

H. NAGY PÉTER

Arcok a mesterséges végtelenben

A Star Wars(ok) vizuális érzékenysége¹

Találgatás helyett maradjunk az érzékelésnél. A Star Wars-filmekben 40 éve – John Williams óriási sikert aratott zenéjén túl – a technológiai fenség retorikája az egyik legmeghatározóbb élményközvetítő és hangulatszabályzó elem. Scott Bukatman *A mesterséges végtelen: A trükkfelvételekről és a fenségesről* című alapvető tanulmányában így fogalmaz:

A tudományos-fantasztikus objektumok fenségesen érthetetlenek: Trantor városa Isaac Asimov Alapítvány-sorozatában beborít egy egész bolygót – egyike a science fiction határtalan településeinek –, és ott van az űrhajó a *Csillagok háborúja* nyitóképéről: túl nagy ahhoz, hogy a filmvászon – vagy az agyunk – befogadja. A tudományos-fantasztikus műfaj közvetlen és mély összeköttetésben áll a fenséges jelképes értelmével.²

Látástechnikai szempontból ez azt jelenti, hogy mivel a *Csillagok háborúja* kezdősnittjének a moziban ülő néző a szemtanúja, nincs jeleneten belüli viszonyítási pont. A Star Wars széria innen tekintve a tudományos fantasztikum azon válfajába tartozik, amely bővelkedik a mesterséges végtelenben: hatalmas űrhajók, határtalan világűr, hipertér, bolygónyi városok, galaktikus birodalom, óriási hőmezők és sivatagok kombinálása gépesített tájakkal stb. Mindez totálképek és nagy látószögű beállítások rendszerét igényli, ugyanakkor a néző könnyen eltévedhet az idegen térben. A karakterekről látható közelképeknek ezért igen nagy jelentősége van, egyrészt ellenpontozzák a végtelent, másrészt reflektálttá tehetik a hozzá való viszonyt. Ez az utóbbi funkció a széria első hat részében alig volt észlelhető.

Az *ébredő Erőben* azonban Rey figurája (Daisy Ridley), a test, a perspektíva és az arcjáték valószínűleg minden néző számára emlékezetesen dramatizálja a fenséggel való találkozást, azaz leképezi a film közönségének reakcióit. Bukatman terminológiáját alkalmazva, a „látvány bevésése” (értsd: a kitartott képek adagolása az akciót megakasztva) a Star Wars hetedik epizódjában nagyon következetesen ellensúlyozza a folyamatossá tett végtelen illúzióját. Gondoljunk arra, hogy az eddigi részek ezt a kérdést tényleg máshogy kezelték, inkább abban voltak érdekelték, hogy kitágítsák a „messzi-messzi galaxist”. Rey funkciója így visszairányítja a figyelmet az érzékelés tartományaira, ilyen értelemben túlmutat a Star Wars kalandorientált, additív eljárásokból kibomló univerzumán.

1 A tanulmány a dunszt.sk felkérésére született. A gondolatmenetet itt-ott kibővítettem, feltüntettem a forrásokat. Az eredeti változat bő képanyaggal megtekinthető itt: <https://dunszt.sk/2018/01/16/a-star-warsok-vizualis-erzekenysege/>

2 Scott BUKATMAN, *A mesterséges végtelen: A trükkfelvételekről és a fenségesről*, ford. SIMON Vanda, Metropolis, 2003/2., 15.



3 MARGITHÁZI Beja,
Az arc mozija.
Közelkép és filmstí-
lus, Koinónia,
Kolozsvár, 2008, 67.

A képi retorika *Az ébredő Erőben* olyan vizuális élménnyel gazdagította a Star Wars-filmek vizuális rendszerét, mely nagyban hozzájárult az újrateátralizáláshoz. Valószínűleg minden néző számára a klasszikus széria egyik legizgalmasabb pillanata volt Darth Vader arcának megpillantása. *Az ébredő Erőben* a maszkok levétele jelölőláncaba szerveződik, önreferenciális módon utal egyik a másikra. A legnyomatékosabb természetesen Kylo Ren (Adam Driver) maszklevétele, amely egyben meg is kettőzi a láncolatot, ugyanis amikor a fejről lekerül az álarc, nagyon hasonló beállításban látjuk, mint korábban Darth Vader fejének maradványát. Ez az alakzat tehát összeköti a szereplőket (Rey, Finn és Kylo Ren figuráját), jelentősége mégis abban áll, hogy Darth Vader örökségét vizuális anyagként, a közelképek egymásra vetülő sorozataként viszi színre.

