

Alföldi Nóra

A posztklasszikus film és a blockbuster

Michael Bay: Armageddon*

A posztklasszikus film fogalma, illetve ehhez kapcsolódva a *blockbuster* meghatározása az amerikai filmekkel foglalkozó szakirodalom egyik visszatérő problémája. Az ezzel kapcsolatos viták az elmúlt évtizedben igen gyakran a látvány *versus* narratíva kérdésére koncentráltak – annak megvizsgálására, hogy vajon a *blockbusterek*, a posztklasszikus korszak jellemző alkotásai, valóban olyannyira látványközpontúak-e, hogy a képi megformáltság (a látvány mellett ebbe a körbe sorolható összetevőket a továbbiakban „vonzó elemeknek” fogom nevezni) teljesen elnyomja a narratívát. Melyek ezek a vonzó elemek? Mi a táptalajuk? Hogyan működnek? Hogyan egészítik ki és strukturálják át a klasszikus filmhez és elbeszéléshöz képest a posztklasszikus filmet és elbeszélést? Dolgozatomban ezekre a kérdésekre próbálok választ adni, mégpedig Michael Bay *Armageddon* (*Armageddon*, 1998) című filmjének elemzésén keresztül, lévén a rendező ezen alkotása mind a hagyományos műfajok kezelését, mind az elbeszélés struktúráját tekintve az egyik legjellegzetesebb példája a posztklasszikus filmnek. Első körben azonban a legfontosabb problémákat kell áttekinteni: a posztklasszikus film és a *blockbuster* fogalmát, valamint a látvány *versus* narratíva kérdését.

A posztklasszikus film

A posztklasszicizmus fogalma az amerikai filmtörténetben az 1975 utáni hollywoodi filmgyártást jelöli. A klasszikus Hollywood (Bordwellék meghatározásában

1905-től 1960-ig)¹ fogalma egy norma, mégpedig a hollywoodi sztenderd történetmesélési technika és ezzel együtt bizonyos formai megoldások kialakulására és megszilárdulására utal. A „posztklasszikus” jelző ezzel szemben már időbeli dimenziót implikál: visszakanyarodást, azaz a klasszikus film revitalizálását jelenti – egészen pontosan azt az 1970-es évektől kezdődő periódust, amikor a hollywoodi filmipar nyomására a korszak alkotói a korai, az európai modernizmusból is építkező, formabontó munkáik után tudatosan visszatértek a hagyományos elbeszélési stratégiákhoz és a műfaji filmben való gondolkodáshoz. Ez a meghatározás azonban ebben a formában pontatlan, mert a posztklasszikus filmre legalább annyira jellemzőek az újszerű vonások, mint amennyire a hagyományos elemek visszatérése. Mi több, a modernista hatások sem múltak el nyomtalanul. A posztklasszikus filmek annyiban nevezhetők klasszikusnak, hogy tiszteletteljesen kezelik a klasszikus korszakban kialakult zsánereket és sztenderdeket, különösképp az elbeszélés szabályait.

A posztklasszikus film kialakulása, formája és stiláris jegyei elsősorban ipari, társadalmi és kulturális körülmények eredményei; konkrét csoport vagy mozgalom, bizonyos emblematikus rendezőktől eltekintve, nem köthető hozzá. A posztklasszikus filmeket tehát – a klasszikus hollywoodi stúdiórendszer alkotásaihoz hasonlóan – elsősorban az ipari-gyártási háttér sorolja egy családba. Thomas Elsaesser például a posztklasszikus film lehetséges definícióját gazdasági-intézményi, korszakolás szerinti, kultúrpolitikai, technológiai, demográfia-

* Az itt közölt szöveg egyes részei korábban, némileg eltérő formában, a *Prizma* folyóiratban jelentek meg. Ld. Alföldi Nóra: *Trashformers. A kortárs blockbuster és a szenny.* *Prizma* (2012/1) no. 7. pp. 46–55. [– a szerk.]

1 Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985. [Magyarul két fejezete: Bordwell, David: *A klasszikus elbeszélismód.* (trans. Mester Tibor) In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai.* Budapest: Palatinus, 2004. pp. 183–228. és Thompson, Kristin: *A primitívtől a klasszikusig.* (trans. Vincze Teréz) In: Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig.* Budapest: Kijárat, 2011. pp. 88–124.]

fiai és stiláris szempontok mentén fogalmazza meg,² fő formájának pedig egy gazdasági szempont alapján született fogalmat, a *blockbustert* („kasszasiker”) jelöli meg. A *blockbuster* meghatározása Elsaesser szerint így néz ki: „erős marketing háttérű, „high concept” jegyében készült, multifunkcionális audiovizuális szórakoztató termék, mely egyben az új technológiai attrakciók bemutatótere a hang (Dolby) és a látvány (speciális effektek, CGI) tekintetében. [...] rövid idő alatt óriási bevételt képes termelni. Elősegíti a franchise-ok, a műfaji sémák hibriditásának kialakulását, és előnyben részesíti az olyan »előrecsomagolt« megoldásokat [package deal], ahol egy sztár vagy egy producer és a köré szerveződő stáb bevonásán keresztül a film eleve piacvezető lehet egy adott alműfajban, olyan »filmkonceptióként«, mely kombinálja a kipróbált irodalmi alapanyagot, a meghatározott vizuális stílust, és valamiféle marketing trükköt (ez a technika »the book, the look, and the hook« néven is ismert).”³

A posztklasszikus film periodizációja sokféle lehet, attól függően, hogy milyen szempontból közelítünk hozzá. Gazdasági-ipari megközelítésben a posztklasszikus korszak 1972-től vagy 1975-től kezdve tart egészen napjainkig, ám a fogalom gyakran összemosódik az Új Hollywood megjelöléssel, melynek végét szokás 1980-ra, Martin Scorsese *Dühöngő bika* (*Raging Bull*) című filmje bemutatásának időpontjára datálni. (Van persze olyan álláspont is, hogy Új Hollywood még mindig tart.) Bordwell és Thompson filmtörténetükben nem húznak éles határvonalakat, pusztán a változásokat veszik sorba⁴, de a legkülönbébb filmtörténeti értekezések és tanulmányok általában nem tudják megke-

rülni, hogy a posztklasszikus Hollywood történetét ne az 1948-es Paramount-döntéstől indítsák, és ne egy napjainkig tartó hosszú folyamatként kezeljék, miközben a konkrét korszakhatárokat elmosva mindegyre átfogóan „az elmúlt negyven év” terminussal hivatkoznak.⁵

A blockbuster és a „vonzó elemek”

