

David Bordwell

Intenzív folyamatosság

Vizuális stílus a kortárs amerikai filmben*

Sokunk számára a kortárs amerikai tömegfilm szédítő tempójú, nemritkán olcsó, legtöbbször fékevesztett szórakozást jelent. *Remake*-ek és folytatások végtelen sora idéződik elénk, altesti komédiák, letaglózó speciális effektusok és hatalmas robbanások, amikor a hős a tűzgyólyó háttére előtt a kamera felé sodródik. Napjaink mozija, azt is mondhatnánk, éppen úgy működik, mint saját beharangozó előzetese. Ehhez hasonló benyomásokból kiindulva néhány teoretikus amellet érvelt, hogy az amerikai filmgyártás nagyjából 1960 óta a stúdiókorszaktól gyökeresen különböző „posztklasszikus” korszakba lépett.¹ Véleményük szerint a *high-concept blockbuster*-filmmel, amely a marketing egyre különbözőbb módjaival él és egyre többféle médiafelületen jelenik meg, az inkoherens elbeszélés és a stilisztikai töredezettség mozija jött létre.²

Ezek a vélemények azonban a legtöbbször csupán felszínes megfigyelésekre épülnek. Több teoretikus filmek széles skálájának vizsgálata alapján meggyőzően érvelt amellet, hogy a hollywoodi elbeszélésmód, legfontosabb jellemzőit tekintve, a stúdiókorszak óta nem változott meg alapvetően.³ Ha a vizuális stílusban az elmúlt negyven évben bekövetkezett módosulásokat vizsgáljuk, hasonló következtetést kell levonnunk. Tér, idő és narratív viszonyok (úgy mint kauzális kapcsolatok és párhuzamok) reprezentációját tekintetve napjaink filmjei a klasszikus filmkészítés alapelveihez ragaszkodnak. Az expozíciót és a karakterfejlődést hasonló módon kezelik, mint azt 1960 előtt tették volna. A *flashback*ek és *ellipszisek* csupán időlegesen bizonytalanítanak el és visszamenőlegesen következtetések maradnak. A főcímekben és montázssekvenciákban megjelenhetnek

* A fordítás alapja: Bordwell, David: Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly* 55 (2002) no. 3. pp. 16–28. Jelen tanulmányhoz Doug Battema, Julie D’Acci, Nietzsche Keene, Jason Mittell és Jennifer Wang is hozzájárultak észrevételeikkel. Noël Carroll, Kelley Conway, Paul Ramaeker, Jeff Smith, Kristin Thompson és Malcolm Turvey részletes javaslatokkal láttak el a szöveg korábbi változataival kapcsolatban. [A szerző jegyzete.]

1 A hollywoodi „klasszicizmus” koncepciója részletes kifejtésre kerül: Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. [A könyv első részének (*The Classical Hollywood Style 1917–1960*) 3. fejezete magyarul: Bordwell, David: A klasszikus elbeszélésmód. (trans. Mester Tibor) In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (eds.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 182–228., 14. fejezete magyarul: Thompson, Kristin: A primitívtől a klasszikusig. (trans. Vincze Teréz) In: Kiss Gábor Zoltán (ed.): *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2011. pp. 88–124.]

2 A *Contemporary Hollywood Cinema* című tanulmánykötetben például (Neale, Steve – Smith, Murray (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1998.) több esszé is a „posztklasszikus” Hollywood koncepciójára épít vagy mellette érvel. Ld. különösen: Cowie, Elizabeth: Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative. In: Neale – Smith (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. pp. 178–190.; Elsaesser, Thomas: Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and Bram Stoker’s Dracula. In: *ibid.* pp. 191–208. Murray Smith néhány hasznos tisztázással szolgál (Smith, Murray: Theses on the Philosophy of Hollywood History. In: *ibid.* pp. 3–20.); Peter Krämer szintén jól használható áttekintést ad a témáról (Krämer, Peter: Post-classical Hollywood. In: Hill, John – Gibson, Pamela Church (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press, 1998. pp. 289–309.)

3 Ld. Buckland, Warren: A Close Encounter with Raiders of the Lost Ark: Notes on Narrative Aspects of the Hollywood Blockbuster. In: Neale – Smith (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. pp. 166–177.; Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. pp. 2–3., 344–352.; valamint King, Geoff: *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: Tauris, 2000. pp. 1–15.

feltűnő, öntudatos megoldások. Különösen a térkezelés tekintetében pedig a kortárs film teljes mértékben ragaszkodik a „klasszikus folyamatosság” elveihez. A szereplőket a térben megalapozó és újramegalapozó beállítások helyezik el. Az akciótengely meghatározza a szereplők helyzetét és nézésirányát, a beállítások pedig, bármilyen különböző szögekből vegyék is fel őket, a tengely egy adott oldalán maradnak. A figurák mozgása a vágásoknál illeszkedik, a jelenet előrehaladásával pedig a beállítások egyre közelebb visznek a színészekhez, a drámai cselekmény közepébe helyezve minket.⁴

Az elmúlt negyven évben mégis lezajlott néhány jelentős stilisztikai változás. A legfontosabb technikák nem új találmányok – sokuk a némafilmkorszakban gyökerezik –, de a közelmúltban különösen szembe-szökővé váltak, és meglehetősen határozott stílussá álltak össze. Szó sincs róla, hogy ez az új stílus elvetné a klasszikus kontinuitási elveket a töredezettség és az inkoherenca jegyében, ehelyett a bevett technikák *intenzifikálásán* alapul. Az intenzív folyamatosság a tradicionális folyamatos szerkesztés „felpörgetett”, erőteljesebb kifejezőmódú formája, és napjainkban az amerikai tömegfilm domináns stílusát jelenti.

Stiláris tendenciák

A kamerakezelés és a vágás négy stratégiáját látom az intenzív folyamatosság legfontosabb jellemzőjének.

Némelyikre már korábban is felhívták a figyelmet, gyakran éppen frusztrált kritikusok, de a többségüket eddig még senki nem vette közelebről vizsgálat alá. Emellett az sem tisztázott kellőképpen, hogyan működnek ezek a technikák együtt, stiláris választások összetartozó „csomagjaként”.

1. Felgyorsult vágási tempó

Közkeletű vélekedés szerint a filmeket manapság gyorsabbra vágják, de mit is jelent a „gyors” és mihez képest?

1930 és 1960 között az egész estés hollywoodi filmek többsége különböző játékidő mellett általában háromszáz–hétszáz snittből állt össze, így az átlagos snitthosszúság (ÁSH) [*average shot length* – ASL] nyolc–tizenegy másodperc között mozgott. Egy „A-film” ritkán kérkedett hat másodpercnél rövidebb ÁSH-val⁵; jóval több példát találunk szokatlanul hosszú beállításokkal operáló filmekre. A John Stahl rendezte *Back Street* (*Mellékutca*, 1932) ÁSH-ja tizenkilenc másodperc, míg Otto Preminger-től *A múlt angyala* (*Fallen Angel*, 1945) harminchárom másodperces átlagot mutat.

Az 1960-as évek második felétől több amerikai és brit filmkészítő kísérletezett gyorsabb vágási tempóval.⁶ A korszak stúdiófilmjei közül sok hat és nyolc másodperc közötti ÁSH-val rendelkezik, némelyikük pedig ennél jelentősen kisebbel: a *Goldfinger* (*Goldfinger*, Guy Hamilton, 1964) átlaga 4,0 másodperc; a

4 A folytonossági szerkesztésmód elveiről lásd: Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*. 5th ed. New York: McGraw–Hill, 1997. pp. 284–300.

5 Az átlagos snitthosszúság koncepciója Barry Salttól ered (Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd ed. London: Starword, 1992. pp. 142–147.) Az itt közölt ÁSH-k kivétel nélkül a film játékidőjének másodpercben kifejezett teljes hossza és a snittek számának hányadosa alapján jöttek ki. Snitteknek számítanak mind a képek, mind az inzertek, de a produkciós kreditek nem. A stúdiókorszakbeli normákat illető becslések forrása: Bordwell – Staiger – Thompson (eds.): *The Classical Hollywood Cinema*. pp. 60–63. Salt eredményeit az 1960 utáni időszakot illetően ld. Salt: *Film Style and Technology*. pp. 214–215., 236–240., 249. Míg Salt az ÁSH-kat egy adott időszakra vonatkozóan egy „átlagos snitthosszúság közép-arányos”-ba igyekszik összefogni, Bordwell et al. a különböző ÁSH-értékeket mint választási spektrumot tartják fontosnak.

Az ÁSH-érték általában véve hasznos, de meglehetősen tompa fegyver. Egy olyan filmet vizsgálva például, amely egyetlen hosszúbeállításból és nyolcszáz rövid snittből áll össze, nyilvánvalóan akár ugyanolyan ÁSH-t is kaphatunk, mint egy kevesebb, de közel azonos hosszúságú snittel rendelkező film esetén. A statisztikai középérték más mutatóit, például móduszt vagy mediánt alkalmazva pontosabb megkülönböztetéseket tehetnénk, csakhogy a filmen belül az egyes snittek hosszának meghatározása a jelenleg rendelkezésre álló eszközökkel meglehetősen fáradságos procedúra.

6 Jelen tanulmány a tényanyagát az amerikai stúdiók által 1961–2000 között gyártott vagy forgalmazott négyszáz angol nyelvű

Mickey, az ászé (*Mickey One*, Arthur Penn, 1965) 3,8; *A vad bandái* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1972) 3,2; a *Head* (*Fej*, Bob Rafelson, 1968) pedig figyelemre méltó, 2,7 másodperces átlagot mutat. Az 1970-es években a legtöbb film ÁSH-ja öt és nyolc másodperc közötti, de sok darabot találunk, amelyek ennél is gyorsabbak. Nem meglepő, hogy az akciófilmeket más műfajokhoz képest jellemzően mozgalmasabbra vágják (közülük is valószínűleg Peckinpah dolgozott a leggyorsabb vágásokkal⁷), azonban a musicalek, drámák, romantikus filmek és vígjátékok sem feltétlenül preferálták a hosszú beállításokat. A jelölt (*The Candidate*, Michael Ritchie, 1972), a *Pete's Dragon* (*Peti sárkánya*, Don Chaffey, 1977), a *Kelekótya péntek* (*Freaky Friday*, Gary Nelson, 1977), a *National Lampoon's Animal House* (*Party zóna*, John Landis, 1978) és a *Hair* (*Hair*, Milos Forman, 1979) mind 4,3 és 4,9 másodperc közötti átlagos snitthosszúsággal bír. Az évtized közepén a legtöbb film műfajtól függetlenül legalább ezer snitttet tartalmazott.

