

Mészáros Gergő

SZERELEM ELSŐ LÁTÁSRA

A FILMES EXPOZÍCIÓ

2019-03-09 | ESSZÉ



A klasszikus hollywoodi elbeszélésmód a mai napig csaknem változatlanul alakítja a filmek dramaturgiai szerkezetét. A 19–20. századi regénytől kölcsönzött struktúra a történetet három felvonásra bontja – exozíció, konfliktus és megoldás –, s ezzel

megkönnyíti a cselekmény követését. Hollywood a befogadás segítségével biztosítja a mozinézők szórakozását.

Az exozíció bevezet a film világába, és megválaszolja az alapvető kérdéseket: mikor és hol játszódik a cselekmény, kik a szereplők, ki a hős, és milyen tulajdonságai vannak, milyen kapcsolatban állnak a karakterek egymással. Ezek az elemi információk utalnak a műfajra is. Az első snittek segítségével kell felkelteni a befogadó érdeklődését, és megnyugtatni, hogy jól döntött, mikor beült a moziterembe.

formadöntő kísérletezés

Ez különösen a sorozatoknál fontos, hiszen jegyvásárlás után már elköteleztük magunkat, és csak extrém esetben sétálunk ki a teremből, de az unalmas tévésorozatokról

egy gombnyomással megszabadulhatunk. Nem is beszélve a pilot epizódokról, hiszen azoknak nemcsak a tévénézőket kell meggyőznie, hogy érdemes esélyt adniuk a sorozatnak, hanem a tévétársaságokat is, hogy a szériát megvásárolják. A piac nyomása így kreatív eszközök használatára, esetleg formadöntő kísérletezésre ösztökéli az alkotókat (legalább egy epizód erejéig), hogy bemutatkozásuk minél hatásosabb legyen. Többször előfordult, hogy egy film első két perce után elégedetten bólintottam: semmi kétség, ezt nekem találták ki.

Tzvetan Todorov a narratív alkotások öt fázisát különbözteti meg. A felosztás első három eleme együtt a hollywoodi exozíció. Ez a kiinduló egyensúlyi helyzet bemutatása, az egyensúly felbomlása és a hős felismerése, hogy az egyensúlyi helyzet felborult. Az első klasszikus egység végén megjelenik a konfliktus és a szereplők tetteivel elindul a cselekmény. Beszélhetünk szűkebb és tágabb exozícióról. A szűk általában az első egy-két jelenetben összefoglalja a legfontosabb tudnivalókat, a tágabb a konfliktus megjelenéséig tart, ami játékidőben körülbelül a film egynegyede.



pixabay.com

A rövid expozíció általában a film summája, de leleményes rendezők használhatják sokkal többre is. Az első jelenet, sőt az első pár snitt is tartalmazhat bújtatott motívumokat, utalhat mélyebb karaktertulajdonságokra, felvezetheti a konfliktust – akár előlegezheti a megoldást. Előfordul, hogy újranézés során villámként csap belénk a felismerés: hiszen végig az orrom előtt volt!

A szűk expozíciót általában kétféleképp alkalmazzák. Lehet a filmet egyszerűen az elejétől indítani, vagy akár önmagában is értelmezhető jelenetsorral. Így kezdődik például a *Mátrix* vagy az *Indiana Jones és az elveszett frigyláda fosztogatói*. Az indítások ekkor ízelítők, általában nem kapcsolódnak szorosan a film cselekményéhez, tartalmazzák az alapvető tudnivalókat, a műfajt, s nagyjából, hogy mire számítsunk. De nem adnak mindenre választ, gyakran további kérdéseket vetnek fel.

a diáklányok pillantása

A *Mátrix* első jelenetében az emberfeletti képességekkel és harci tudással rendelkező Trinityt látjuk menekülés közben, Indiana