A posztklasszikus film legalapvetőbb jelensége a *blockbuster/high concept* film vagy más néven *megapic*,⁶ melynek egyik legjellemzőbb tulajdonsága, hogy minden olyan kulturális mutatót igyekszik magába szippantani, mellyel be tudja csalogatni a közönséget a moziba. Ennélfogva alapvető mozgórugója a „vonzó elemek” prezentálása. A közönséget és az ipart ki kell szolgálni, a posztklasszikus film témái, műfajai és ezzel együtt elbeszélési stratégiái pedig ennek megfelelően változnak. A vonzó elemek, amelyek úgymond meghosszabbítják a filmet, jól elválaszthatók egymástól és tételesen körbeírhatók, a filmtől és az elbeszéléstől azonban nem szeparálhatók. A sztár, például Bruce Willis jelenléte az *Armageddon*ban nem elhanyagolható tényező a film befogadása során, hiszen Willis maga mindenki által ismert, ikonikus karakter. Filmbeli figurája nem szorul bemutatásra: a néző nem is vár mást tőle, minthogy megmentse a világot, így tehát a történet nagyvonalúan elhagyhatja a karakterformálós és -árnyalós etapokat. Mi több, az *Armageddon*ban Bay egy ponton finom geggel utal is a színészhez kötődő imázsra⁷, sőt,

2 Elsaesser, Thomas: Classical/Post-classical narrative. In.: Elsaesser, Thomas – Buckland, Warren: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002. pp. 26–80.

3 *ibid.* p. 62. (Mivel a „the book, the look, and the hook” kifejezést a forgatókönyvírók itthon is angolul használják, ezért eltekintek a magyar fordítástól.) [A külön nem jelölt fordítások a továbbiakban is mind a szerzőtől származnak.]

4 Igaz, magát a posztklasszikus fogalmat sem használják. Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*. (trans. Módos Magdolna) Budapest: Palatinus, 2007.

5 Az Új Hollywood, illetve Hollywoodi Reneszánsz korszakmegjelölésekkel, valamint a periodizációt illető eltérő álláspontokkal kapcsolatban lásd többek között: Pápai Zsolt: Reneszánsz és reformáció. Bevezetés az 1960–70-es évek hollywoodi filmjébe. In: *Metropolis* 14 (2010) no. 3. pp. 10–31. különösen pp. 10–11. [– a szerk.]

6 A Bordwell–Thompson-féle filmtörténet magyar fordításában a *high concept* fő koncepció néven, a *megapic* pedig megafilmmel néven szerepel. Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*.

7 A film huszonötödik percében Willisnek prezentálják a világvége problémát, melyre frappánsan ezt kérdezi: „Szóval meg kell menteni a világot, miért minket hívtak?”

amerikai középosztálybeli karakterét egyenesen a *Drágán add az életedből* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988) veszi át. Willis (vagyis a sztár) tehát vonzó elem, akárcsak a látványos effektusok, amelyek bizonyos szempontból szintén a film mint termék meghosszabbításai. Többek között ezekre a vonzó elemekre építenek a *merchandising*-ipar termékei is. Geoff King a *blockbusterek* kapcsán leszögezi, hogy a film mára már nem önálló művészeti produktum, hanem multimédiás eszközök, számítógépes játékok, vidámparkok, lemezkiadó vállalatok termékeinek, vagyis a *merchandise*-üzlet hordozója és technikai újítások tablója – kivált, mert ezekből a járulékos bevételekből a filmipar gyakran több profitot lát, mint magából a filmből.⁸ Steven Spielberg a *Jurassic Parkban* (*Jurassic Park*, 1993) előszeretettel tematizálta ezt a jelenséget (lévén az egész őslénypark a cselekményvilággal együtt a tematikus parkok mintájára épült fel), akárcsak a *Toy Story* sorozat (*Toy Story – Játékháború I–III* [*Toy Story I–III*, 1995, 1999, 2010, John Lasseter, Lee Unkitch]), mely boltban vásárolható gyerekjátékokat tett meg főhősévé.⁹ Michael Bay pedig a Hasbro-val karöltve készítette el gigantikus *Transformers* trilógiáját (*Transformers* [*Transformers*, 2007], *Transformers: A bukottak bosszúja* [*Transformers: Revenge of the Fallen*, 2009], *Transformers 3.* [*Transformers: Dark of the Moon*, 2011]), mely új fényezést adott az 1990-es években fénykorukat élő autórrobotoknak. Ugyanennek a folyamatnak az eredménye az életrajzi filmek egy csoportjának hirtelen támadt népszerűsége az ezredforduló első éveiben: a zeneipar jóformán összeolvadt a filmiparral – az árukapcsolás pedig komplett életművet tett újra népszerűvé a piacon.

A látvány – szemben a történettel?

A kortárs *blockbusterek* egyik legfőbb jellegzetessége, hogy a látványos jelenetek beiktatása érdekében a választott tematikus műfajokat az akció metaszánerén keresztül szűrjük meg. Ez a fő oka annak, hogy a poszt-

klasszikus film kapcsán élénk viták folynak a látvány és az elbeszélés viszonyáról. E viták kiinduló kérdése az, hogy a látvány (*spectacle*) elnyomja-e a narratívát, tehát az akciójelenetek és egyéb, a néző elkápráztatására irányuló elemek megakasztják-e az elbeszélést és elterelik-e a hangsúlyt az ok-okozati kapcsolatokról. A látvány *versus* narratíva szembeállítás azonban rögtön érvényét veszti a közelebbi vizsgálatok során. A két elem nem kioltja egymást, hanem inkább minőségi változásokat eredményez. Reményeim szerint elemzésem nyomán Bay filmjével kapcsolatban is világossá válik, hogy a narratívát a látszat ellenére nem szorítja háttérbe, hanem a lehető legtöbb látványos elem prezentálása érdekében éppen hogy számtalan minitörténet, epizódot ékel be. Éppen ez okozza a nézők (és kritikusok) zavarodottságát a történettel kapcsolatban, általában ugyanis képtelenek rekonstruálni az eseményeket. Mindez azonban elsősorban percepciósi probléma: hiába nevelkedett a kortárs néző a tévéesztétikán, még mindig képtelen ilyen mennyiségű képi információ befogadására.

A posztklasszikus film lényeges vonása tehát, hogy műfaját a vonzó elemeknek megfelelően választja meg. A látvány túlsúlyát ezen felül különböző reflexiókkal is indokolhatja: a történetek nem csupán idomulhatnak a látványelemekhez, de direkt vagy indirekt módon tematizálhatják is azokat. Kézenfekvő példa erre a *Mátrix* (*The Matrix*, Andy és Lana Wachowski, 1999), mely voltaképpen a történetben szereplő alternatív, virtuális valóságot és a vásznon látott CGI-effekteket hozza közös nevezőre – azaz CGI-effektekkal zsúfolt történeten keresztül mesél arról, hogy a valóság, mint olyan, már nem létezik, és amit valóságnak érzékelünk, csupán egy mesterségesen létrehozott, virtuális világ kivetülése. Valódi apoteózis az ezredforduló mozijának: a filmek ma már nem készülnek kézzel fogható filmszalagra, hanem bitekből, hosszú számsorokból, adatokból állnak, megfoghatatlan, matéria nélküli felületekre forognak.