Az 1980-as években a tempó tovább fokozódott, de a filmkészítők választásainak spektruma nagymértékben leszűkült. A hetvenes években még előforduló kétszámjegyű ÁSH-k lényegében eltűntek a tömegfilmből. A legtöbb film átlagosan öt és hét másodperces ÁSH-ja mellett sok film átlaga négy és öt másodperc közötti (például *Az elveszett frigyiláda fosztogatói* [*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1980], a *Halálos fegyver* [*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987] és a *Roger nyúl a pácban* [*Who Framed*

Roger Rabbit?, Robert Zemeckis, 1988]). Még három-négy másodperces ÁSH-ra is több példát találunk, leginkább videoklipek által inspirált filmekben és akciófilmekben, mint a *Pink Floyd: A fal* (*Pink Floyd: The Wall*, Alan Parker, 1982), a *Ha eljönnek a bomberek* (*Streets of Fire*, Walter Hill, 1984), a *Hegylakó* (*Highlander*, Russel Mulcahy, 1986) és a *Top Gun* (*Top Gun*, Tony Scott, 1986).

A nyolcvanas évek végére sok film elérte az ezeröttszáz vagy magasabb snittszámot. Hamarosan követték őket két-háromezres snittszámú filmek, mint a *JFK – A nyitott dosszié* (*JFK*, Oliver Stone, 1991) és *Az utolsó cserkész* (*The Last Boy Scout*, Tony Scott, 1991). A század végére eljött a három-négyezer snittes mozifilmek kora is (*Armageddon* [*Armageddon*, Michael Bay, 1998]; *Minden héten háború* [*Any Given Sunday*, Oliver Stone, 1999]). Az átlagos snitthosszúság néhol bámulatosan alacsony értékeket ért el: *A holló* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994), a *Halálkanyar* (*U Turn*, Oliver Stone, 1997) és *Az Álmosvölgy legendája* (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999) esetében 2,7 másodpercet; az *El Mariachi – A zenész* (*El Mariachi*, Robert Rodriguez, 1993), az *Armageddon* és a *South Park: Nagyobb, hosszabb és vágatlan* (*South Park: Bigger, Longer & Uncut*, Trey Parker, 1999) esetében 2,3 másodpercet; a *Dark City* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998), az általam talált leggyorsabbra vágott hollywoodi film esetében pedig 1,8 másodpercet. 1999–2000 körül az ÁSH egy tipikus filmben, bármilyen műfajú legyen is, három-hat másodperc között mozgott.⁸

film korpuszából veszi. Mindegyik évtizedből száz filmet választottam ki, minden egyes évet hét-tizenkét tétellel reprezentálva. A korpusz nem véletlen merítés eredménye; a szigorúan véletlen mintavétel filmek esetén nem megvalósítható, mivel a fennmaradás esetlegessége és a kánonok változása nem ad minden film számára egyenlő esélyt a vizsgálatra. (Bordwell – Staiger – Thompson [eds.]: *Classical Hollywood Cinema*. pp. 388–389.) Műfajok és rendezők széles skálájából igyekeztem válogatni, mindazonáltal a minta stúdiófilmekben alapul, és nem feltétlenül reprezentatív az *exploitation* vagy a „*straight-to-video*”-szcena szempontjából.

7 Peckinpah gyorsvágásos technikáját részletesen tárgyalja: Dukore, Bernard F.: *Sam Peckinpah's Feature Films*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1999. pp. 77–150.

8 Barry Salt az ÁSH középarányosban tizenegy másodpercről hét másodpercre való csökkenést talált 1958 és 1975 között, amely 1976 és 1987 között 8,4 másodpercre növekedett, noha utóbbi eredményét kevésbé tartja mértékadónak. (Salt, Barry: *Film Style and Technology*. pp. 265., 283., 296.) A saját eredményeim az első időszakra vonatkozóan nagyjából hasonlóak, de a másodikban nem láttam hasonló tendenciát a snitthosszúságok növekedése szempontjából. Az eltérés okát nem tudom egyértelműen megmagyarázni, de minden bizonnyal két tényező játszik szerepet benne. Először is Salt azon döntése, hogy egyetlen középarányos ÁSH értéket keres lehetőségek spektruma helyett, eltorzíthatja az eredményeket, mert néhány, nagyon hosszú

Napjainkban a filmek többségében a vágás tempója gyorsabb, mint az amerikai stúdiófilmek történetében valaha. A sebesség valóban egy bizonyos plafonhoz érhet rövidesen; nehéz elképzelni egy egész estés narratív filmet 1,5 másodpercnél rövidebb átlagos snitthosszúsággal. Beszélhetünk-e tehát a gyors vágás által a térbeli kontinuitás egyfajta „posztklasszikus” lebontásáról? Jó néhány akciójelenetet valóban annyira gyorsan vágnak (és gondatlanul rendeznek), hogy végeredményben követhetlenné válnak.⁹ Mindazonáltal a gyorsvágásos szekvenciák sokszor megőrzik a térbeli koherenciát, ahogyan azt a *Die Hard*-, a *Féktelenül*- és a *Halálos fegyver*-sorozat filmjeiben is láthatjuk. (*Drágán add az életed* [*Die Hard*, John McTiernan, 1988]; *Még drágább az életed* [*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990]; *Die Hard 3. – Az élet mindig drága* [*Die Hard: With a Vengeance*, John McTiernan, 1995] és *Féktelenül* [*Speed*, Jan de Bont, 1994]; *Féktelenül 2* [*Speed 2: Cruise Control*, Jan de Bont, 1997], valamint *Halálos fegyver*; *Halálos fegyver 2–4* [*Lethal Weapon 2–4*, Richard Donner, 1989, 1992, 1998]) (Néhány akciójelenet követhetlensége részben abból ered, hogy a filmkészítők rosszul mérik fel, mi működik jól nagyvászonon, ahogyan arra a későbbiekben kitérek majd.)

Lényeges továbbá, hogy egyetlen film sem pusztán akciószekvenciákból áll. A jelenetek többségében párbeszéd zajlanak – a gyors vágást itt pedig alapvetően beállítás/ellenbeállítás váltásokra alkalmaz-

zák. Máskülönben hogyan érhetne el az *Átlagemberek* (*Ordinary People*, Robert Redford, 1980) 6,1 másodperces ÁSH-t, a *Ghost* (*Ghost*, Jerry Zucker, 1991) 5,0 másodpercet, a *Majdnem híres* (*Almost Famous*, Cameron Crowe, 2000) pedig 3,9 másodpercet? A vágók minden egyes sor után előszeretettel vágnak újabb beállításra, és jellemzően több reakciónittet illesztnek be, mint az az 1930–1960 közötti időszakban szokásos volt.

Azzal, hogy a dialógus-jeleneteket rövid snittekből állítja össze, az új stílus egy fokkal kétségkívül elliptikusabbá vált, miközben kevesebb megalapozó beállítást és hosszan kitartott kétalakos beállítást használ. Ahogyan Kulesov és Pudovkin rámutatott, a klasszikus folytonossági szerkesztés eleve redundanciákat foglal magában: a beállítás/ellenbeállítás párok megerősítik a karakterek elhelyezkedéséről a megalapozó beállításban kapott információt, akárcsak a nézésirányok és a testhelyzetek. A párbeszéd felpörgetésének érdekében a filmkészítők időközben elhagyták a megalapozó beállítás által biztosított egyes redundanciákat. Ezzel párhuzamosan viszont a gyors tempóban vágott dialógusok fontossabbá tették a százyolcvan fokos szabályra épülő téralkotás alapelveit. Ha a snittek ennyire rövidek, ha a megalapozó beállítás rövid, kelleltetett, vagy teljesen hiányzik, a nézésirányoknak és a szögeknek egy párbeszéd során még egyértelműbbeknek kell lenniük, az akciótengelyt pedig szigorúan tiszteletben kell tartani.

beállításokkal rendelkező film (mondjuk Woody Allen munkái) sokkal erőteljesebben nyomja felfelé az átlagot, mint amennyire azt néhány nagyon gyorsan vágott film módosítaná lefelé. Ha a korszak filmjeinek többségénél az átlag hat másodperc körül lenne, ahogyan azt Salt állítja, néhány film tizenkét–húsz másodperces ÁSH-val többet lökne felfelé a középarányoson, mintsem azt akár sok két–négy másodperces ÁSH-jú film kompenzálni tudná. Másodsorban az egyetlen publikációban, ahol Salt kifejti a metódusát, említi, hogy a snittek számolása a film első harminc-negyven percében általában elegendőnek bizonyul az ÁSH meghatározásához (Salt, Barry: *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*. *Film Quarterly* 28 [Fall 1974] no. 1. pp. 14–15.) Saját tapasztalataim alapján ez nem éppen megbízható becslés a kortárs filmek esetében, hiszen sokuknál jelentősen felgyorsul a vágás a befejezéshez közeledve. A *Cápa* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) első ötvenöt perce 8,8 másodperces ÁSH-t mutat, a film egészére vonatkozóan azonban az érték 6,5 másodperc. Ha csupán *A testrablók* (*Body Snatchers*, Abel Ferrara, 1993) első harmincöt percét vizsgáljuk, 10,8 másodperces ÁSH-t kapunk, ami jelentősen nagyobb a korszak átlagánál, az egész film ÁSH-ja azonban 7,7 másodperc. Sok kortárs filmkészítő láthatóan szándékosan fogja vissza a film elejét hosszabb beállításokkal, hogy ezzel hatásosabbá tegye a felpörgetett befejezést. Lehetséges tehát, hogy Salt bizonyos eredményei az 1976–1987 közötti filmekre vonatkozóan csupán a filmek elejének vizsgálatán alapulnak.

⁹ Todd McCarthy jegyzi meg, hogy az *Armageddon*ban „*Bay vizuális stílusa oly mértékben felpörgetett és kaotikus, hogy a néző gyakran nem tudja megmondani, az adott pillanatban melyik űrhajót vagy karaktereket látja éppen, és hogy a dolgok egymáshoz képest milyen helyzetben vannak*”. McCarthy, Todd: *Noisy 'Armageddon' Plays 'Con' Game*. *Variety* 371 (June 29, 1998) no. 8. p. 38.



1. Jerry Maguire: Egy teleobjektívvel felvett nagytotálban látjuk, ahogyan Jerry elhagyja az irodát miután kirúgták a munkahelyéről...



2. ...amit egy közelebbi totálkép követ, szintén teleobjektívvel felvéve.

2. A gyújtótávolságok szélső értékeinek használata

Az 1910-es évektől az 1940-es évekig az amerikai játékfilmkészítésben használt normál lencse 50 mm-es gyújtótávolsággal rendelkezett. A nagyobb gyújtótávolságú lencsákat (100–500 mm-es, vagy ennél is nagyobb) jellemzően közelikhez, különösen lágy fókusz alkalmazó felvételekhez, vagy távolban zajló, gyors akció felvételére, például vadállatok lekövetésére használták. A nagylátószögű lencsék (jellemzően 25–35 mm között) akkor jöttek jól, ha több képsíkot is fókuszban akartak tartani egyszerre, vagy tágabb képkivágatot akartak mutatni egy zsúfolt díszletről. A harmincas évektől az operatőrök egyre többet használták a nagylátószögű lencsákat, igazán elterjedté pedig az *Aranypolgár* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) tette őket; a „sztenderd” objektívnek innentől kezdve a 35 mm-es gyújtótávolságú számított. Az 1970-es évek elejére különböző anamorfikus eljárások tették lehetővé a filmkészítők számára a nagylátószögű lencsék használatát; a lencsére jellemző torzító hatással (kidülledés a keret szélei felé, az előtér és a háttér közötti távolság felnagyítása) olyan, nagy hatású *Panavision* filmek parádéztek, mint a *Testi kapcsolat* (*Carnal Knowledge*, Mike Nichols, 1971) és a *Kínai negyed* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974).¹⁰ A

filmkészítők a nagylátószögű lencsét ettől kezdve nagy teret átfogó megalapozó beállítások létrehozásához, az előtér-háttér közötti játékra erősen építő félközelikhez, valamint groteszk közelképekhez alkalmazták. Roman Polanski, a Coen fivérek, Barry Sonnenfeld és más filmkészítők a nagylátószögű lencsék használatát a vizuális stílusuk központi elemévé tették.