Jonest pedig az egyik expedícióján, kincsek után kutatva. Ha a rendezők mellőzték volna ezeket a rövid bemutatásokat, és ott kezdik a filmeket, ahol a történet indul, téves következtetéseket vonhatnánk le. A *Mátrix*ban Neo cselekményszála alapján hihetnénk, hogy thrillert látunk hackerrel és az állam ügynökeivel, nem pedig kalandfilmet, fikciós világban. Ha Indiana Jones egyetemi professzorként mutatkozik be, aki zavarba jön a diáklányok pillantásától, szintén nem kalandfilmet sejteneink, hanem romantikus vígjátékot, és jogosan méltatlankodnánk, hogy a szelíd archeológusból egyszer csak ostort forogató akcióhős válik, hiszen nem ezt sugallta a nyitó képsor.



Edgar Wright | *Baby Driver* Opening (2017)

A *Nyomd, bébi, nyomd* (*Baby Driver*), Edgar Wright filmjének kezdőjelenete remekül példázza, miként kell jól felvezetni egy filmet öt és fél percben úgy, hogy többletinformációkat is adjon. A képsorban kulcsfontosságú motívumok villannak fel, amelyek később megkönnyítik a film értelmezését, ráadásul mindezt dialógus nélkül.

A nyitó snitt az atlantai bank elé beguruló Baby vörös autójának kerekét mutatja, betöltve az egész látómezőt, kiemelkedve a kép szürke színvilágából. Gyakorlott filmnézők már itt következtetnek, hogy bankrablást fogunk látni, és bűnügyi filmmel lesz dolgunk. A következő snitt megmutatja a zene forrását, a hős lpodját, érzékeltetve, mekkora jelentősége lesz a filmzenének, és hogy az diegetikus (a hang forrása a filmvilágon belüli), vagyis azt halljuk, amit Baby hall. A ritmikus montázs a jelenet szervezőelve. A vágások a zene ritmusára követik egymást, a járműben ülők premier plánjai, az ajtók nyitása, becsapása, a csomagtartó felemelése mind a zene ütemére történik, az egész világot az tartja egységben, még a távolban elsuhanó autók hangjai is a dallam részei.

Az első pár másodpercben tudjuk, hogy bűnügyi filmet látunk, autósüldözéssel, Atlantában, beazonosítjuk a főhőst és néhány mellékszereplőt, és felismerjük, hogy a film formaszervező elve a zene ritmusa, amit a hős fülén keresztül hallunk. De máris figyelmen kívül hagytunk valamit.

A *Nyomd, bébi, nyomd* ugyanis nem az atlantai bank képével indul, mert mielőtt képet látnánk, éles sípoló hangot hallunk – ez kezdi a filmzenét. A filmben csak sokkal később tudjuk meg, hogy Baby kiskorában autóbalesetet szenvedett, és akkori sérülése miatt folyamatos fülzúgástól szenved, ezt próbálja elnyomni a zenével. Edgar Wright így az első pillanatban épp csak jelzi Baby legfontosabb karakterformáló motívumát. Baby a zenével nyomja el a karambol okozta traumát és annak utóhatását, a fülzúgást – mint minden más körülötte történő rosszat.

a zene mámore

A bankba lépőket Baby félszobjektív beállításán keresztül látjuk, az akció a falakon belül zajlik, mi mégis kint maradunk az unatkozó főhőssel. Ő nem a bűnöző világ tagja, ez a beállítás, és aztán a „magánszáma” segíti a nézőt, hogy rokonszenvesnek érezze a fiút, azonosuljon vele, ráadásul humort visz a filmbe. A zene mámorába került Babyt hamar visszarángatják a valóságba, rendőrautó szirénája töri meg a zenét, ami közben elhalkul, védelme nélkül hősünknek rá kell döbennie, mi folyik a bankban (ekkor hallja meg a lövéseket). Ez

konkrétan utal Baby és a film fő konfliktusára. Ipodja nélkül nem tudja kiszűrni az erőszakot álmvilágából, szembe kell néznie a ténnyel, hogy valójában akarata ellenére bűnözők bábjaává vált, és képtelen kitörni.