King fentebb már hivatkozott könyvében¹⁰ ezen aspektus mentén is vizsgálja a kortárs hollywoodi

8 King, Geoff: *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London – New York: I.B. Tauris, 2000. pp. 1-2.

9 King, Geoff: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London – New York: I.B. Tauris, 2002. pp. 210–212.

10 King: *Spectacular Narratives*.



Armageddon
(Ben Affleck, Liv Tyler)

blockbusterek működését. Tézise szerint a kortárs hollywoodi látványfilmek mélyén gyakran a „*frontier*”-mítosznak – azaz az ismeretlen meghódítása és a határhelyzetben létezés western műfaj által tematizált, meghatározó amerikai „metanarratívájának” – az újraelbeszélése húzódik. A határhelyzet a vadnyugat sivatagos, indiánok lakta tája helyett más formában jelenik meg, de szerepe nem változott: a *frontier* az egyén számára beteljesülést és megváltást ígér, hiszen újradefiniálhatja magát a káoszban, a rendszeren, azaz a civilizáción kívüli világban. King ilyen *frontier*-élménynek aposztrofálja magát a mozit mint intézményt is, hiszen a mozinézőt kiragadja a mindennapokból, a hétköznapi rutinból, és minden általa ismert helyen túlra viszi, tehát alapvetően eszképiista eszközként alternatívát kínál a valósággal, azaz az ismert határokkal szemben. King mindezt a *Twister* (*Twister*, Jan de Bont, 1996) és *A függetlenség napja* (*Independence Day*, Roland Emmerich, 1996) elemzésén keresztül vezeti fel, majd a továbbiakban többek között a *Jurassic Parkot* és a *Titanicot* (*Titanic*, James Cameron, 1997), a sci-fiket és az akciófilmeket, a háborús filmeket, végül az apokaliptiszis témájával ope-

ráló műveket elemzi e gondolatmenet tükrében. A *Twister* és *A függetlenség napja* egyaránt látványos katasztrófaelemekkel operál, a pusztító tornádó vagy éppen a pusztító úrlények pedig kiváló rímeket alkotnak azokkal a problémákkal, amelyeket a filmek megfogalmaznak. Például a *Twister* esetében a tornádó egyszerre a zűrös magánéletet élő, férfias és megzabolázhatatlan, karrierista főhős nő tükré (amivel a film egyébként éppen az 1990-es évek végének társadalmi problémáit is pedzegeti), a maga mindent elsőprő erejével pedig maga a *frontier*-terület, az ismeretlen, a határok nélküli, felfedezendő világ. Mindkét film csonka, értelmetlen és értelmezhetetlen lenne a látványos akcióelemek nélkül, és mindkettő kiválóan példázza a posztmodern társadalmak problémáit.¹¹

A látvány *versus* narratíva vitában Thomas Elsaesser a klasszikus narratíva sértetlenségét bizonygatja fentebb már említett tanulmányában, amelyben narratológiai alapvetések után jut el a *Drágán add az életed* rendkívül alapos boncolásáig. Mivel elemzését rendkívül tanulságosnak és saját elemzésem szempontjából is termékenynek gondolom, a következőkben röviden összefoglalom a téziseit és a gondolatmenetét.¹²

11 King: *Spectacular Narratives*. pp. 17–40.

12 Tanulmányában Elsaesser komoly elméletörtörténeti bevezető után elemzi a *Drágán add az életed* elbeszélésszerkezetét, illetve vizsgálja meg a klasszikus/posztklasszikus filmek kapcsolatát. Elsaesser: *Classical/Post-classical narrative*.

Elsaesser legfőbb kérdése az, hogy a látvány egyáltalán ellentétje-e a narratívának, munkateóriája pedig az, hogy a *Drágán add az életed* egyszerre klasszikus és posztklasszikus alkotás. Kiindulópontként leszögezi, hogy a klasszikus hollywoodi elbeszélés alapvetően két nagy irodalmi hagyomány inspirálta: a klasszikus dráma és regény, valamint a színhágyomány útján terjedő mesék, mítoszok, legendák, korai pikareszkek. Előbbi vizsgálatához az arisztotelészi poétika nyújt segítséget, míg az utóbbit a populáris kultúrával és a néprajzzal, antropológiával foglalkozó szerzők (Lévi-Strauss, Propp, Bahtyin) tanulmányozták. A hollywoodi filmek kanonikus elbeszélés-szerkezete a klasszikus drámák és regények öröksége (ezt a hagyományt a filmes narratológiában Bordwell neoformalista elemzése, a gyakorlati munka területén pedig a forgatókönyvírással foglalkozó tankönyvek vizsgálják, illetve képviselik). A mesék és mítoszok hagyományának értelmezései pedig a klasszikus hollywoodi filmek sztenderd strukturalista olvasataiként jelentek meg a filmtudományban Elsaesser szerint. Elemzésében Elsaesser kisebb logikai labirintusba keveredik, mire levezeti, hogy a két hagyomány a filmes kutatókat-elemzőket a mikro-, illetve a makroanalízis módszeréhez vezetheti el. A makroanalízis nem médiumfüggő, azaz bármilyen elbeszéléssel rendelkező műalkotáson elvégezhető, a mikroanalízisnek viszont médiumonként megvannak a vizsgálódási felületei – így a film esetében például a kameramozgást, a perspektívát, a képkompozíciót, a vágást, a hang és kép lehetséges összefüggéseit vizsgálhatja. A makroanalízishez, állítása szerint, Lévi-Strauss szolgáltatott olyan kézenfekvő kategóriákat, mint például a történet tartópillérjeiként szolgáló ellentétpárok; ezen felül a mítoszok struktúráját vizsgálva elvlasztotta egymástól a tartalmat és a jelentést. Továbbá rámutatott arra is, hogy a szövegek szociokulturális jelenségek, amelyek mindig megoldást keresnek egy adott társadalmi problémára. Az arisztotelészi modell ellenben mindig egységet, mégpedig a tér-idő-ok-okozatiság egységét feltételezi, emellett karaktercentrikus, tehát a főhős információ-hordozóként ugyanúgy része a narratívának, s nem pusztán interperszonális kapcsolatok megjelenítője. Míg az orosz formalizmus elvlasztotta egymástól a

történetet (a sztori időrendjét, tér-idő egységét) és a cselekményt (a sztori elemeinek elrendezését), az ő nyomukban haladó, és a „fabula-szüzsé” fogalompart a filmes elbeszélés vizsgálatába átültető David Bordwell mindehhez (az arisztotelészi poétika nyomán) újra hozzákapcsolta a karaktercentrikus megközelítést is. A bordwelli elemzésekben is hangsúlyos kettős cselekményszál (az akció-, illetve a romantikus/szerelmi szál) kapcsán Elsaesser nem a párhuzamosságot, hanem a rétegzettséget hangsúlyozza, és így próbálja modelljébe bekapcsolni a mesék és mítoszok strukturalista elemzésének hagyományát, azaz a Lévi-Strauss-féle elméletet és a proppi teóriát is. Elsaesser értelmezésében tehát a hollywoodi filmekkel kapcsolatban kétszintű elbeszéléstről lehet beszélni: az egyik a felületi struktúra (nagyjából ennek feleltethető meg az akciószál), a másik pedig a mély-struktúra (ennek pedig a romantikus cselekményszál), mely fogalmak tulajdonképpen a „racionális logika” és a „vágy logikája” kettősét takarják.