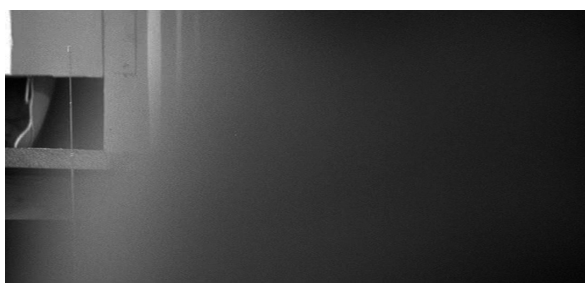
Ennél is több filmes fordult a nagy gyújtótávolságú lencsék felé. Köszönhetően az olyan nagy hatású európai filmeknek, mint az *Egy férfi és egy nő* (*Un homme et une femme*, Claude Lelouch, 1966), a tükröreflexes keresők, a teleobjektívek¹¹ és a zoomobjektívek kifejlesztésének, a televízióból és dokumentumfilmből jött rendezők beözönlésének valamint egyéb tényezőknek, a rendezők jóval több nagy gyújtótávolsággal készült felvételt kezdtek alkalmazni. Mivel a nagy gyújtótávolságú lencse közelebb hozza a távoli akciót, a kamera meglehetősen messze lehet a tárgytól, ez pedig előnyösnek bizonyult kültéren, illetve eredeti helyszíneken történő forgatás során. A teleobjektív használatával még belső felvételek esetén is időt lehetett nyerni, a hetvenes években egyre népszerűbbé váló többkamerás forgatásnál pedig gyakran azért volt szükség rájuk, hogy a kamerákat kizárják egymás látóteréből. A teleobjektív dokumentarista közvetlenséget adhat a jelenetnek, vagy éppenséggel stilizált

10 Ld. Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. pp. 238–244.

11 A teleobjektívek olyan nagy gyújtótávolságú objektívek, ahol a lencseelemek speciális kialakítása a tényleges fókuszávolságnál fizikailag rövidebb hosszúságot tesz lehetővé a szerkezetnek. Így például egy 500 mm-es normál objektív fizikailag hosszabb, mint egy azonos gyújtótávolságú teleobjektív. Ld. Wheeler, Paul: *Practical Cinematography*. Oxford: Focal Press, 2000. p. 28.



3. Cápá: Brody rendőrfőnök idegesen kémleli a partot egy teleobjektíves beállításban.



4. A kép jobb oldaláról érkező figura testblendeként egy „láthatatlan” vágást készít elő.



5. ...ami után egy közelebbi beállítást kapunk Brodyról.



6. Szigorúan bizalmas: Egy nagy gyűjtőtávolsággal vett beállításban Exley biztosítja a főnökét, hogy meg fogja törni a gyanúsítottakat.



7. Ahogyan megfordul és elszánt kifejezéssel az arcán megáll, átélézünk rá.



8. Kilép a képből, és a kamera kissé lefelé igazít, hogy Vincennes szkeptikus figuráját felfedje a háttérben.

síkhátas érhető el vele, mintha csak a karakterek egy helyben sétálnának vagy futnának (lásd a *Diploma előtt* [The Graduate, Mike Nichols, 1967] híres beállítását az Elaine esküvőjére rohanó Benjammal).¹²

A teleobjektív igazi minden eszközzé vált, és napjainkban is megmaradt annak; közelikre, félközelikre, vállon keresztüli ansnittekre, sőt megalapozó beállításokra is használják Altman, Milos Forman és más rendezők a jelenetek szinte minden egyes beállításához

nagy gyűjtőtávolságot használnak. Az új lencsék alkalmazása jónéhány stilisztikai mellékterméket hozott magával, mint például a testblendére vágást (*wipe-by cut*).¹³ Ebben az esetben teleobjektívvel követnek egy figurát, majd egy kamerához közelebbi objektum (például egy jármű vagy egy kocsi felvételen elsuhanó fa) beúszik a képbe; amint a képet teljesen kitakarja, vágás; miután a tárgy eltűnik a

12 Erről bővebben ld. Bordwell: *On the History of Film Style*. pp. 253–260.

13 Ezt a kifejezést Verna Field használja a *Cápá* 3–5. képeken látható beállításai kapcsán. (Macklin, Tony – Pici, Nik (eds.): *Voices from the Set: The Film Heritage Interviews*. Lanham, MD: Scarecrow, 2000. p. 243.)

keretből, egy közelebbi beállítást kapunk a figuráról. A teleobjektívek alkalmazása emellett serkentette az öntudatos átélézéseket, amelyek a hatvanas években terjedtek el, és amit manapság a karakterek mozgásával összehangolva mélységben változó kompozíciók létrehozására használnak (lásd 6–8. kép: *Szigorúan bizalmas* [L. A. *Confidential*, Curtis Hanson, 1997]).

Az 1960-as évektől kezdődően a gyújtótávolságok végleteinek kihasználása az intenzív folyamatosság egyik markáns eleme lett. Arthur Penn a *Bonnie és Clyde*-hoz (*Bonnie and Clyde*, 1967) 9,8 mm-es és 400 mm-es lencsét is használt.¹⁴ A „mozi-fenegyerek” közül sokan értékelték a nagy gyújtótávolságú lencsék előnyeit, miközben az 1940-es évek mélyléségi szerkesztési hagyományait is életben kívánták tartani. Így Francis Ford Coppola, Brian De Palma és Steven Spielberg szabadon keverte a nagy gyújtótávolságú és a nagylátószögű lencsét egy filmen belül.¹⁵ Robert Richardson felidézi, amint az operatőri pozícióra való jelentkezésekor Oliver Stone azt kérdezte tőle *Salvador* (*Salvador*, 1986) című filmje készítése előtt: „Csak egy kérdésem van: össze lehet vágni egy teleobjektívet egy nagylátószögű lencsével?” Richardson azt gondolta, „Viccel? Persze hogy lehet. Nem probléma.”¹⁶

3. Feszesebb keretezés a dialógus-jelenetknél

Az 1930-as évektől jóval az 1960-as évek fordulója utánig a rendezők gyakran hosszú jeleneteket játszottak le ún. amerikai plánban, amely a képet a színészek térd- vagy felsőcomb-magasságában vágja el. Ez a fajta képkivágat hosszú kétalakos beállításokat tesz lehetővé, ahol a színészek teste jelentőséget kap. A hatvanas évek után az ilyen kétalakos beállítások gyakran egyalakosra cserélődtek, szűkebb félközelikre vagy közelikre, amelyek csak az egyik szereplőt mutatták. Egyalakos beállításokat természetesen a stúdiókorszakban is gyakran alkalmaztak, de az utóbbi évtizedekben a filmkészítők hajlamosabbak lettek a jeleneteket jórészt egyalakos beállításokra építeni. Az egyalakos beállítások lehetővé

teszik, hogy a rendező a vágási folyamat során változtasson a jelenet tempóján, valamint kiválassza a legjobb pillanatok az egyes színészek játékából.¹⁷

Ha egy jelenet gyorsan vágott egyalakos snittekre épül, a filmkészítőknek új módszereket kell találniuk, ha a dialógus bizonyos pontjait vagy bizonyos színészi reakciókat hangsúlyozni szeretnének. Bevett taktika a plánméretekkel való játék, de a hatvanas évek óta a filmkészítők ebből a szempontból némileg beszűkítették a választási lehetőségeiket. A negyvenes években az operatőr egy figurát amerikai plán mellett félalakosban, illetve nagyszekondban (derék felett elvágva), kisszekondban (mellkastól felfelé), premier plánban (az arc egésze) és szuperközeliben (az arc egy része) is kezelhetett. Az amerikai plánok és a többalakos beállítások visszaszorulásával a normák megváltoztak; a filmekben a párbeszédok plánozásánál sok esetben egy vállon keresztüli, szűkebb félközelitől lett a kiindulási alap. A filmkészítők így szűkebb skálán belül kezdtek dolgozni, a némileg feszesebb kétalakos félközelitől az egyalakos szuperközelig.

A szélesvásznú eljárások elterjedésével a filmesek gyakran látták szükségesnek, hogy totálokat és félközeliket használjanak, de a késő hatvanas évekre, köszönhetően részben a *Panavision* éleesebb képet nyújtó, kevésbé torzító lencséinek, a rendezők már közelebbi képkivágatokkal is dolgozhattak szélesvásznú kompozíciókban. A szélesvásznú formátumnak az egyalakos közelik esetén van egy elvitathatatlan előnye: ha a színész arca a középtengely helyett valamelyik oldalra van komponálva, akkor a háttérben elegendő felület marad, ahol látható a jelenet helyszíne, így kevesebb szükség van a megalapozó totálokra. Ha a színészek helyet cserélnek, nem feltétlenül hiányzik az újramegalapozó beállítás: a szűkebb keretezések esetén a karakterek mozgása gyakran éppen a félközelitől a „felszabadítását” szolgálja. (Az A színész az előtérben kilép a képből, miközben elhalad B előtt; egy pillanatig B-n maradunk, mielőtt A-ra vágánk, aki egy másik félközeliben beérkezik.) A totálok manapság a

14 Belton, John: *The Bionic Eye: Zoom Esthetics*. *Cineaste* 9 (Winter 1980–1981) no. 1. p. 26.

15 Erről bővebben ld. Bordwell: *On the History of Film Style*. pp. 253–260.

16 Riordan, James: *Stone: The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker*. New York: Hyperion, 1995. p. 154.

17 Ld. Boorstin, Jon: *Making Movies Work: Thinking Like a Filmmaker*. Los Angeles: Silman–James, 1990. pp. 90–97.

jelenetet központozó funkcióval bírnak, elválasztják az akció fázisait, illetve egyfajta ritmikai hangsúlyt adnak vizuálisan, amelyet a közelik gyakoriságuk miatt már nem biztosítanak.¹⁸ A legtágabb beállítás akár még a jelenet végén is jöhet, egyfajta szünetjelként.

Fontos megjegyezni azonban, hogy a közelebbi képkivágatok használata egyúttal a színészi kifejezés eszköztárát is leszűkítette. A stúdiókorszakban a színész egész teste kifejezőeszközként működött, manapság azonban a színész alapvetően egy arcra redukálódott.¹⁹ Anthony Minghella számára a „dinamikus koreográfia” nem sok szereplő mozgatását jelenti a tág képkivágatban, hanem hogy egy adott szereplőt rendre közelibe léptet.²⁰ Szemek, szájak és szemöldökök válnak az információ és az érzelmek tükrözésének elsődleges forrásává, a színészeknek pedig játékukat az intímabb közelik kontextusához kell igazítaniuk.

