*, in: <http://www.ocec.eu/cinamacomparativecinema/index.php/en/33-n-8-english/399-nothing-of-the-sort-barbara-loden-s-wanda-1970> Utolsó letöltés 2018. 01.16.

Mosely Philip: *The Cinema of the Dardenne Brothers - Responsible Realism*, Wallflower Press, 2013

Nichols, Bill: *A dokumentumfilm típusai*. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 20-41.

Ogden Perry: *Dardenne Brothers Interview*, in: <http://www.perryogden.com/assets/PDFs/Dardenne-Brothers-interview.pdf> Utolsó letöltés 2018. 01.15.

Plantinga, Carl: *Dokumentumfilm*. Ford. Tóth Tamás. In: *Metropolis*, 2009/4.

Reynaud, Bérénice: *For Wanda*, in: *The Last Great American Picture Show, New Hollywood Cinema in the 1970s*, szerk.: Thomas Elsaesser, Alexander Horwath and Noel King, Amsterdam University Press 2004 Amsterdam University

Sean O Hagan: *Andrea Arnold: 'I always aim to get under the belly of a place'* <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/09/andrea-arnold-interview-american-honey-shia-labeouf-sasha-lane> Utolsó letöltés 2018. 01.15.

Truffaut, Francois: *A Jean Renoir Festival*. In: *The Films in My Life*. 42-43.

Truffaut, Francois: *The Big Secret – Jean Vigo Is Dead at Twenty Nine*, in: *The films in my life, First Diversion Books, 2014*.

Vincze Teréz: *Vissza a valósághoz (I.) - az olasz neorealizmus története*, in:
<http://www.filmtett.ro/cikk/1401/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-i-az-olasz-neorealizmus-tortenete> Utolsó letöltés 2018. 01.15.

West, Joan and Dennis: '*Taking The Measure Of Human Relationships: An Interview With The Dardenne Brothers*' in: *Cineaste*, Fall 2003

Zavattini, Cesare, '*Some Ideas on the Cinema*,' *Sight and Sound* 23:2 (October-December 1953),64-9.

Zsugán István: *Beszélgetés Tarr Bélával*, in: *Filmvilág*, 1981/07