Elsaesser minden lehetséges narratológiai ellentétpárt elővesz és röviden kifejt, még Greimas szemiotikai négyzet-modelljéig is eljut, mire magabiztosan kijelenti, hogy a klasszikus filmek, ilyen értelemben a *Drágán add az életed* is, tehát kétszintű, avagy duplafenekű elbeszéléssel és motivációs hálóval rendelkeznek. Ez a képlet a *Drágán add az életed* esetében így néz ki. 1. szint (akciószál, nyílt, racionális logika): John McClane megmenti túsul ejtett feleségét a terroristáktól. 2. szint (romantikus szál, rejtett, vágybeteljesítő logika): John McClane helyreállítja az amerikai fehér középosztálybeli férfi renomóját, a feminizmus és a globalizáció tomboló évtizedeiben. Elsaesser, tanulmánya végén, a posztklasszikus kritika szűrőjén (*gender*, globális filmelméletek) is keresztülfuttatja a filmet, majd konklúziójában a kortárs mozi alaptételét rögzíti: a posztklasszikus film „nemcsak logikailag és narrato-logikailag zökkenőmentesen olvasható »szöveg«, de - figyelembe véve a technológiai követelmények, a kereskedelmi jelleg és a fősorobeli filmekkel szemben támasztott nézői elvárások által gyakorolt nyomást - koherens módon levezényelt »élmény« is. [...] újfajta önmutogatást vagy »tudatosságot« képvisel, a klasszikus reprezentációt és saját műfaji konvencióit irányító kódokra vonatkozó



Armageddon
(Liv Tyler, Billy Bob Thornton)

sajátos figyelmességet; s mindeközben e tudatosságot fel akarja mutatni és meg akarja osztani a nézőkkel azoknak a játékba történő bevonásán keresztül.”¹³

Elsaesser tehát a látványt és a narratívát nem helyezi egymással szemben, sokkal inkább összekapcsolja ezek funkcióit (a látványos akciójelenetek szintje és a vágyakat megjelenítő, rejtett jelentések második szintje). Továbbá a posztklasszikus filmet sem különíti el élesen a klasszikustól, ugyanis azt hangsúlyozza, hogy a posztklasszikus filmek sajátosságát ezen alkotások öntudatossága (történeti pozíciójukról, működésükről való tudásuk és ezen tudás folyamatos felmutatása, tehát az önreflexió gesztusa) jelenti.

Mindazonáltal Elsaesser fentiekben részletesen ismertetett tézisei is mutatják, hogy a narratíva *versus* látvány vita háttérében egyértelműen ott áll Bordwell azon koncepciója, mely az elbeszélést mindennek elébe helyezi. Ezt a problémát igyekeznek kiküszöbölni Richard Maltby tézisei is, melyekben Bordwell azon állításaival vitázik, melyek szerint „a klasszikus fabulakonstrukcióban az ok-okozatiság a fő egységesítő elv”, illetve „a cselekmény a dramaturgia építőköve”¹⁴. Maltby kiindulópontja, hogy a hollywoodi film (és ipar) legfőbb

célja a profit maximalizálása, ám ezt a célt nem csupán a hatékonyan elbeszélte történet szolgálja, hanem a néző lebilincselését célzó egyéb (vonzó) elemek jelenléte is. Ilyenek az akcióbetétek (mint az üldözésszerű jelenetek), a látványosságok (tájképek, egzotikus helyszínek, speciális effektusok), a film érzelmi intenzitásának növelését célzó megoldások (feszültség és borzalomkeltés a horrorban), vagy a színészi jelenlét (kabarészámok, táncszekvenciák, kaszkadőrmutatványok). Ide tartozik a sztárkultusz jelensége is, hiszen a hosszan kitartott közeli a sztár arcáról még véletlenül sem szolgálják a történet előrehaladtát. Mindezen felül árulkodó az a tény, hogy már a klasszikus érában is léteztek olyan műfajok, melyeknek lényegi részét képezték a sztori megtorpanását előidéző etapok, lásd például a musical.¹⁵

Mi tehát a posztklasszikus film? Elsaesser a posztklasszikus filmek egyik etalonját, a *Drágán add az életedet* vizsgálva bebizonyítja, hogy a film tökéletesen alkalmazza a klasszikus elbeszélői struktúrát. Maltby pedig arra mutat rá, hogy a film a profit érdekében minden olyan elemet elengedhetetlen kellékének fog fel, mely „vonzza” a nézőt. A két elméletet egyesítve

13 ibid. p. 78.

14 Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. p. 170., p. 171.

15 Maltby, Richard: *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1995. pp. 452-454.

azt mondhatjuk, hogy a posztklasszikus film nem forma vagy stílus, hanem egy elbeszélésforma, mely a klasszikus elbeszélői hagyományokat követi, és abba a lehető leghatékonyabban, organikusan épít be minél több vonzó elemet. Ennek érdekében nem fél nemklasszikus eszközökhöz nyúlni: a hagyományos kaland- és látványelemek szerepeltetése mellett önreflexiót alkalmaz, kikacsint a nézőre, esetleg metatextusokkal bővíti az anyagot.

Armageddon

Michael Bay manapság kétségkívül Hollywood egyik legvitatottabb alakja, akinek alkotásairól egyenesen trend kedvezőtlenül nyilatkozni, és akinek szinte minden létező látvány *versus* narratíva vitával kapcsolatban felbukkan a neve. Tény, hogy Bay „szerzői jegyei” nem a dramaturgiai finomságokban és bravúrokban keresendők, az alkotás nála a képhalmozás szinonimája; filmjei a gyorsvágások számlálóinak kedvenc példái. Bay filmtörténeti jelentősége és az iparra tett hatása nagyjából annyiban merül ki, hogy féktelen tempójú művei rendre hatalmas kasszasikernek bizonyulnak, neve pedig többé-kevésbé azonossá vált a *blockbuster* kategóriájával.