A gyorsabb vágás, a gyújtótávolságok végleteinek használata és a feszes közelikre építő plánozás az intenzív folyamatosság mindenütt jelen lévő elemei: a kortárs *mainstream* filmek gyakorlatilag kivétel nélkül élnek velük. Ugyan az egyszerűség kedvéért elkülönítve tárgyaltam őket, ezen eszközök mindegyike együttműködik a többivel. A szűkebb plánok gyorsabb vágást engednek meg, a teleobjektívek kiemelik a figurákat a gyors snitt/ansnitt vágásokhoz, az átélézés pedig ugyanazt teszi a snitten belül, amit a vágás a snettek között: a figyelmet egy lépéssel a megfelelő területre irányítja (mintsem szimultán módon, amint az a mélységi szerkesztés klasszikus példáiban, például Welles és Wyler filmjeiben látható). Mindezek együttesen játszanak alá a stílus negyedik alapelemének.

4. Szabadon mozgó kamera

Hosszabb beállítások és tágabb képkivágatok esetén a kamera legtöbbször mozgásban van. A mozgó kamera a hang eljövételével párhuzamosan a populáris film egyik állandó kelléke lett, ami nemcsak a filmeket gyakran nyitó kocsizó vagy daruzó beállításokban látható, hanem azokban a finom balra-jobbra történő lekövetésekben is, amelyekkel a szereplőket a középpontban tartják. A napjainkban látható kameramozgások az 1930-as években általánossá vált formák hivalkodóbb leszámazottai.

Vegyük például a követőbeállításokat, amikor egy szereplőt hosszú úton keresztül kísérünk megszakítás nélkül. Az ilyen virtuóz beállítások az 1920-as években bukkantak fel, majd a hangosfilm hajnalán kezdtek elterjedni (*Koldusopera* [*Die 3 Goschen-Oper*, Georg Wilhelm Pabst, 1931], *A sebhelyesarcú* [*Scarface*, Howard Hawks, 1932] és hasonló filmek), és többek között Ophüls és Kubrick filmjeiben váltak valódi stílusis kézzeggyé. A bravúros követő beállítások Scorsese, John Carpenter, De Palma és más új-hollywoodi rendezők munkáinak is visszatérő elemei. Köszönhetően részben a fenti nagy hatású alkotóknak, másfelől a könnyebb kameráknak és az olyan stabilizáló rendszereknek, mint a *Steadicam*, elterjedté váltak az olyan beállítások, ahol egy vagy két karaktert folyosókon, szobák során át, bel- és kültérben mindenhová követünk.²¹ Hasonló dolog történt a daruzással is, ami régebben drámai csúcspontot jelölt a filmben, de mára szokásos díszítőelemmé vált. A daruzás életet visz a montázsszekvenciákba, csakúgy mint a jelenetnyitó

18 „Ha a jelenet közben visszavágunk kistotalra vagy akár a megalapozó beállításra, az lélegzethez juttatja a jelenetet, másfelől dinamikát visz bele, így a közelik később még nagyobb erőt és intenzitást kapnak.” Seydor, Paul: Trims, Clips, and Selects: Notes from the Cutting Room. *The Perfect Vision* (September–October 1999) no. 26. p. 27.

19 *Secrets of Screen Acting* című könyvében Patrick Tucker a filmes színjátszással alapvetően az arc vonatkozásában foglalkozik. A színészeknek többek között tanácsokat ad, hogyan „férjenek bele” a szűkebb beállításokba, hogyan reagáljanak és hogyan beszéljenek közelikben (Tucker, Patrick: *Secrets of Screen Acting*. New York: Routledge, 1994. pp. 44–45., 55–57., 75.) A szereplők mozgása, ahogy megjegyzi, „arra szolgál, hogy a kamera az arcokat láthassa” (ibid. p. 129.) Ld. még: Carlson, Steve: *Hitting Your Mark: What Every Actor Really Needs to Know on a Hollywood Set*. Studio City, CA: Michael Wiese, 1998. pp. 23–47., 63–81.

20 Holben, Jay: Alter Ego. *American Cinematographer* 81 (January 2000) no. 1. p. 70.

21 Ezzel kapcsolatban ld. Geuens, Jean-Pierre: Visuality and Power: The Work of the Steadicam. *Film Quarterly* 47 (Winter 1993–1994) no. 2. pp. 13–14. Ld. még Ferrara, Serena: *Steadicam: Techniques and Aesthetics*. Oxford: Focal Press, 2001.

képekbe: amikor egy kocsik érkezik, a jelenet gyakran felső gépállásból nyit, majd lefelé daruzunk, ahogyan kiszáll belőle a szereplő és besétál egy épületbe. Amint azt Mike Figgis megjegyzi, „ha manapság valaki egy filmben budira megy, az jellemzően daruzó beállítás lesz”.²²

Napjaink kamerája még akkor is mozgásban van, ha minden más mozdulatlan.²³ A kamera néha lassan vagy hirtelen egy színész arcára közelít („push-in”). A ráközelítések nem csupán a felismerés pillanatait húzhatják alá, hanem folyamatosan is feszültséget építhetnek, amikor például egy snitt/ansnitt szekvenciában lassú ráközelítéseket vágnak egymásra. A kamera a „mesterbeállítás”-ban (*master shot*) gyakran előre vagy oldalra kocsizik kimért tempóban (ún. „moving master”), máskor lassan körbejár egy szereplőt vagy párost.²⁴ Elterjedt megoldás, amikor egy jelenet körívben mozgó vagy oldalazó mozgással nyit az előteret kitakaró elem (épület, autó, fa) előtt, majd a kamera felfedi a jelenet tényleges tárgyát. Míg az 1930-as években a jelenet inkább egy fontos elem közelképével nyitott volna, ami után a kamera hátrakocsizik, a kortárs filmkészítők a beállítás egy lényegtelen elemét választják ki, majd mintha csak egy függőnyt húznának el, a kamera balra vagy jobbra siklik, hogy megmutassa az akciót.

Az 1990-es évek közepére igencsak elterjedt megoldássá vált egy asztal (vacsora-, kártya-, műtőasztal) körül összegyűlt embereket a körülöttük keringő kamerával bemutatni. Ezek a felvételek hosszúbeállításokként (a nővérek az étteremben a *Hannah és nővéreiben* [*Hannah and Her Sisters*, Woody Allen, 1985]) vagy rövid snittekben (a *Kutyaszorítóban* [*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992] nyitójelenete az étkezdében) is működhetnek. A körben mozgó kamera

az ölelkező szerelmesek ábrázolásának is elcsépelet eszköze lett (talán a *Szédülés* [*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958] nyomán). De Palma ezt a forgásos összebörülést járhatja csúcsra a *Megszállottságban* (*Obsession*, Brian De Palma, 1976)²⁵, az *Isten hozta, Mr...* című film (*Being There*, Hal Ashby, 1979) pedig ugyanezt parodizálja, amikor Chauncy Gardener csókolózni tanul a TV-ből egy 360 fokban forgó beállításban ölelkező párt figyelve.

Stiláris elemként a szabadon mozgó kamerát a késő hetvenes évek horrorfilmjei teheték népszerűvé, ahol a „settenkedő”, enyhén remegő kamera a szörnyeteg nézőpontját volt hivatott tükrözni. Az eszköz maga azonban egyértelműen megelőzi a horrorciklust: ilyen feszült, „sikló” beállításokat találhatunk többek között a *San Franciscó-i zsaruban* (* [*Bullitt*, Peter Yates, 1968]), a *Kínai negyedben*, a *hosszú búcsúban* (*The Long Goodbye*, Robert Altman, 1973) és *Az elnök embereiben* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) is. Paul Schrader szerint az európai rendezők, mint például Bertolucci filmjeiben oly gyakran látható motiválatlan kameramozgás egyenesen a védjegyévé vált generációja amerikai rendezőinek.²⁶ Manapság sokszor fel sem merül, hogy egy hosszúbeállítás, sőt akár egy totálkép statikus legyen.

A kortárs filmstílushoz a fentiekén kívül más elemek is hozzátartoznak; a teljes leltárhoz említeni kellene még legalább a kamera és a tárgy közötti tengely mentén történő ugróvágásokat (*axial cut-in*), a kifakított és monokróm színpalettákat, a lassításokat és a kézikamera használatát. És persze vannak filmkészítők, akik nem tették magukévá a stílus összes elemét. A többi *Star Wars*-részhez hasonlóan a *Baljós árnyak* (*Star Wars Episode I: The Phantom Menace*, George Lucas, 1999)

22 Figgis, Mike (ed.): *Projections 10: Hollywood Film-makers on Film-making*. London: Faber and Faber, 1999. p. 108.

23 A napjainkban alkalmazott kameramozgások különböző típusairól ld. Vineyard, Jeremy: *Setting Up Your Shots. Great Camera Moves Every Filmmaker Should Know*. Studio City, CA: Michael Wiese, 2000. pp. 35–50.

24 Az *Egy kapcsolat vége* (*The End of the Affair*, 1999) című filmjében Neil Jordan úgy próbálta elkülöníteni a *flashback*eket, hogy a múltbéli jelenetekben a kamera egy adott irányban forgott a szereplők körül, míg a jelenben játszódó részeknél az ellenkező irányban. Ld. Heuring, David – Probst, Christopher – Holben, Jay – Thompson, Patricia: *Impeccable Images. American Cinematographer* 81 (June 2000) no. 6. pp. 92., 94.

25 A kameramozgások a *Megszállottságban* mindazonáltal visszafogottnak tűnnek az *Alibi test* (*Body Double*, Brian De Palma, 1984) párja körüli extravagáns forgásokkal összehasonlítva.

* A film alternatív magyar címe *A chicagói tanú*. [– a ford.]

26 Jackson, Kevin (ed.): *Schrader on Schrader*. London: Faber and Faber, 1990. p. 211.

vágási tempója is meglehetősen gyors²⁷, de az extrémén szűk közelik és a mozgékony kamera használata nem jellemző. Lucashoz, a „baby boom” generáció gyermekéhez közelebb állnak a hatvanas évek közepének normái, mint az *Armageddon* és a *Mátrix* (*The Matrix*, Andy Wachowski – Lana Wachowski, 1999) stílusa. M. Night Shyamalan ezzel szemben napjaink plánozási technikáit használja, de általában hosszú snittekkel dolgozik (18,2 másodperces átlag *A sebezhetetlen* esetében [*Unbreakable*, 2000]). Mindazonáltal, csoportként tekintve, a fenti négy technika napjaink stílusának alapkövét jelenti.