A jelenet második fele, a menekülés a rendőrök előtt 164 snittből áll, amiből 59 mutatja Babyt vagy az utasokat. Az autósüldözés inkább zenére koreografált tánc vagy montázs, mint valóságos menekülés. Edgar Wright ennek érdekében feláldozza a jelenet tér-idő koherenciáját, és a beltérre, valamint a szereplők reakciójára teszi a hangsúlyt. De más oka is van, hogy akció helyett meglepően sok az utasokat mutató beállítás. A rendőrautók a háttérben maradnak, a tőlük származó veszély másodlagos. A visszapillantón, ablakon megcsillanó szirénák kékes fénye vagy éles hangja csak utalás jelentéktelen szerepükre. Nem a rendfenntartók Baby igazi ellenfelei, hanem saját társai, a közeg, amiben van, ezért koncentrálnak a kamera a bűnözők arcjátékára és kevésbé az üldözésre.

A *Nyomd, bébi, nyomd* első jelenete tehát nemcsak az exozíció feladatát látja el, hanem előreutalásokat tesz, motívumokat vezet be, amik végigkísérik a filmet a megoldásig, segítenek az értelmezésben.



Orson Welles | A gonosz érintése (1958)

Felmerül persze a „belemagyarítás” kérdése, sőt vádja. Mindenki ismeri az Arany Jánosról szóló anekdotát, ami szerint a költő saját balladáinak elemzését olvasva, az irodalomkritikus „megfejtésére” csak annyit mondott: „gondolta a fene”. A nyitóképek esetében talán az szól a túlbuzgó filmesztéta mellett, hogy azok (legtöbbször) külön figyelmet kapnak, a rendező képkockákkal vizualizálja gondolatait. Ráadásul ismerünk precizitásukról híres művészeket, akik minden snittben „elrejtenek” valamit.

Orson Welles a szimbólumok és a metaforateremtés mestere. A filmtörténet egyik legmeghatározóbb alkotása az *Aranypolgár (Citizen Kane)*, és annak rózsabimbója a legszebb metafora. Orson Welles az első jelenettel vezeti be a fogalmat, ami körül a film története forog, és egyben jelzi, hogy az utána nyomozók soha nem tudják megfejteni jelentését. A kezdő snitt Kane rezidenciáját mutatja kistotálban, a kerítésen csüngő táblával. Belépni tilos. Az újságírók nem pillanthatnak Charles Foster Kane lelkébe, élettörténetét megírhatják, de az üzletember titkaira nem derülhet fény, csak a néző tudhatja meg a film révén, mit jelentett a sajtómágnás számára a rózsabimbó szó.

az életüket féltjük

Welles 1958-as alkotása, *A gonosz érintése (Touch of Evil)* és annak nyitójelenete méltán híres. A három és fél perces, dinamikus hosszú snitt (vágás nélkül általában kameramozgással jön létre új beállítás)

technikai és dramaturgiai szempontból egyaránt izgalmas. A nyitány többről szól, mint a suspense (a néző többlettudásából fakadó szorongása) megteremtése, vagy egy kocsifelrobbanása. A legfontosabb információkat itt is gyorsan megkapjuk: bűnügyi film lesz, nyomozással az amerikai-mexikói határon. A főszereplők karaktere alig sejlik, nem tudjuk, hogy a bombát hőseink autójába rejtették-e, csak amikor a kamera az ifjú pár kistotáljaira koncentrál (a szereplők teljes alakban láthatók a plánon), és még akkor is az életüket féltjük, hiszen a veszélyes jármű folyamatosan begurul látómezőnkbe.