Bay karrierjét *storyboard*-rajzolóként kezdte George Lucasnál, majd az egyetemen angol irodalmi és filmes tanulmányokat folytatott. Később reklámok és zenés videók dirigálásával foglalatzkodott a nagynevű Propaganda Filmsnél, ahol többek közt David Fincher is kezdte a pályáját. Bay stílusára ez az indulás erőteljesen rányomta bélyegét, filmjein a mai napig uralkodik a kilencvenes évek tévés klipkorszakának esztétikája: harsány képfolyamai, kontrasztos képei minden erejükkel azon vannak, hogy elérjenek a nézőhöz és eladják a filmet. Nála nem létezik statikus kép, a kamera folyamatosan nagy lendületű mozgásokat végez, a vágás dinamikáját és technikáját látva pedig minden orosz montázsmeister örömkönnyekek hullatna. Bay titka és bűne az, hogy ezt a látásmódot minden létező műfajra képes ráerőltetni: kilenc rendezése közt találunk az 1980-es éveket idéző, bűnügyi filmbe oltott *buddy-movie*-t (*Bad Boys – Mire jók a rossz fiúk?* [*Bad Boys*, 1995]; *Bad Boys 2 – Már megint a*

rosszfiúk [*Bad Boys II*, 2003]), megalomán börtönthrillert (*A szikla* [*The Rock*, 1996]), háborús melodramát (*Pearl Harbour – Égi háború* [*Pearl Harbour*, 2001]), science fantasy-t (*Transformers* trilógia) és sci-fi-t (*Armageddon*; *A sziget* [*The Island*, 2005]). Tematikai hasonlóság vajmi kevés van köztük, a rendező személye annyiban köti össze ezeket a műveket, hogy mindegyik történetet ricsajos akcióközegbe helyezi, tehát a konfliktusokat még az olyan, egyébként erőteljes melodramai jegyeket mutató hibridjében is, mint a *Pearl Harbour – Égi háború*, fizikai összeépítésekben oldja fel.

A köz és a szakma véleménye szerint Bay filmes tevékenysége kimerül abban, hogy parádés akciójeleket halmaz egymásra, a történetvezetést pedig elhanyagolja, mi több, súlyos dramaturgiai lyukakat, hibákat vagy bakikat hagy maga után. Ezen gondolatok cáfolataként a következőkben harmadik játékfilmjét, az 1998-as *Armageddon*-t fogjuk megvizsgálni. A választás azért is indokolt, mert sci-fi-akciófilm lévén jól illusztrálja, hogy a műfajok milyen változásokon mentek keresztül a klasszikus hollywoodi korszakhoz képest. Az *Armageddon* ráadásul Bay összes alkotása közül a legsűrűbb, legpergőbb, legtöbb cselekményszálat mozgató darab, amely fogyasztása során a nézőnek két fordulat közt szusszanásnyi időt sem hagy.

Műfajiság

Műfajiság tekintetében Bay *Armageddonja* a posztklasszikus filmekre jellemző összetett képet mutat. A sci-fi külsőségek mellett ugyanis elsősorban akciófilmként működik, konfliktusait tehát ennek megfelelően kezeli, másrészt katasztrófafilm, ezen belül is egy ritkább alműfajba, a meteoros katasztrófatörténetek közé tartozik. Utóbbiról elmondható, hogy időről-időre ugyan készültek korábban már ilyen alkotások, ám filmciklusról még az amerikai filmtörténeten belül sem beszélhetünk. Ezért is figyelemre méltó, hogy az ezredfordulón párban érkezett a posztklasszikus filmbe a meteortörténet. A Mimi Leder által rendezett *Deep Impact* (*Deep Impact*, 1998) és a Bay-féle *Armageddon* bemutatóját mindössze két hónap választotta el egymástól. Leder produkciója a tavaszi katasztrófafilmek sorában debütált, míg Bay filmje igazi nyári akciómozi



Armageddon (Liv Tyler)

volt. Ez a forgalmazási besorolás egyben műfaji kategorizációként is működött. Leder filmje ugyanis hagyományos katasztrófa-narratívát követ, annak minden szociológiai vonatkozásával és kérdésfelvetésével, és aktívan él a melodráma nyújtotta lehetőségekkel. A rendező lassú folyású drámai szálakon keresztül, kis csoportokra koncentrálván ábrázolja a világválságot. A *Deep Impact* nem nélkülözi a látványos elemeket, ám idomul a melodramai hagyományokhoz. Bay alkotása azonban – akcióorientált sci-fi katasztrófafilmhez méltó módon – másként közelíti meg a katasztrófa-zsánert és a meteoros filmek hagyományait. Kiiktatja belőle a melodramát, illetve a szociokörképeket, a katasztrófa-elemek nyújtotta dimenziókat is kihasználva pedig egyértelműen az akciófilm területére sorolódik.

A két film a sztori szintjén igen hasonló egymáshoz: meg kell menteni a Földet a feléje száguldó meteortól. A cselekményük azonban különbözőbb már nem is lehetne. Baynál a hangsúly a terv kivitelezésén van, melyet egy mélyfúrásokban járatos munkáscsapat hajt végre. A fúrás mint megoldás Leder filmjében is jelen van (képzett asztronauták kivitelezésében), itt azonban csak mellékszálát képez, születik ugyanis egy másik, alternatív túlélési kísérlet, mely a *Világok*

összeütközésének (*When Words Collide*, Rudolph Maté, 1951) Noé bárkája elgondolását eleveníti fel: kiválasztott emberek sziklákba vájt bunkerrendszerekben vészelik át a katasztrófát és a rákövetkező jégkorszakot (amennyiben ez bekövetkezik). Erre végül nem kerül sor. Leder filmjében csak az emberiség kis százaléka pusztul el a becsapódó meteortöredék miatt, mégis ez a szál adja a *Deep Impact* morálfilozófiai, melodramatikus felhangját. Bay ezzel szemben csak egyetlen feladatra koncentrálni, mely nem más, mint a legalapvetőbb akcióelem, azaz egy gigantikus robbanás kivitelezése és az egész Föld megmentése.

Fred Pfeil grafikonjai jól illusztrálják a klasszikus hollywoodi film, illetve a klasszikus katasztrófafilm és a kortárs *blockbuster* közötti különbségeket.¹⁶ Pfeil ugyanis kimutatja, hogy a klasszikus narratívával működő film a drámai eseményeket a látványosabb elemekkel egyetemben a cselekmény végére, a csúcspontra tartogatja, így a film feszültségkezelése errefelé haladva egyre intenzívebb. Ettől a logikától azonban eltérnek a katasztrófafilmek, melyekben a látványos elem (vagyis maga a katasztrófa) már a film elején megbontja az egyensúlyi helyzetet. Ezután a melodramái jelleg kerül előtérbe (a katasztrófa következ-

16 Pfeil, Fred: From Pillar to Postmodernism. Race, Class, and Gender in the Male Rampage Film. In: Lewis, John (ed.): *The New American Cinema*. Durham: Durham University Press, 1998. p. 180.