Nemzetközi háttér

Ezek az általam feltérképezett jellemzők meglehetősen elterjedtek; a további kutatás pontosabb képet adhat róla, hogyan is alakultak ki. A stílus nyilvánvalóan nem egy meghatározott időpontban kristályosodott ki. A vágás a hatvanas években kezdett felgyorsulni, amikor a teleobjektív és a feltűnő átélézések is elterjedtebbé váltak. Az egyalakos és a közeli beállítások, valamint a mozgékonyabb kamera gyakoribb alkalmazása sporadikus módon terjedt a hatvanas-hetvenes években. Az 1980-as évek elejére ezek a stílári technikák a manapság jól ismert stílussá álltak össze, életképességét pedig minden bizonnyal olyan sikeres filmek biztosították, mint a *Superman* (*Superman*, Richard Donner, 1978), *Az elveszett frigláda fosztogatói*, *A test melege* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) és az *Aranyoskám* (*Tootsie*, Sydney Pollack, 1982). Az intenzív folyama-

tosság eszközei lassanként alapvetéssé váltak a filmiskolák tananyagában és a kézikönyvekben. Daniel Arijon *Grammar of the Film Language* című könyve, amelyhez a professzionális filmkészítők is előszeretettel fordulnak a jelenetek tervezésekor, lényegében a terjedőben lévő jelenetépítési és vágási módszerek kompendiuma.²⁸ Későbbi kézikönyvekben már az oldalazó kameramozgásokkal kapcsolatos instrukciókat is találunk.²⁹

Másfelől megközelítve azonban az intenzifikálás ezen stratégiáinak több évtizedre visszanyúló előképei is vannak. A kései némafilm, a *Beggars of Life* (*Az élet koldusai*, William A. Wellman, 1928) nem sokban különbözik napjaink filmjeitől: gyors vágás, feszes közelikben lejátszott dialógok, szabadon mozgó kamera. Kulesov és Pudovkin azzal, hogy a megalapozó beállításokat háttérbe szorították az arcközelik javára, lényegében az intenzív folyamatosság korai változatát hirdették,³⁰ napjaink követő és pártázó beállításai pedig Abel Gance (*Napóleon* [*Napoléon*, 1927]) és Marcel L’Herbier (*L’argent* [*A pénz*, 1928]) megoldásait juttathatják eszünkbe. A hangosfilm megjelenésekor a nehézkes kamerák és hangrögzítő felszerelések megnehezítették a gyors vágást és a folyékony kameramozgásokat. Mivel a kamera mozgatása sok gonddal járt, pusztán egy másik fix beállításra való átállásnál is, a rendezők hajlottak arra, hogy a jeleneteket hosszabb beállításokban rögzítsék. Ez a szokás évtizedekig megmaradt, mígnem az 1960-as évekre a tömegfilm láthatóan elkezdett visszahozni valamennyit a némafilmek tempójából és gördülékenységéből.

27 A *Csillagok háborúja* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) ÁSH-ja 3,4 másodperc, ami a hetvenes években meglehetősen alacsonynak számított. A *Jedi visszatér* (*Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983) esetében az ÁSH 3,5 másodperc, míg a *Baljós ármány* átlagos snitthosszúsága 3,8 másodperc.

28 Arijon többek között abból indul ki, hogy a rendezők a plánozást szűk közelikre építik; ld. Arijon, Daniel: *Grammar of the Film Language*. London: Focal Press, 1976. p. 112.

29 Lásd például: Katz, Steven D.: *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City, CA: Michael Wiese, 1991. pp. 300., 315.

30 Kuleshov, Lev: *Art of the Cinema*. In: Levaco, Ronald (ed.): *Kuleshov on Film* (trans. Levaco, Ronald.) Berkeley, CA: University of California Press, 1974. pp. 67–109. [Magyarul: Kulesov, Lev: *A film művészete*. In: Kulesov: *Filmművészet és filmrendezés*. Budapest: Gondolat, 1985. pp. 85–161.]; Pudovkin, V. I.: *Film Technique and Film Acting* (trans. Montagu, Ivor) New York: Grove Press, 1960. pp. 87–109. [Magyarul: Pudovkin, V. I.: *A rendező és az operatőr*. In: Pudovkin: *A filmrendező és a filmszínész művészete*. Budapest: Gondolat, 1965. pp. 56–65.]

Az eddigiekben a tömegfilmre koncentráltam, de az intenzív folyamatosságot a *mainstream*en kívül sem feltétlenül utasítják el. Allison Anders, Alan Rudolph, John Sayles, David Cronenberg és más amerikai függetlenfilmek a legtöbb tekintetben követik a stílust. A Hollywoodon kívüli rendezők legfőbb megkülönböztető jegye az átlagos snitthosszúság értéke. Quentin Tarantino, Hal Hartley és Whit Stillman jellemzően nyolc és húsz másodperc közötti ÁSH-val dolgoznak, Billy Bob Thornton *Pengeélen* (*Sling Blade*, 1996) című filmjében pedig az ÁSH nem kevesebb, mint 23,3 másodperc. A hosszúbeállítások használata a kisköltésű filmek mezőnyében nem meglepő; egyrészt a színészi játékot előtérbe helyező művészi törekvések miatt, másrészt mert a gondosan megtervezett hosszúbeállításokkal a rendezők gyorsan és olcsón tudnak forgatni. Érdekes viszont, hogy a függetlenfilmeket fősodorba érkezéssel a vágás jellemzően felgyorsul. Jim Jarmusch a *Florida, a paradicsom* (*Stranger Than Paradise*, 1984) egybeállítás jeleneteitől fokozatosan mozdult el a rövidebb átlagos snitthosszúság felé (*Mystery Train* [*Mystery Train*, 1989]: 23 másodperc; *Éjszaka a Földön* [*Night on Earth*, 1991]: 11,3 másodperc; *Halott ember* [*Dead Man*, 1995]: 8,2 másodperc; *Szellemkutya* [*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999]: 6,8 másodperc).

Észak-Amerikán kívül is sok film alkalmazza ugyanezeket az általam kiemelt stíliserköket. Werner Herzog (*Aguirre, Isten haragja* [*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972]), Rainer Werner Fassbinder (*Kínai rulett* [*Chinesisches Roulette*, 1976]; *Veronika Voss vágyakozása* [*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982]) és a *cinéma du look* rendezői, mint Jean-Jacques Beineix (*Díva* [*Diva*, 1981]) és Leos Carax (*Rossz vér* [*Mauvais sang*, 1986]) Hollywooddal párhuzamosan kezdték el az intenzív folyamatosság eszközeit használni. Ezekkel a technikákkal találkozhatunk Luc Besson *Nikitájában* (*Nikita*, 1990), Jane Campiontól az *Egy hölgy arcképében* (*The Portrait of a Lady*, 1996), Tom Tykwertől *A lé meg a Lolájában* (*Lola rennt*, 1998) és Neil Jordan sok filmjében. Az intenzív folyamatosság szélesebb körben is ugródeszkát nyújtott kisebb országok népszerű film-

gyártásának. Marginálisabb filmkészítő nemzetek számára az új stílus áldásosnak bizonyult; a közelik, a gyors vágás, az imbolygó kézikamera, a helyszíni forgatás teleobjektívekkel és az egyalakos beállításokra épített jelenetek barátságos opciót jelentettek a kis költségvetéssel rendelkező filmek számára. Hongkongban az 1980-as években John Woo és Tsui Hark továbbgondolták a nyugati normákat, és olyan barokkos stílust hoztak létre, ami az intenzív folyamatosság további felfokozásán alapult.³¹ 1999-ben egy thaiföldi (*Nang nak* [Nonzee Nimibutr]), dél-koreai (*Swiri* [Shiri, Lee-kyu Kang]; *Tell Me Something* [Mondj valamit!, Youn-hyun Chang), japán (*Monday* [Hétfő, Hiroyuki Tanaka]) vagy brit (*A Ravasz, az Agy és két füstölő puskacsó* [Lock, Stock, and Two Smoking Barrels, Guy Ritchie]) filmben jó eséllyel megjelent az intenzív folyamatosság valamennyi jellemzője. Az intenzív folyamatosság mára a sztenderd stílus lett mind a nemzetközi tömegfilm, mind az exportképes „művészfilmek” jelentős hányada számára.

Néhány valószínű forrás

Mi állhat ezeknek a stilisztikai változásoknak a hátterében? Csábító lenne tágabb kulturális fejleményekre kitekintve vizsgálni. Talán a televízió, számítógépes játékokon és az interneten edződött nézők könnyebben fogadják be a gyors tempóban vágott filmeket, mint a korábbi generációk? Ez azonban nem változtat a tényen, hogy már a némafilmkorszakban a nézők minden további nélkül képesek voltak befogadni négy másodperces vagy kisebb ÁSH-kat is. Amint az gyakran előfordul, a legközvetlenebb és legvalószínűbb okokat a technológiai változásokban, a filmkészítési gyakorlatban és az intézményi körülményekben találhatjuk.

Az új stílus némelyik aspektusa a televíziós bemutatás követelményeiből ered. Phil Meheux operatőr jegyzi meg: „Nagy kár, hogy a legtöbb film állandóan szűk közeliket használ, ahol a színészek feje úgy tölti ki a vásznat, mintha csak a televízióban lennének, miközben annyi minden mást is megmutathatnánk. Valójában a produ-

31 Ld. Bordwell, David: *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000. pp. 22–25., 162–168., 224–245.

cerek keze van ebben, akik ezt a stílust a videokiadások miatt forszírozzák.”³²

Évtizedek óta bevett közhely a filmiparban, hogy a televízió a félközeliket és közeliket favorizálja.³³ Hozzátehetjük még, hogy a televíziónak, amelyet általában zavaró tényezőkkal teli környezetben néznek, szüntelenül fenn kell tartania a figyelmet a folyamatosan változó képi hatásokkal – ha nem vágással, akkor kameramozgással. Egy 1968-as televíziós produkciós kézikönyv azt javasolja a rendezőknek, hogy keressék a „képi mozgalmasság” lehetőségeit: „Előre tudsz kocsizni, hogy koncentráld a figyelmet? Vagy hátrakocsizni, hogy kiterjeszd a látómezőt? Svenkelni a tárgy egyik részéről a másikra? Forogni körülötte, hogy folyamatosan változó nézőpontot adj?”³⁴

Érdemes megjegyezni továbbá, hogy a vágás tempója a televízióban is azokban az években gyorsult fel, amikor a mozifilmekben. Az 1960-as évek előtt sok felvételtől sugárzott televíziós műsornak tíz másodperces vagy nagyobb ÁSH-ja volt, de a későbbi évtizedekből már nem találtam 7,5 másodpercnél nagyobb ÁSH-kat. A legtöbb program az öt és hét másodperc közötti ÁSH-tartományba esik, néhány pedig (az 1960-as évekbeli *Dragnet*-epizódok, *Moonlighting* [A

simlis és a szende, 1985–1989]) három és öt másodperc közé. (A TV-reklámokat természetesen még gyorsabbra vágják: az egy-két másodperces ÁSH átlagosnak számít tizenöt és harminc másodperces *spot*ok esetén.) Lehetséges, hogy a vágás tempója egymástól függetlenül gyorsult fel a két médiumban, de attól fogva, hogy az 1960-as években a stúdiók elkezdtek eladni az 1948 utáni filmjeiket a televíziós csatornáknak, a filmkészítők tudták, hogy a mozifilmek végül a televízióban kötnek ki, ez pedig a tempó felgyorsítására bátoríthatta őket. Megfordítva a dolgot, a kora hatvanas évek nagy hatású filmjeiben látható gyors vágás modellül szolgálhatott a televízió számára (különösen reklámok és olyan sorozatok számára, mint a *The Monkees* [1966–1968] vagy a *Rowan & Martin's Laugh-In* [1967–1973]), ami ezután a mozifilmeket is ösztönözte a gyorsabb vágásra.³⁵