Orson Welles: A gonosz érintése, 1958

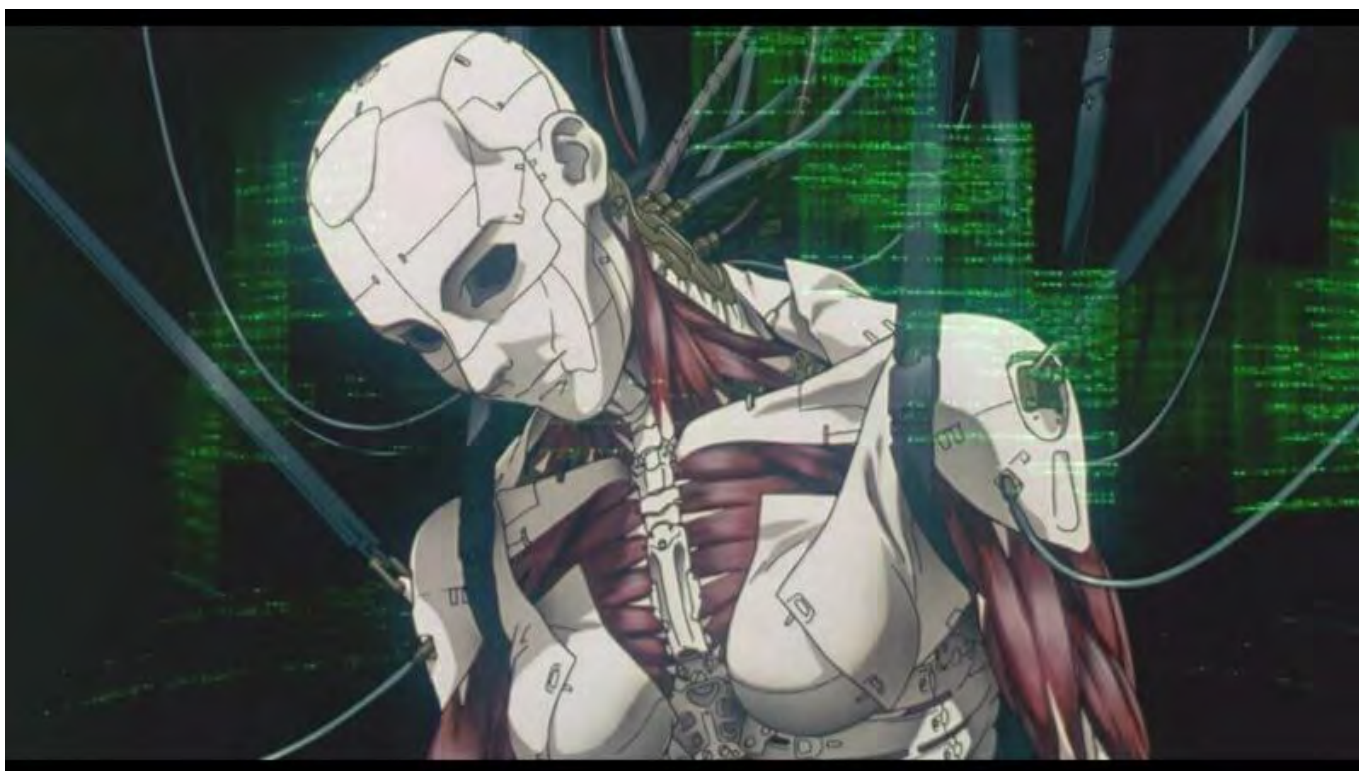
A jelenet akkor válik igazán érdekessé, ha megértjük a határszimbolikát. Ezt műfaji, cselekménybeli és a filmvilágon kívüli szempontok szerint is megtehetjük. Orson Welles 1958-ra rendkívül ellenséges viszonyba került Hollywooddal. Karrierjének végét sejtette, ami tükröződött az általa játszott Quinlan karakterében is, aki „már felélte a jövőjét”. Úgy érezte, kreativitását és gondolatait fel kell adnia, ha a nagy filmstúdiókkal akar maradni. Ezt jól tükrözi a hányattatott sorsú *A gonosz érintése* is, hiszen Welles kérése ellenére alaposan megvágva és átalakítva került moziba, majd 1976-ban újrakiadásra, ami elvileg a rendező eredeti vízióját akarta visszaadni, de ez hazugságnak bizonyult. Végül a filmet úgy, ahogy Welles elképzelte, csak 1998-ban láthatták a nézők. Ő maga is, akárcsak filmje karakterei, határmezőre került: vagy behódol Hollywoodnak, vagy lemond a filmrendezésről.