Armageddon

ményei, a megváltozott helyzet korrigálására tett kísérletek), majd a film utolsó negyedében egy újabb látványos rész varrja el végleg a szálakat. Ez utóbbi struktúra érvényes a *Deep Impact*re is, itt persze az egyensúlyi helyzet megbomlását magának a meteoroknak a híre okozza. Az *Armageddon* esetében azonban ez az ábra egészen máshogy néz ki – itt ugyanis egymást követik a katasztrófa- és vészhelyzetek, valamint az azok megoldására tett kísérletek, tehát a görbe folyamatos hullámmozgást ír le.

Látvány versus narratíva

Miközben Bay filmje minden kétséget kizáróan megfelel a kortárs látványmozsi szabályainak, izgalmasabb kérdés az, hogy ezzel együtt mennyiben és milyen módon működteti a klasszikus elbeszélést. A következőkben, rövidebb szekvenciák elemzésével, ezt kívánom bemutatni.

A film nyitánya téren és időn kívüli képpel kezd: a kamera az űrben lebegve közelít a Föld felé, maga mögött hagyva a Holdat. A néző irányából beúszik a képbe egy aszteroida, mely egyenesen a bolygó felé tart. A folyamatot narráció kíséri, mely elárulja, hogy amit most látunk, az a Föld abból az időből, amikor dinoszauruszok uralták. A rideg, fekete kódarab felbukkanásával a hang így folytatja: „egy darab, csupán hat

mérföldes kő megváltoztatta mindent”. Ekkor az aszteroida becsapódik és sűrű lángnyelvekbe öltözteti a felszínt, a narrátorhang pedig atombombák erejével veti össze a pusztítást, majd kijelenti, hogy mindez megtörtént és újra meg is történik majd. A kérdés csak az, hogy mikor. Ezután az egybefüggő hosszú snitt után a Föld takarásában feltűnik az *Armageddon* felirat, mely perzselő lánggal robban a vászonból a néző irányába.

A narráció tehát a néző által látottakat nyomatékossítja. A jelenetsor bevezeti a közeget (világűr), az eseménysort (a meteor becsapódása) és a cselekmény természetét (a hosszan kitartott, szuggesztív képsort a végén hatalmas robbanás tetézi, így feltételezhető a látványos akcióelemek majdani túlsúlya), mellyel a néző a továbbiakban számolhat, valamint utal azokra a lehetséges eszközökre, melyek a felmerülő probléma megoldását jelenthetik (atombomba). A narráció öntudatos, informatív és a cselekmény előtt kezdődik, tehát minden szempontból megfelel a klasszikus elbeszélés bordwelli kritériumainak.

A továbbiakban a konfliktus felépülése közben az információt egyrészt a szereplők dialógusai szolgáltatják a nézőknek, másrészt Bay képorgiája, melyet leginkább az jellemez, hogy egyetlen folyamatot rendkívül sok vágással, rengeteg rövid, de aprólékosan kidolgozott képpel mesél el. A konfliktushoz vezető információk azonban körkörös, repetitív struktúrában

jelennek meg. Míg a néző jól informált, addig a főhősök vajmi keveset tudnak: olykor percekken át, dinamikus, jelenetenként harminc-negyven vágás által pörgetett etapokban nyomoznak a megfejtések után.

A nyitány utáni folytatás az űrben zajlik tovább. Egy asztronauta műholdat szerel, miközben összeköttetésben van a NASA központtal. Itt tűnik fel az egyik kulcsszereplő, Dan Truman, akinek projektvezetőként azonnal humánus oldalát ismeri meg a néző, első megjelenésekor ugyanis az űrben dolgozó asztronauta heves szívverése miatt aggodalmaskodik. Néhány másodperccel később az asztronauta a műholddal együtt hirtelen felrobban, mintha apró lövedékek érték volna. A néző sejti, mi történik, a NASA központban azonban teljes a tanácsalanság és a káosz. Bay csak magát a szerelést huszonhárom, a robbanást már negyvenhárom snittben prezentálja, míg az űrközpontban kitört pánik negyven másodpercet tizenhét képben mutatja meg. Ez utóbbinál már kilép az eddig bemutatott terekből, harci gépek melletti készültséget és kapkodást, radar-képeket is bevág, miközben Dan Truman körül egyfolytában izgatottan mozgatja és pörgeti a kamerát. A cselekményben mindenki kérdéseket tesz fel és nyomoz, a néző azonban, ha részleteiben nem is, de tisztában van vele, mi áll a történések hátterében. Közlebb kerülünk a részletekhez azonban a következő jelenetben, ahol egy magánteleszkópot látunk: egy farmer kajtatja vele az eget, miközben feleségét korholja. Idilli kép is lehetett volna, Bay azonban ezt is túlterheli indokolatlanul harsány veszekedéssel: gondosan ügyel arra, hogy az előbbieken kiépített feszültségszintet fenntartsa. Ez után ismét visszatér a már ismert közeg: egy tábornok a kocsiban arról beszél, hogy riasztani kell a hadsereget, holott még mindig nem tudják, mi idézte elő a robbanásokat. A mindenütt jelenvaló narráció folyamatosan közli a nézővel, hogy miről kell tudnia, miközben a cselekményvilág szereplői közül egyelőre csupán egyetlen ember van az információ birtokában.

A következő rész kilép az eddigi közegből, funkciójá, hogy felvillantsa a katasztrófafilmek „kötelező” szociális szálát is, valamint érzékeltesse a globális veszélyt, és nem utolsó sorban újabb látványos jelenetekkel és akcióval szolgáljon. Klasszikus megalapozó beállítás

látunk New Yorkról: ezalatt non-diegetikus zenét hallunk, majd azt, hogy valaki az általa éppen hallgatott számról beszél (a non-diegetikus zenéről itt tehát kiderül, hogy diegetikus), miközben a beszélőre totálból húz rá a kamera. Az alaposan felsníttelt jelenet főhőse egy biciklis srác és a kutyája, amint átvágnak az egyik Manhattanbe vezető hídon. Beérnek a városba, megállnak egy kirakat előtt, ahol a tévék az űrkatasztrófáról szóló híreket közvetítik. Ezen a ponton a kutyára helyeződik a hangsúly: elszalad, egyenesen egy utcai bővliáruhoz, aki leterített pokrócán különböző méretű Godzilla-figurákat árul. A kutya marcangolni kezdi a figurákat, melyek a szörny jellegzetes hangját hallatják, az árus pedig felháborodva ütlegeti a kutyát, miközben gazdája a segítségére siet. Ebben a pillanatban egy kő meteor egyenesen a perpatvar közepébe csapódik be. A jelenet azonban itt félbeszakad, az akciót Bay egy taxiban zajló, turisták és a taxisofőr közötti kellemetlen párbeszéddel kislelteti. Ezután visszatérünk az előző helyszínre: a Godzilla-árus hamuvá vált, a biciklistát és a kutyát pedig komikus helyzetben látjuk viszont – a kutya a pórása végén lóg a kráterben, míg a gazdája rikácsolva, kétségbeesetten tartja és próbálja felhúzni, miközben rendőrért kiált.