A televízió az intenzív stílusra más szinteken is hatott. A mozifilm számára a televízió régóta a rendezői utánpótlás egyik forrása, így várhatunk stílári átfedéseket.³⁶ Az 1980-as évektől a televízióban már bizonyított rendezők többek között a technikai tudásukkal tették vonzóvá magukat a filmes producerek számára. „Ezek a srácok – jegyezte meg egy

32 Idézi Williams, David: Reintroducing Bond... James Bond. *American Cinematographer* 76 (December 1995) no. 12. p. 39.

33 Ld. a különböző kommentárokat ezzel kapcsolatban: Kuney, Jack: *Take One: Television Directors on Directing*. New York: Praeger, 1990. pp. 12., 29., 45., 46., 119. Ld. még: Smith, Frederick Y.: *Rambling Thoughts of a Film Editor*. *American Cinematographer* 25 (Summer 1975) no. 2. pp. 18–19. Richard Maltby éleslátó megfigyelésekkel szolgál a televíziós stílusról és annak hatásáról az 1960-as és 70-es évek filmjeire, ld. Maltby, Richard: *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1983. pp. 329–337. A szakmának a két médiumról alkotott koncepciói ellenére nem feltétlenül kéne a kortárs filmekben szimplán a televíziós stílus lemásolását látnunk. A plánméreteket tekintetében például nincs és nem is volt egyetlen norma a televízióban, amihez a film igazodhatott volna. A *talk-show*-k és vetélkedők totálokra építenek, míg a *sitcom*ok és szappanoperák félközeliket és amerikai plánokat használnak; a videojátékokban a jellemző plán megint csak a totálkép. Ahelyett, hogy a televízióban sugárzott filmet beleolvasztanák a többi műsor közé, a filmkészítők minden bizonnyal inkább jól megkülönböztethető vizualitásra törekedtek, a filmet intenzív közelikkel és hivalkodó kameramozgásokkal tűzdelve, amiket a televízióban máshol ritkán látni. (Később az olyan sorozatok, mint az *X-akták* [*The X files*, 1993–2002] pedig láthatóan éppen úgy próbáltak kinézni, mintha egy 1990-es évekbeli mozifilmet látnánk TV-ben.)

34 Lewis, Colby: *The TV Director/Interpreter*. New York: Hastings House, 1968. p. 164.

35 A stílári technikákat a korszak televíziózásában részletesen tárgyalja: Caldwell, John: *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995.

36 Az 1960-as évek kritikusai gyakran mutattak rá, hogy a televízióból jött rendezők a mozifilmjeikre is átvitték a szokásaikat. Vitriolos példája ennek Pauline Kael, ld. Kael, Pauline: *The Making of The Group*. In: Kael, Pauline: *Kiss Kiss Bang Bang*. Boston: Little, Brown, 1968., különösen: p. 100.

ügynök –, rizikós választások, de stílárisan nagyobb potenciál van bennük.”³⁷ Legalább ilyen fontos körülmény, hogy sok új technológia is a televíziós formátumhoz közelítette a mozifilmeket. A komplex jeleneteket videóra véve vagy digitális szoftvereken tervezik meg, és a színészek meghallgatásait is videóra veszik.³⁸ A Steadicam keresője is lényegében egy videomonitort takar. A hetvenes évek vége felé a filmes stáboknál elterjedt a *video assist* használata, ami lehetővé tette a rendező és az operatőr számára, hogy elpróbálják a jeleneteket és kövessék a felvételt forgatás közben. Az eljárással azonnali visszajelzés kapható a felvételről, de a *video assist*, a részletek hiánya és televíziós arányú keretezés miatt, a felvételeken a precízen tervezett csoportos beállítások helyett lazább kompozíciókat eredményezhet.³⁹ A videoképernyőn történő vágás, először szalagról vagy lézerlemezről, manapság pedig számítógépen, szintén hozzájárul ahhoz, hogy a képet a televízió igényei szerint formálják. Walter Murch hívja fel a figyelmet, hogy a vágóknak szem előtt kell tartaniuk, hogy az arcok hogyan fognak mutatni a kisképernyőn: „A döntő tényező, ami miatt leteszed a voksodat egy adott beállítás mellett, gyakran az a kérdés, »Fel tudod ismerni a kifejezést a színész szemében?« Amennyiben nem, akkor eggyel közelebbi beállítást kell használni, abban az esetben is, ha a tágabb beállítás

egyébként több mint megfelelő lenne a nagyvászonon.”⁴⁰ Összefoglalva, a videoalapú eszközök megerősíthették a filmkészítőket az egyalakos és a közeli beállítások használatában, amelyek jobban mutatnak a gyártás minden fázisában jelen lévő videoképernyőkön.⁴¹

Ugyan a televízió az egyik legerősebb hatást jelentette az intenzív folyamatosság számára, mégis csupán egy a számtalan tényező közül. Nem feledkezhetünk meg az olyan nagy presztízsű rendezők példájáról sem, mint Welles vagy Hitchcock, akiknek a munkái bővelkednek azokban a technikákban, amelyek később az intenzív folyamatosság stílusába állnak össze. A hatvanas-hetvenes években Bergman és Cassavetes bizonyították, hogy a feszes közelik kitűnően működhetnek szélesvászonon is, akárcsak Sergio Leone, aki ezt extrém gyújtótávolságokkal és mozgalmas kamerakezeléssel kombinálta. Peckinpah és más rendezők a hatvanas években megmutatták, hogy a rendkívül gyors vágási tempó is működőképes lehet, különösen, ha korábban már látott beállítások között váltogatnak ABACABC-módon. A hetvenes években Altman gyakran szűrt be lassú zoomokat, napjaink állandóan használt folyamatos közelítéseinek előképeként.⁴² Bizonyos nagy hatású filmek szerepe sem feltétlenül elhanyagolható. A filmtörténet kanonikus darabjaiban rendre találunk géppuskaszerű gyorsmontázsokat (az odesszai lépcsője-

37 Idézi: Brodie, John – Cox, Dan: New Pix a Vidiot's Delight. *Variety* (28 October–3 November 1996). p. 85.

38 Ezzel a gyakorlattal kapcsolatosan különböző megjegyzéseket ld. Kagan, Jeremy (ed.): *Directors Close Up*. Boston: Focal Press, 2000. pp. 50–77.

39 Roger Deakins operatőr beszél arról, hogy a beállítások videoképernyőn való komponálása miatt eredményezi a részletek iránti figyelem csökkenését, In: Etedgui, Peter (ed.): *Cinematography: Screencraft*. Crans-Pres-Celigny, Switzerland: Rotovision, 1998. p. 166.

40 Murch, Walter: *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman–James, 1995. p. 88. [A kötet magyar kiadása nem a Bordwell által használt eredeti, 1995-ös kiadás, hanem a 2001-es kiadás alapján készült. A magyar kiadásban szereplő fordítás ezért némileg más: „Egy snitt kiválasztásánál gyakran az a döntő tényező, hogy a színész szemében jól tükröződik-e a pillanatnak megfelelő érzélem. Ha nem, a vágó könnyen csábul a szükségtelenül nagyobb közelihez, holott nagyvászonon egy félközeleli vagy éppen kistotál is megfelelőnek bizonyult volna.” Murch, Walter: *Egyetlen szempillantás alatt. Gondolatok a filmvágásról* (trans. Edelenyi János) Francia Új Hullám Kiadó, 2010. p. 69. – a szerk.]

41 Paul Seydor vágó jegyzi meg, hogy a totálók és óriástotálók nem feltétlenül működnek jól a TV-képernyőkön, különösen, ha egy jelenet végén jönnek, amikor könnyen azt hiheti a néző, hogy a következő jelenetet nyitó megalapozó beállítást látja. Seydor ugyan nem veti el az ilyen beállításokat, de megjegyzi, hogy sok más vágó így tenne. Ld. Seydor: *Trims, Clips, and Selects*. p. 29.

42 Lásd Paul Mazursky kommentárjait In: Figgis, Mike (ed.): *Projections 10. Hollywood Film-makers on Film-making*. Faber & Faber, 2000. p. 25.

lenet, a *Psycho* [Psycho, Alfred Hitchcock, 1960] zuhanyjelenete, *A vad banda* [The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969] elejének és végének vérontásai) vagy virtuóz hosszúbeállításokat (az estély *A játékszabályban* [La règle du jeu, Jean Renoir, 1939], a báljelenet *Az Ambersonok tündöklésében* [The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942], a nyitójelenet *A gonosz érintésében* [Touch of Evil, Orson Welles, 1958]).

A kritikában ünnevelt gyorsmontázsok miatt a filmkészítők attól félhettek, hogy a hosszú, statikus beállítások már nem felelnek meg a nézők igényeinek. 1990-ben Scorsese keserűen jegyezte meg ezzel kapcsolatban: „Azt hiszem a legfőbb dolog, ami az elmúlt tíz évben megváltozott, hogy a jeleneteknek rövidebbeknek és gyorsabbaknak kell lenniük. [A Nagymenők] egyfajta válasz a részemről az MTV-re [...] de még így is régi-módi.”⁴³ A gyors vágás forrása részben a producerek azon igénye lehetett, hogy minél több alternatív felvétellel álljon rendelkezésre az utómunkálatok fázisában. Ugyan A-listás rendezők előállhatnak azzal, hogy egy mutató követőbeállításban sok forgatókönyvoldalt lehet hatékonyan „letudni”, a nyomás mégis nagy, hogy a vágószobában minél több választási lehetőség álljon rendelkezésre. Még a független producerek is megkövetelik a vágóképeket: Christine Vachon például meg szokta kérni a rendezőket, hogy mesterbeállítást és közeliket is vegyenek, egyetértve vágója panaszával, mely szerint „a tapasztalatlan rendezők gyakran engednek a csábításnak, hogy fontos drámai jeleneteket egyetlen folyamatos beállításban vegyenek fel – ez a »macsó« stílus azonban nem hagy mozgásteret a tempó utólagos finomítására vagy az egyenetlen színészi játék korrigálására.”⁴⁴ (Stílusról és nemekről lásd még Orson Welles régebbi szemléletű mondását: „Egy hosszan kitartott totál az, ami mindig is megkülönbözteti a férfiakat a kisleánytól.”⁴⁵) A producerek tanácsának ellenére Steven Soderbergh a

Mint a kámfor (*Out of Sight*, 1998) jelenetét a csomagtartóban rekedt hősökkel eredetileg egyetlen beállításban forgatta le, de megtanulta a kulesovi lelkét, amikor látta a teszttvetítés közönségének lankadó érdeklődését ezen a ponton. „Azt kellett volna megértenem, hogy minden alkalom, amikor egy másik képre vágysz, majd visszatérsz, rengeteget hoz a konyhára, hiszen a közönség kiegészíti a dolgokat helyetted.”⁴⁶