halállal jutalmazza

A gonosz érintése a klasszikus noir-ciklus utolsó darabja. A noir a határsértésekről szól. Figurái sokkal emberibbek a hollywoodi klisékaraktereknél, nem követik az elvárt egydimenziós sablonokat; árnyaltak. A hagyományos hősszerepek relativizálódnak, egymásba mosódnak. Nehéz

egyértelműen megállapítani a film protagonistáját. A kezdősnitten látott Vargas állítólag a pozitív értékek megtestesítője, ellenfele, Quinlan, a negatívaké. Ennek ellenére Quinlan sokkal több hőstulajdonsággal rendelkezik, mint vetélytársa, a film mégis halállal jutalmazza. Akár a valóságban, a vászon noir-karakterei között sem lehet egyértelműen meghúzni a jó-rossz határát, ami már önmagában konvenciótörés a klasszikus hollywoodi elbeszélésmóddal szemben.

A konfliktus forrása és hatása is felismerhető lesz három és fél perc alatt. A járműben ülő pár meggyilkolása csupán a fő konfliktus kiindulópontja. Ennek hatására találkozik Vargas és a züllött, jó-rossz, becsület-becstelenség határán álló Quinlan nyomozó, hogy megkezdődjön párharcuk. Vargas közben észre sem veszi, hogy feleségével mennyire megromlik a kapcsolata, szétválásuk vizuálisan is megmutatkozik a jelenet utolsó képkockáiban. Az ifjú házaspár csókját a robbanás szakítja félbe, szeparációjuk itt kezdődik.



Mamoru Oshii: Pácelba zárt szellem, 1995

Az expozíción túlmutató fontos motívumokat, sőt az egész film lényegét sokkal rövidebb jelenetekbe lehet sűríteni, akár pár snittbe. Az 1995-ös anime, a *Páncélba zárt szellem* (*Ghost in the Shell*) nem a történet elején kezdődik, hanem egy rövid, akciódús epizóddal indul, ezután a stáblistával egybekötött „eredettörténet” képeire ugrik. A hősnő, Motoko elkészítését látjuk. A hideg gépcsontvázhhoz csatlakoztatott emberi agy új teremtményt hoz létre, nem embert, nem gépet, hanem azok gyermekét. A jelenetet megnyegzői, tradicionális japán zene kíséri, ami alátámasztja, hogy a film kulcsmotívuma ember és gép házassága, és az ebből létrejövő új lény. De nem csak a film elején látunk ilyen különös egybekelést. Az anime egy lépéssel továbbviszi a gondolatmenetet a záró képsorokban, és felveti, mi történik, ha a már augmentált gép-ember kapcsolódik össze az öntudatra ébredt és élni akaró programmal.

hibrid lények

A gépszervekre öntött női testet szemérmetlenül és teljesen objektíven tárja elénk a virtuális kamera. Ez újabb fontos motívumot rejt magában. A cyberpunkra jellemző mentalitás (melyre a *Páncélba zárt szellem* tagadhatatlanul nagy hatást gyakorolt), hogy a test elveszíti szentségét, csupán eszköz az egyén számára, nem személyiséget formáló/definiáló elem, ezért sem takarni, sem védeni nincs ok, sőt, felesleges. Az új viszonyulás a testhez nemcsak a születésszekvenciánál jelenik meg, hanem végigkíséri az egész filmet, hiszen a hibrid lények gondolkodásához és identitásukhoz kapcsolódik. Mivel a történet kezdetén kötött házasságból árad a nyugalom és a romantika, még mielőtt bármi konkrétat tudnánk, a film rögtön állást foglal, hogy jó irányba indul-e az emberi faj, ha az augmentációt választja, és drasztikusan megváltozik.