Bay filmjének 1998 nyarán egyetlen ellenlábasa volt, mely mind műfaját, mind alkotója kaliberét tekintve vetekedett vele, ez pedig Roland Emmerich *Godzillája* (*Godzilla*), melynek premierjére másfél hónappal korábban került sor, mint az *Armageddon* bemutatására. Utóbbi az éves bevételi listákon az első helyen végzett, míg a Délkelet-Ázsiából betörő óriáshüllőnek csak bronzérem jutott. *Godzilla* ráadásul antagonistaként is hasonló az *Armageddon* hatalmas meteoritjához: attól eltekintve, hogy tudatos biológiai lény, ő is természeti „csoda”, hatalmas, és környéketlenül, válogatás nélkül pusztít. Bay tehát sajtóságos, negatív termékkelhelyezést kerekít köré, melyben a harciasabb fél a kutya (tehát Bay), *Godzilla* pedig a szenvedő, aki meg is szűnik létezni, hiszen a Földet elsőként elérő meteor darab épp az árus standjába csapódik. Tökéletes példája ez annak, hogyan kacsint ki a film a néző felé, pár pillanatra az itt-és-most valós idejébe és terébe helyezve a cselekményvilágot.¹⁷

17 King: *New Hollywood Cinema*. p. 211.

Merész – de a posztklasszikus filmben nem szokatlan – húzás ez a rendező részéről. Ez az első pont a filmben, amikor a néző számára ismerős közeggel találkozik a vásznon, a helyszín ráadásul New York, az egyes számú globális olvasztótégely. A film alá is húzza ezt a taxiban zajló párbeszéddel, az afro-amerikai taxisofőr és az akcentussal beszélő, mindenáron vásárolni akaró japán turisták szerepeltetésével – utóbbiakkal ráadásul finoman visszautal a szintén japán „anyanyelvű” Godzillára.

Megvannak tehát az összetevők: globális film, globális katasztrófa. A lábjegyzet értékű jelenet után, mely elindítja a következő nagyobb etapot és várakozásokat generál a nézőben, máris újabb meteoritok támadnak New York-ra. Először totállal nyit a kép, a befogadó irányából érkeznek a meteoritok, majd különböző helyekre csapódnak be. A robbanásokat analitikus vágás szabdalja miszlikbe: egy taxit legalább négy szemszögből látunk megsemmisülni, hol lassítva, hol normál időben futtatva a képet; máskor egy busznak csak a tükröződő szélvédőjét látjuk, majd azt, ahogyan ötször is felrobban, miközben a jelenlévők elnagyolt pánik-gesztusai egészítik ki a képeket. A snittelés nagy vonalakban a következőképpen alakul: a városkép totál után a következő képeken becsapódik valahová a meteor; a becsapódás helyén lévő tárgy felrobban, majd ugyanezt látjuk más szögekből, vagy kisebb képkivágatban, közelebből, végül, a legintenzívebb pontokon, kicsavart, ferde vagy túl közeli perspektívából, amikor a néző már majdhogynem a robbanás epicentrumában van: egyenesen feléje repül a taxi, a lángnyelvek feléje csapnak ki, az *I Love New York*-os pólót viselő embert az arcába sodorja a robbanás. Ezt általában újabb totálkép követi, amin még mindig katasztrófa sújtja a körzetet. Ezek az analitikus vágással megoldott jelenetek a végtelenségig bővíthetők, Bay ugyanis, bár leír egy folyamatot, azt repetitív logikába helyezi, ahol a feszültséget nem növeli és nem csökkenti, csupán a kompozíciók és az egymás mellé rendezett képek dinamizmusára hagyatkozik. A néző ingerküszöbét meghatározott ritmusban támadja – egyre közelebb viszi a hangos-harsány látványos jelenethez, majd rögtön kirántja belőle a városkép totállal. A fenti jelenetsorban másfél perc, azaz kilencven másodperc alatt összesen nyolcvan

képet helyez egymás mellé, tehát nagyjából minden egyes másodpercre egy kép jut, melynek pontos dekódolása igencsak próbára teszi a néző percepciók képességeit. Agymunkára, logikai következtetésekre már nincs ideje, de nem is kell történetet megfejteni, mivel ezek a jelenetek ugyanazt ragozzák. Epizódként működnek, csupán árnyalják az információt, pontosítják a pusztítás nagyságát. Duplázás, triplázás, Bay a filmjeiben mindent megsokszoroz – a mennyiség által kiváltott zsigeri élvezet ezeken a pontokon kikapcsolja a történetkövetés folyamatát, és kiiktatja annak örömet. Vonzó elemnek pedig a pusztta látványt, a monumentális képek sorjázását teszi meg.

A meteorzápor jelenete után folytatódik a szálak felfejtése: a korábban látott csillagleső farmer ismét felbukkan, és telefonon értesíti a NASA-t. A Hubble teleszkópot rögtön az objektum felé irányítják. Erre a jelenetre Michael Bay cameója végett van szükség: ő az, aki pár kocka erejéig, fehér köpenyben akcióba lendül, hogy a megfelelő irányba állítsa a szuperteleleszkópot. Ezt gyors fotóvillanások követik, a Hubble különböző szín spektrumú felvételeket készít az objektumról. Az akciórendező képsorozatot készít a Földet és az emberiséget fenyegető, hatalmas veszélyről: az apró, önreflektív kikacsintás remekül tükrözi azt a metódust, ahogyan Bay a látványos elemeket kezeli: megsokszorozza ugyanazt, a néző fejében pedig ezekből a repetitív elemekből áll össze a teljes kép.

Ez a struktúra azonban nem csak a film egyes akciójeleneteire, hanem magára a cselekményszövegre is érvényes. Jól példázza ezt, amikor a későbbiekben a világmegmentő két űrhajó – melyekről ráadásul némi kikacsintással el is mondják, hogy azért van belőlük kettő, mert „itt a NASA-nál semmit nem bízunk a véletlenre, mindent duplázunk” – egyike az aszteroidára történő landolásnál lezuhan. Ezzel beékelődik egy újabb kalandszál, mely kiváló lehetőséget nyújt arra, hogy még több látványelem kerüljön a filmbe (hiszen a zuhanást túlélők másik vonalon indulnak el a maguk szintén látványos kalandjára), a két szál azonban végül egyesül és ugyanoda lyukad ki, mintha a zuhanás meg sem történt volna.

Bay filmjei e repetitív, halmozó stratégia miatt lépik túl az átlagos kilencven, illetve százhusz perc között mozgó játékidőt és ugranak százötven perc hosszúsá-

gúra. Bár az egyes jelenetek nem hosszúak, annál több van belőlük, és egymást ismétlik, variálják. Többszörös a nyitány, mert körkörösén épül fel; a konfliktus megjelenése és felismerése is többszörösén kifejtett, a megoldás megtalálása után pedig magát a megoldás folyamatát nyújtja el a film majd két órán keresztül.