Az intenzív folyamatosság eszköztára ezen felül jó megoldást jelentett bizonyos problémákra a változó gyártási gyakorlatok mellett.⁴⁷ Már említettem, hogy a teleobjektívek hogyan segítették elő az eredeti helyszíneken történő forgatást és hogyan adtak hozzá bizonyos dokumentarista jelleget a jelenetekhez. Ahogyan a produkciós ütemtervek egyre feszítettebbekké váltak az 1970-es években, a rendezők sokkal nagyobb „lefedettséggel”, több anyagot forgatva kezdtek dolgozni, és a hosszúbeállításokat vágóképekkel biztosították be. A „portyázó” hosszúbeállítás minden bizonnyal az 1970-es években kifejlesztett testre szerelt kamerák eredménye, mint a *Panaflex*, a *Steadicam* és a *Panaglide*. A könnyű *Louma* krán, később pedig távirányított légi kamerák, mint a *SkyCam*, leegyszerűsítették a nagy magasságból aláereszkedő daruzó beállításokat. A gyors vágásra a videoszalagon történő vágás hatott ösztönzőleg az 1980-as évek elején (főként videoklipekben és az általuk megihletett filmekben), később pedig a digitális vágás megjelenése. Nagyon rövid snittek vágása celluloidon laborigényes és komplikált munkát jelent, mert a csupán néhány kocka hosszúságú daraboknál nagy a hibalehetőség. A digitális vágás során ezzel szemben nincs akadálya, hogy az alkotók akár kockánként nyessék a snittek, amit a bennfentesek csak „frame-fucking”-nak neveznek.⁴⁸ Ez a könnyebbség többek között az egyik ok, amiért egyes akciójelenetek nem működnek jól a nagyvászonon. Miután *A szikla* (*The*

43 Idézi: Brunette, Peter (ed.): *Martin Scorsese Interviews*. Jackson, MI: University of Mississippi Press, 1999. p. 155.

44 James Lyont idézi: Vachon, Christine – Edelstein, David: *Shooting to Kill. How an Independent Producer Blasts Through the Barriers to Make Movies That Matter*. New York: Avon, 1998. p. 263.

45 Welles, Orson – Bogdanovich, Peter: *This Is Orson Welles*. New York: HarperCollins, 1992. p. 201.

46 Thompson, Ann: Steven Soderbergh. *Premiere* (December 2000) p. 65.

47 Néhány kapcsolódó technológiai innovációról ld. Salt: *Film Style and Technology*. pp. 251–296.

48 Ld. Bart, Peter: *The Gross: The Hits, the Flops – The Summer That Ate Hollywood*. New York: St. Martin's, 1999. p. 232.; Kleiler, David Jr. – Moses, Robert: *You Stand There: Making Music Video*. New York: Three Rivers Press, 1997. p. 168.

Rock, 1996) autós üldözését számítógépen megvágták és a rendező Michael Bay kivetítve visszánézte, túl gyorsnak tartotta a tempót, amiből vissza kellett vennie.⁴⁹ „Egyre gyorsabb ritmust látunk mindenhol – jegyzi meg Steven Cohan, az egyik első digitálisan vágott játékfilm, *A nagymami soha* (*Lost in Yonkers*, Martha Coolidge, 1993) vágója –, ami legalábbis részben annak tudható be, hogy ma már megvannak az eszközeink, amelyek az ilyen vágást egyszerűvé teszik.”⁵⁰

A plánméretet, a lencseváltást és a vágási tempót minden bizonnyal a többkamerás forgatás iránti igény is befolyásolta. Az 1930-as évek elejétől az 1960-as évek elejéig a filmkészítők többnyire egyetlen kamerával dolgoztak, és a jelenetet több részletben, különböző beállításokból vették fel. A többkamerás felvétel többnyire a megismételhetetlen akciók számára volt fenntartva, mint a tüzek, összeomló épületek vagy szakadékba zuhanó járművek felvételei.⁵¹ Az 1960-as években Kuroszava hatására⁵² olyan rendezők, mint Penn és Peckinpah tűzpárbajokat és vérontásokat ábrázoló jeleneteiket több kamerával filmezték, amelyek rendkívül nagy gyújtótávolságú lencsékkel voltak felszerelve. A hatvanas és a hetvenes években, ahogyan a külső helyszíneken történő forgatás és a feszes ütemtervek gyorsabb munkát követeltek, sok rendező elkezdett több kamerát alkalmazni egyszerű párbeszédes jeleneteknél is. *A képlet* (*The Formula*, John G. Avildsen, 1980) forgatásán Marlon Brando jelenetei közül többet is két kamerával vettek fel. „Amikor ilyen kaliberű színésszel dolgozol, akinek minden napja rengeteg

dollárdba kerül, nagy a nyomás rajtad, hogy minél gyorsabban befejezd a jeleneteket. A második kamera segített ebben.”⁵³ A producerek egyre több felvételt követeltek, amit az extra kamerák biztosítottak, ez pedig egyúttal ösztönözte a vágókat, hogy a jeleneteket különböző szögekből vett egyalakos képekből rakják össze. Szerencsére az új, könnyebb kamerák mozgékonyabbak és jobban kezelhetőek voltak többkamerás situációkban. Az 1980-as években a B-kamera gyakran egy *Steadicam* volt, ami a díszletben mozogva további felvételeket készített; a statikus színészek körüli kecses, folyékony mozgása a végleges vágásba jó eséllyel bekerülő keringő felvételeket és ráközelítéseket biztosított. *A Gladiátor* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000) idejére már előfordulhatott, hogy egy párbeszédet nem kevesebb mint hét kamerával vettek fel, közülük többet *Steadicammal*. „Azt gondoltam, valakinek így biztosan fel kell vennie valami jót”, magyarázza az operatőr.⁵⁴ Ez a hozzáállás, hogy minden pillanatban, minden lehetséges nézőpontból „valami jó anyagra” vadásznak, fogékonnyá teszi a filmkészítőket a gyakoribb vágásra is.

Más tényezőket is említhetnénk, mint például az attrakciókat géppuskaszerűen felvillantó filmelőzetesek hatását, az egyik legérdekesebb felvetés azonban a bemutatási körülmények változása. Ben Brewster és Lea Jacobs szerint 1908 és 1917 között, ahogyan a filmvetítők a *vaudeville* színházakból külön moziépületekbe költöztek, a vásznak kisebbek lettek; hogy arányaiban nagyobbak látszanak, a színészeket közelebbi nézőpontokból filmezték.⁵⁵ William Paul véle-

49 Ansen, David – Sawhill, Ray: *The New Jump Cut*. *Newsweek* (2 September 1996). p. 66.

50 Idézi Ohanian, Thomas A. – Phillips, Michael E.: *Digital Filmmaking: The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*. Boston: Focal Press, 1996. p. 177.

51 A némafilmkorszakban William C. deMille gyakran alkalmazott többkamerás felvételt a színészi játék folytonosságának biztosítása érdekében. Ld. Milne, Peter: *Motion Picture Directing*. New York: Falk, 1922. pp. 45–46. Jóval később Richard Lester lett nevezetes arról, hogy a televíziós gyakorlatot filmbe átvittetve az *Egy nehéz nap északajától* kezdve (*A Hard Day's Night*, 1964) több kamerát alkalmazott a dialógus-jelenetek felvételéhez. (Yule, Andrew: *Richard Lester and the Beatles*. New York: Primus, 1995. p. 14.)

52 Ld. Prince, Stephen: *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin, TX: University of Texas Press, 1998. pp. 51–56.

53 The Five Films Nominated for „Best Cinematography” of 1980. *American Cinematographer* 62 (May 1981) no. 5. p. 503.

54 John Mathiesont Douglas Bankston idézi. Ld. Bankston, Douglas: *Death or Glory*. *American Cinematographer* 81 (May 2000) no. 5. p. 38.

55 Brewster, Ben – Jacobs, Lea: *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press, 1997. pp. 164–168.

ménye szerint az 1920-as években a bemutatási körülmények hasonló kényszerei készítették a filmeseket arra, hogy több közelit használjanak.⁵⁶ A két- és többvásznas mozik megjelenésével az 1970-es években a vásznak ismét összezsugorodtak, a filmkészítők pedig talán ösztönösen is a nagyobb arcok felé mozdultak el, és a gyorsabb vágásról is feltételezhették, hogy jól működik majd a kisebb multiplex vásznonak.

Az intenzív folyamatosság esztétikája

Mindezek a körülmények behatóbb vizsgálatot igényelnek, párhuzamosan a hang és a színhasználat fejlődésének vizsgálatával. De álljanak az előbb elmondottak egyfajta vázlatos áttekintésként egyelőre. Jelen pillanatban az új stílus művészi következményei foglalkoztatnak. Milyen esztétikai lehetőségeket nyit meg, vagy éppen melyek előtt zárja be a kaput?

A hollywoodi stílus a „posztklasszikus” átalakulás melletti vélemények ellenére továbbra is a klasszikus filmkészítésben gyökerezik. Gyakorlatilag a kiválasztott időszak bármely filmjének elemzése megerősítheti az egyszerű igazságot: a kortárs tömegfilm legtöbb darabjában (és a legtöbb függetlenfilmben is) a jelenetek lényegében kivétel nélkül az 1910-es és 1920-as évek között megszilárdult normák szerint vannak rendezve, fényképezve és vágva. Az intenzív folyamatosság a klasszikus filmkészítés palettáján szereplő eszközökből válogat és alakítja tovább őket. A jelenetek feszes, gyorsan vágott közelikből való felépítése egyes B-filmek (például James Tinling a *Mr. Moto's Gamble*-ben [*Mr. Moto hazárdjátéka*, 1938]) és Hitchcock által is alkalmazott stratégia volt. Az autonóm kameramozgások hasonlóképpen előfordultak, noha hagyományosan a drámai pillanatokra tartogatták őket, nem csu-

pán felületi díszítésre. A teleobjektívet a húszas évek óta használták közelikhez, így adta magát, hogy másfajta plánokhoz is igénybe vegyék.

Persze találkozunk napjainkban valódi formabontással is, inkoherens akciójelenetekkel, vagy ugróvágásos montázssekvenciákkal. Az is kétségtelen, hogy vannak filmkészítők, akik bátrabban feszegetik a határokat. Oliver Stone *JFK – A nyitott dosszié* utáni filmjeiben (amelyek talán a legrenitensebb példákat jelentik Hollywoodban) színes és monokróm képeket vág egymásra, megismétel beállításokat, vagy egy esetleges totált szúr be az akciótengely túloldaláról. De Stone „aberrációi” is csupán időleges kiszakadásokat jelentenek a parancsoló erejű normákból, amelyekhez az idő nagy részében ő is tartja magát.