Christopher Nolan | *Memento* (2000)

Christopher Nolan *Memento* című filmje első pár snittes jelenetével egyszerre vezet be a filmvilágba és ismerteti annak szabályait a formaszervező elvvel együtt úgy, hogy közben művének megoldását is elénk tárja. A narratív konvenciótörést a fénykép elhomályosodásával, majd eltűnésével érzékelteti. A film visszafelé halad az időben, minden jelenet az előzőhöz képest korábbi eseményt mutat. Bár Nolan elénk tárta a film időszervező elvét, tapasztalatom szerint a nézők csupán a harmadik jelenet után értik meg, hogy az eseményeket fordított sorrendben látják. Ez arról árulkodhat, hogy nem világos a bevezető, vagy túlságosan hozzászótkak a tradicionális narratív struktúrát követő történetekhez.

A rövid távú memóriazavarral küzdő hős felesége gyilkosát keresi, és a kezdő snittekből úgy tűnik, meg is találta, bosszúja beteljesedett. Ezért a film nem a tettes kilétének felfedését, hanem magát a nyomozást helyezi előtérbe. A fordulat mindent megváltoztat és lehetőséget ad, hogy az alkotást „hagyományos módon”, az időrend megfordítása nélkül értelmezzük. A tetőpontra kiderül, hogy a főhős már régen megbosszulta neje halálát, csak nem emlékszik rá, ezért újra és újra megpróbálja felkutatni az elkövetőt. Hiába találja meg, emlékezetéből úgy tűnik el bosszújának katarzisa, mint áldozatának képe a polaroid fotópapírról. Ezért rákényszerül, hogy

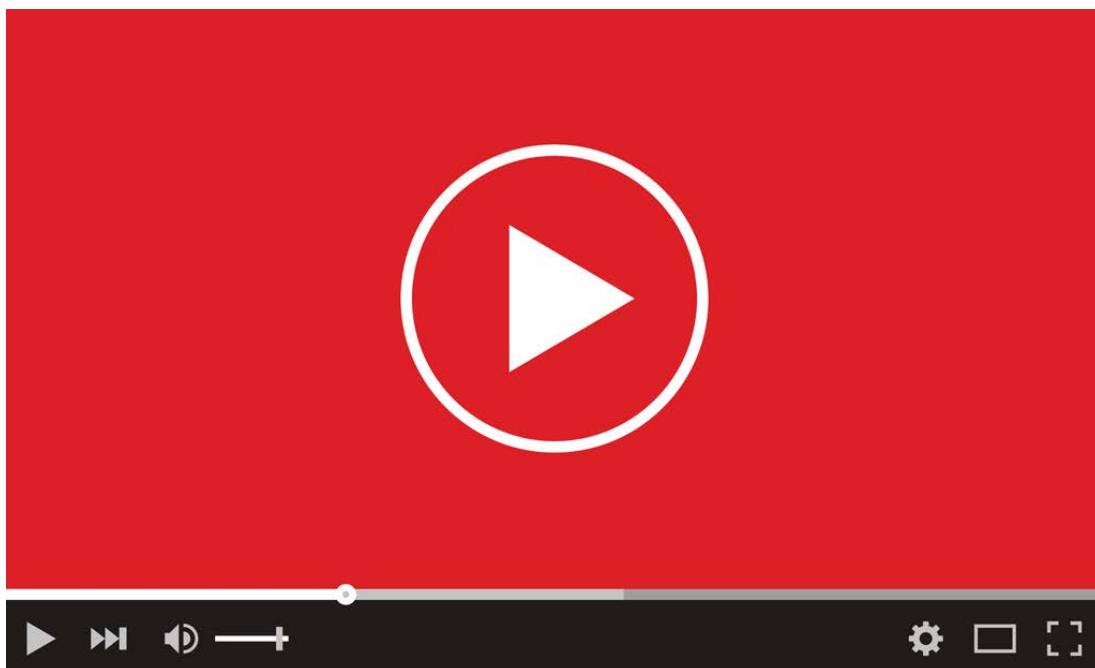
torz emlékezetével ő maga gyártsa az újabb bűnösöket. A filmet értelmezhetjük a nyomozási folyamatot bemutató detektívtörténetnek, ha a nyitányt figyelembe véve visszafelé nézzük az eseményeket, vagy főszereplőnk tragédiájaként, hiszen életének értelme, hogy ártatlan emberekből szellemgyilkosokat hoz létre. A kétperces kezdőjelenet mindkét lehetőségre nyitott.