Miután színre lép a megoldás kulcsát jelentő fűró-csapat, a film azt a kérdést, hogy miért pont fél tucat olajfűró munkásember menti meg a világot, rövidre zárja azzal, hogy ehhez a munkához olyan ember kell, aki ismeri a fűrés minden csínját-bínját. Ez nem más, mint a Bruce Willis által játszott Harry Stamper, egy ilyen karakter pedig csak a legjobbakkal dolgozik, akik történetesen az ő, saját családjaként szeretett csapatából kerülnek ki. A szupercsapatot pár nap alatt kiképzik (a film ezt egy hosszú montázsszekvenciában mutatja be), majd a főhősök elindulnak, hogy landoljanak a meteoron. Az út közben számtalan problémával szembesülnek, amelyek mind-mind lehetőséget adnak látványos elemek beiktatására. (Például az orosz űrállomáson történő galiba a tankolásnál, melyet látványos robbanások kísérnek; a Hold körüli pályára állás, élénk kamera- és képrázásokkal; az egyik űrhajó már említett balszerencsés landolása, melyet további látványos robbanások kísérnek; később a fűrófej konstans beragadása, majd az egyik fűró teljes tönkremenetele, melyet – ismét – látványos robbanások zárnak le, vagy akár Steve Buscemi karakterének egyre instabilabb lelkiállapota – mely egészen odáig fajul, hogy beszámíthatatlan állapotában egy távirányítású gépágyúval kaszálja le a fűrés helyszínét, miközben társai a tűzvonalban vannak.¹⁸) A feszültség folyamatos fenntartása és látványos elemek sorjázása mellett jutunk el majd másfél óra alatt a végkifejlethez, a csúcspontot jelentő atomrobbanáshoz, melyben az önfeláldozó protagonista életét veszti. (Ezt leszámítva azonban minden *happy end*del zárul – olyannyira, hogy még a nőcsábászt is várja haza a prostituált, akivel az utolsó Földön töltött éjszakáján megismerkedett.)

A befejezés többek között azért is érdekes, mert Bay a filmben szereplő apa-lánya kapcsolatot megspékeli

egy bizarr intertextussal: a film zenei betéteinek jelentős részét ugyanis az 1990-es években rendkívül népszerű Aerosmith szolgáltatta, melynek hírhedt frontembere történetesen a főszereplő lányát alakító színésznő édesapja. Ez a kikacsintás teljes mértékben érvényesül a filmet promotáló zenés videóban – az *I Don't Want to Miss a Thing* című klipben Liv Tyler búcsújelenetének képei át vannak szerkesztve: a filmbeli apa, Bruce Willis képe helyére a valós apa, Steve Tyler képe kerül. Bay a zeneválasztásnál erőteljesen támaszkodott tehát az MTV generációra mint célközönségre: Liv Tyler színésznőként 1994-ban került be a köztudatba épp egy Aerosmith videó révén, melyben frappáns gesztussal ráadásul egy jelenet erejéig apja színpadi megjelenését utánozta.

Ez a mögöttes tudás szükséges ahhoz, hogy egy-egy apróbb elem kellő hangsúlyt kapjon. Hasonlóan működik Bay egész filmje (és munkássága). Olyan elemekből rakódik össze, melyek felfejtésében számít a nézőre. Bay gyors, ritmikus képekkel, illusztratív beékelésekkel dolgozik, anélkül, hogy időt szánna a jelenetek pontos dramaturgiai előkészítésére vagy kifejtésére. Erre épül például a szupercsapat összeállításának és kiképzésének hosszú montázsszekvenciája is, melynek során a rendező egyben annak a módját is megtalálja, hogy jobban kibontsa karaktereit (lásd a pszichológiai tesztek rövid, mulatságos beékeléseit). A film a videoklipeken, reklámokon és egyéb, az 1990-es évekre jellemző multimédiás termékeken edzett néző jelenlétét feltételezi, és bízik abban, hogy a befogadó kiegészíti magában a jeleneteket.

Steven Spielberg *Az elveszett frigyláda fosztogatói* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) című filmjében szerepel egy jelenet, mely áthág minden létező klasszikus szabályt. Indiana Jones a frigyládát hajón menekíti ki Egyiptomból, csak hogy a vízi járművet feltartóztatja a nációk egyik tengeralattjárója, akik elkobozzák a kincset a hősköztől. Miután a nációk elhagyják a hajót, Jonesnak nyoma vész, majd legközelebb a még le nem merült tengeralattjáró tetején látjuk viszonyt. Időugrás után a

18 Rockhound (Buscemi) egy korábbi jelenete, amikor társai rémületére rodeózni kezd az atomtölteten, ráadásul kettős kikacsintással szolgál – egyszerre utal Kubrick *Dr. Strangelove* c. filmjére [*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964] és idézi Bruce Willis védjegyszerű „*yippie-kay-yay...*” felkiáltását a *Die Hard*-sorozatból.

következő képen már azt látjuk, hogy a tengeralattjáró a kikötőjében vesztegel, Jones pedig vizesen csoszog a parkolóhangárban. Hogyan került oda? Hogyan élte túl a tengeralattjáró merülését, hová bújt el? A néző ezeket a részleteket soha nem tudja meg, de jótékonyan el is siklik fölöttük, mert ismét csak egy feszült-ségnövelő etapról volt szó.

A posztklasszikus film tehát számít a nézőjére, számít arra, hogy a bakugrásoktól eltekint, vagy éppenséggel kiegészíti azokat, cserébe különös élvezeteket kínál nekik a film vonzó elemei, melyek nem ritkán ezer csáppal nyúlnak ki a befogadó hétköznapi, mindennapjaihoz hozzátartozó egyéb kulturális élményei felé.

Spielberg szerző, aki általában gondosan építi a filmjeit, Bay viszont inkább *monstrateur*, azaz mutatványos. Impresszív képeiből kifolyólag az ő filmjei esetében hatványozottan érvényes, hogy a fabulát a néző konstruálja meg a szüzsé elemei alapján.

Nóra Alföldi

Post-Classical Cinema and the Blockbuster

Michael Bay: *Armageddon*

Alföldi's essay on the one hand provides an overview of the discussions concerning the concept of post-classical cinema, blockbusters and contemporary American spectacular films. On the other hand it gives thorough analysis of Michael Bay's *Armageddon*. According to Alföldi's view *Armageddon* is one of the most typical examples of post-classical films both from the point of view of genres and narrative structure. She points out that in *Armageddon* action film as a meta-genre transforms the plot built up of the elements of science fiction and disaster films, and she analyses some sequences in details. She states the specific features of the film's narration (repetitions, returning motives), and describes the visual strategies ensuring the overwhelming emotional effect of spectacle on the viewers.