Mindennek ellenére nem akarom azt a benyomást kelteni, hogy semmi sem változott meg. Az intenzív folyamatosság meghatározó változást jelent a filmkészítés történetében. A legfontosabb, hogy a stílus minden pillanatban felfokozott várakozást igyekszik generálni. Az átlagos jelenetek anyagát ma azok a technikák adják, amelyeket a negyvenes évek rendezői sokkoló vagy feszültséggel teli pillanatokra tartottak fenn. A közeli és egyalakos plánok átlátható és könnyen „olvasható” beállításokat eredményeznek. A sűrű vágás arra kényszeríti a nézőt, hogy az információt darabokból rakja össze, és egyúttal kötelező tempót diktál: nézz félre és menten lemaradsz egy kulcsfontosságú momentumról. A közelik váltogatása, az átélézések és az izgató mozgó kamera a nézőnek minden pillanatban valami jelentőségtelit, vagy legalábbis újat ígér. Ennek a televízióbarát stílusnak a célja nézőt egyenesen a képernyőhöz szegezni.⁵⁷ Íme, egy újabb jellemző, amivel az intenzív folyamatosság rászolgál a nevére: még a hétköznapi jelenetek is fokozott figyelemre kényszerítenek és erősebb érzelmi hatás kiváltására törekednek.

Mindez elnagyolt, de erőteljes hatásokra építő esztétikát eredményez, ami gyakran túlfeszítettnek hat, de

⁵⁶ Paul, William: Screening Space: Architecture, Technology, and the Motion Picture Screen. *Michigan Quarterly Review* 35 (Winter 1996) no. 1. pp. 145–149.

⁵⁷ Noël Carroll tárgyalja több helyen is, hogy a folyamatosan változó kép hogyan tartja fenn a nézői figyelmet. Ld. Carroll, Noël: The Power of Movies. In: Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 1996. pp. 80–86., illetve: Carroll, Noël: Film, Attention, and Communication. In: *The Great Ideas Today*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1996. pp. 16–24.

néha elemi erővé áll össze. Az intenzív folyamatosság sémái változatos módokon alkalmazhatók, ahogyan azt Jonathan Demme, Spike Lee, David Lynch, John McTieran és Michael Mann filmjei is illusztrálják. Akadnak visszafogott, ízléses példák (Nora Ephron, Ron Howard, Frank Darabont, Anthony Minghella), felpörgettebb változatok (a Bruckheimer-filmek) és őrült, szinte parodisztikusan eltúlzott darabok (Sam Raimi, a Coen fivérek). A hongkongi rendezők a stílussal különösen bátran kísérleteznek. Tony Leung Chiu-wai váratlan belépője az étterembe Patrick Yau *Am faa* (*The Longest Nite, A leghosszabb éjszaka*, 1998) című filmjében és a borosüvegtörő verseny Johnnie To *Chan sam ying hung* (*A Hero Never Die, Igazsívű hős*, 1998) című filmjében az intenzív folyamatosság látványos, precízen koreografált, szinte delejes hatású etűdjei. Az intenzív hozzáállás elemei más megközelítésben, aszketikusabb módon is használhatók. Hal Hartley például ráközelítéseket és szűk közeliket használ, hogy izgalmas jelenetkoreográfiákat hozzon létre. Todd Haynes az *Elkülönítve* (*Safe*, 1995) című filmben kiemeli a stílus mesterségességét azzal, hogy ezt kis dózisekben adagolja a hosszú, statikus beállításokból és visszafogott, geometrikus kameramozgásokból szőtt textúrába.

Azonban minden stílus együtt jár bizonyos lehetőségek elutasításával, így az intenzív folyamatosság a klasszikus filmkészítés eszköztárának egy részét elzárta maga előtt. Amióta például a snitthosszúságok szűkebb skálán kezdtek mozogni, a fősodorbeli rendezőknek már nincs merszük egy két órás filmet ötszáznál kevesebb snittben elmesélni. Nem arról van szó, hogy ne forgatnának hosszúbeállításokat – sőt, néhányat szinte kötelező kijátszani, de egy végig hosszan kitarított snittekkel építkező film napjaink Hollywoodjában fehér hollónak számít. (A *Sebezhetetlen* hosszúbeállításaira így például éppen termékmegkülönböztetésként építettek a marketingkampány során.⁵⁸)

Azzal továbbá, hogy a kameramozgásra és a vágásra helyezik a hangsúlyt, az intenzív folyamatosságot gyakorló rendezők elfeledtek a csoportkoreográfiára épülő beállításokról. Kétfajta módszer terjedt el a jelenlegi gyakorlatban. Az első esetben a színészek többé-kevésbé statikus pozícióban vannak felállítva („állj és mondd” [„stand and deliver”]). A legtöbbször egyalakos és vállon keresztüli beállításokat használnak, vagy ehelyett a kamera folyamatosan járja körbe az egy helyben álló karaktereket. Mindegyik esetben igaz, hogy ha a karakterek a díszleten belül mozognak, a helyváltoztatásukban általában nincs plusz kifejező szándék; csupán egy másik „állj és mondd”-blokkhoz rendeződnek át. A másik alternatívát a séta közben beszélgető karakterek jelentik („sétálj és mondd” [„walk-and-talk”]), amikor egy *Steadicam*mel követjük, ahogyan a karakterek menet közben öntik ránk az expozíciós információkat. Mindkét eljárás ismert volt a stúdiókorszakban is természetesen, de emellett a szereplők mozgatójának komplexebb megoldásai is, ahogyan az Lang és Preminger finoman változó kétalakos beállításában látható, vagy Wyler figuráinak sakktableszerű kiosztásán a mélységi beállításokban. Az ilyen megoldások mindazonáltal teljesen eltűntek napjaink filmjeiből. Talán Woody Allen az egyetlen, aki a közelik kerülésével és nagyon hosszú beállításával (22 másodperces ÁSH a *Manhattan*ben [*Manhattan*, 1979]; 35,5 másodperc a *Hatalmas Aphrodité*ben [*Mighty Aphrodite*, 1995]) ezen tradíció örökösének mondható.⁵⁹ Egy hollywoodi ügynök mondta nekem egyszer: „a régi időkben a rendezők a színészeiket mozgatták – most pedig a kamerát.”

A csoportos beállítások eltűnésével nagyobb súly nehezedik a színészi játékra. A közelik preferálása napjainkban nem ahhoz hasonlít, amit az orosz montázsiskola rendezőinél láthatunk, akik a színésszel dinamikus viszonyban lévő közelikkel (kezek, lábak és kellékek) tömik tele a filmet. Az intenzív folyama-

58 Benjamin Svetkey szerint a *Sebezhetetlen*ben harminc olyan jelenet található, amely csupán egyetlen beállításból áll. „Ez egészen elképesztő dolog egy filmben” – jegyzi meg Bruce Willis. (Ld. Svetkey, Benjamin: *Fractured Fairy Tale*. *Entertainment Weekly* [1 December 2000] p. 38.)

59 Allen azt mondja, nagyon ritkán vág a jelenetekben belül, mert egy hosszan kitarított mesterbeállítást (kistotált) gyorsabb és olcsóbb leforgatni, a színészek is jobban szeretik, neki pedig nem kell a snittek illesztése miatt aggódnia. Ld. McGrath, Douglas: *If You Knew Woody Like I Knew Woody*. *New York Magazine* (17 October 1994) p. 44.

tosságban az arcnak jut kiemelt szerep, különösen a szájnak és a szemeknek. Ha a kezek is játékban vannak, akkor jellemzően a fejhez emelik, hogy beleférjenek az elhagyhatatlan félközélibe vagy közélibe. Mindezzel elveszítjük azt, amit Charles Barr a *CinemaScope* formátumról írt alapvető esszéjében „összegződő” kifejezőerőnek nevez (*graded emphasis*).⁶⁰ A szemek mindig is kulcsfontosságúak voltak a hollywoodi film számára,⁶¹ de általában a testbeszéd más elemeivel társultak. A színészek a testhelyzetükkel, tartásukkal, kezükkel, de még a lábfejük szögével is érzelmeket tudtak kifejezni. A színészek tudták, hogyan keljenek fel egy székbe anélkül, hogy a kezükkel rásegítenének, hogyan töltsenek italt másodperceken keresztül rezzenetlenül, hogyan árulják el az idegességüket az ujjhegyük rándulásával. A (kigyúrt és félmeztelen) testeket ma nyíltabban teszik közszemlére, mint valaha, mégsem esztétizálódnak át vagy tesznek szert érzelmi jelentőségre. A tömegfilmben megint csak a hongkongi filmkészítők voltak azok, akik az intenzív folyamatosságot a legsikeresebben egyeztetették össze az emberi testek kinetikájára és kifejezőerejére helyezett hangsúllyal.⁶²

Végezetül pedig kiemelendő, hogy az intenzív folyamatosság a filmeket meglehetősen öntudatos elbeszélésmóddal ruházta fel. A klasszikus stúdiófilmben az elbeszélés sosem volt teljesen „láthatatlan”: a kétalakos beállítások szereplői többnyire kissé a közönség felé fordultak, és mindig akadtak olyan pillanatok (montázs szekvenciák, a jelenetek vagy a film eleje és vége), amelyek egyértelműsítették, hogy a néző a címzettjük. Mára azonban az olyan gesztusok, amelyeket a korábbi filmkészítők kirívó magamutogatásnak tartottak – keringő kamera, szűk közelik, Welles vagy Hitchcock cirkalmas megoldásai –, alapvető kellékei lettek átlagos jeleneteknek és jelentéktelenebb filmeknek is. A hivalkodóbb technikák azonban érdekes módon nem akadályoznak bennünket a történet követésében. Úgy tűnik, ahogyan hozzászoktunk a narráció újkeletű öntudatosságához, a küszöb magasabbra

került a tekintetben, hogy honnantól tartjuk tolatkodónak. És csakúgy, mint a nézők korábbi nemzedékei, értékelni tudjuk a virtuóz megoldásokat is – a testblendés vágások szemfényvesztését vagy épp a *SkyCamek* derűs szárnyalását. Ebből következően az új stílus arra világít rá, hogy a nézői működést nem írhatjuk le pontosan olyan térbeli metaforákkal, mint „bevonódás” és „eltávolodás”. Bizonyos stiláris eszközök minden pillanatban előtérbe tolhatják magukat, de a nézők ettől még a cselekmény foglyai maradnak. Napjaink manierista mozija azt várja a nézőtől, hogy fogadja el a magasfokú narratív nyíltságot, hogy élvezze, ahogyan a már jól ismert eszközökkel minden pillanatot felfokoznak, hogy kedvét lelje a technika fitogtatásában – miközben végig megadja magát a történet folyásának. Nem ez lenne az első eset, hogy a nézőt arra biztatják, merüljön el a nyílt formai játékokban anélkül, hogy a mélység vagy az érzelmi töltés áldozatul esne – gondoljunk csak a barokk zenére és a rokokó építészetre, vagy akár Ozu és Mizoguchi filmjeire. Az intenzív folyamatosság diadalmenete emlékeztet minket arra, hogy a stílus változásával együtt változnak a nézői képességek is.

Andorka György fordítása

60 Barr, Charles: *CinemaScope: Before and After. Film Quarterly* 16 (Summer 1963) no. 4. pp. 18–19.

61 Ld. Staiger, Janet: *The Eyes Are Really the Focus: Photoplay Acting and Film Form and Style. Wide Angle* 6 (1985) no. 4. pp. 14–23.

62 Ld. Bordwell: *Planet Hong Kong*. pp. 200–245.