véres kesztyűje

Az *Egy szent szarvas meggyilkolása* (*The Killing of a Sacred Deer*) szűk exozíciója két snitt. Első képünk nyílt mellkasban dobogó, védtelen szív, operáció közben, a másodikon a szívsebész véres kesztyűjét a kukába dobja.

Ez a két beállítás egyaránt rávilágít főszereplőnk karakterére és a konfliktusra.

A sebész jó férj és rendes apa, személyisége mégis torz. A műtőasztalon éli ki felsőbbrendűségi érzését. A páciens nem élőlény számára, csak hús, amibe belevághat, uralkodhat felette, élet-halál kérdésében dönt. Ha valaki meghal a műtőasztalon, tiszta a lelkiismerete: ő tekintélyre méltó orvos, mindent megtett, amit tudott, nem terheli felelősség. Perverz vágyait és kétszínűségét az orvosi kesztyű védi, amit, ha bemocskolódik, eldob, és tiszta kézzel tér vissza a valóságba, ahol mindenki által szeretett férfi, apa, kolléga. A konfliktus így adja magát: antihősünk nem tudja tovább rejtegetni véres kesztyűjét, és rákényszerül, hogy szembenézzen tettei következményeivel – a cím is az Iphigénia-mondára utal.



Stanley Kubrick: 2001 | Űrodüsszeia (1968)

Az egyik legtöbbször elemzett nyitó snitt Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* (*2001: A Space Odyssey*) kezdőképe. Egyetlen beállításban sűrűsödik mindaz, amiről a film szól. Kubrick híres precizitásáról, minden filmkockát aprólékosan kidolgoz, így a snitt hemzseg a metaforáktól.

A kamera a Hold mögül emelkedik ki, amíg meg nem pillantjuk a Földet, mögötte az éppen fölkelő Nappal. A nyitány az emberi faj hajnalát jeleníti meg. Az életet adó kör nem egyéneket, csoportokat, hanem az egész emberiségnek otthonul szolgáló bolygót világítja meg, tudatva, hogy a film minden emberről, a társadalomról szól. Ezután látjuk a címet, grandiózus zene jelzi, hogy utazáson veszünk részt.

a sötét kozmosz

A snitt előrevetíti, hogy nem egyszerűen a földi életről, az emberiségről, az útról szól a film, amit az emberek civilizációjuk születésétől megtettek – mivel az űrből, kívülálló szemszögéből látjuk mindezt, tudjuk, az utazás még nem ért véget, célunkat az otthontól távol, a sötét kozmoszban kell keresnünk. Így nem meglepő a következő jelenet, amiben a társadalmukat építő ősemberek

körültáncolják az égből aláesett idegen objektumot, magasba dobva a faágat, amiből grafikus montázs segítségével úrhajó válik. Csak ezzel a géppel leszünk (lettünk?) képesek továbbkutatni az emberiség célját.

Nincsen semmi kőbe vésve. A mozgókép művészete rugalmas, egy film bárhogyan kezdődhet, végződhet, akármilyen témát feldolgozhat. Fellini *8 és ½* című alkotása 1963-ban felmentette a rendezőket a „mondanivaló” szükségszerűsége alól is. Szabad a kísérletezés – a határt végső soron a nézők húzzák meg.

felső kép | pixabay.com