Ebből a pár szempontból kiindulva közelíteném meg a *Csillagok háborúja VIII: Az utolsó Jedik* működését. A film elején Snoke (Andy Serkis) leteremti Kylo Rent (szerinte nem ő lesz az új Darth Vader, csak egy gyerek maszkban), melynek hatására az utóbbi összetöri az álarcát. A jelenet ezzel máris megkettőződik: a dühös kirohanás visszautal *Az ébredő Erő* megfelelő jeleneteire, folyamatosságot teremt a karakter felépítésében; ugyanakkor a maszk elpusztítása az előző rész képi retorikájának felfüggesztéseként is érthető. Ezután a maszkok már nem játszanak szerepet a vizuális kódok alakításában, a premier plánok viszont megsokszorozódnak, az űrfikcióban, a végtelen terek és az űrcsaták között pedig látványosan kap – az előző részeknél jóval többször – kitüntetett funkciót az arcjáték. A sci-fi ezeken a pontokon átadja a helyét a drámának, a mesterséges végtelent prezentáló totálképek rendszerét pedig remekül ellenpontozza (és persze egészíti ki) az arc mozija.

Ez a dinamika megkerülhetetlen, mert precíz színészi teljesítményt igényel, és felcserélhetetlen látványteret hoz létre. Érdemes hosszabban idézni a szakirodalomból egy remek összegzést:

A dolgokat, tárgyakat vagy más testrészeket mutató közelikkel ellentétben az arc közelképe olyan koncentrációjú látvány- és információ-tartalommal bírhat, és olyan komplex összhatású felszín-mélység dinamikát teremthet, mely számtalan olvasási és értelmezési lehetőséget hív életre. A lehetséges hatásokat az teszi szinte áttekinthetlenné, hogy a filmkép, az arc, illetve kölcsönhatásuk számtalan kombináció formájában létezhet együtt. A film ehhez az összhatáshoz, többek között, a mozgás, az idő, a közelség és a nagyítás dimenzióival járulhat hozzá, amelyekkel az arc látványának erejét ki is erősítheti, de le is fokozhatja. Az arc személyazonossági, érzelemkifejező, kommunikációs potenciálja ugyanúgy fontos lehet a filmképen, mint formája, mozgása, részleteinek összhatása; a montázskontextus ezen felül az arc képének jelentését és hatását többféleképpen alakíthatja és módosíthatja, ugyanúgy, mint a hang, amely dialógus, belső beszéd, vagy külső elbeszélés formájában való párhuzamos jelenlétével szintén kölcsönhatásba léphet az arc képével.³

Ebben a Star Wars-filmek szempontjából új dramaturgiai közegben érvényesül igazán Rey és Kylo hanggal és képpel való összekötésé-

nek súlya és tétje. Egyrészt a szépen, türelmesen kitarított közelképeken Rey arca hallatlanul fotogén, másrészt viszont mintegy ráíródik a két karakter álláspontjának képi jele. Egy idő után megfigyelhető ugyanis, hogy Rey arcát a megvilágításnak köszönhetően félig árnyékban és félig erős fényben látjuk egyszerre. A fej ily módon a világosság és a sötétség kettősségében tűnik elénk, ami fényírás-ként, vizuális kód-ként leképezi a film és a figurák alapdilemmáját. Nem véletlen tehát az álarcok elhagyása, Kylo esetében például a maszk eltakarná azt a sebhelyet, melyet *Az ébredő Erő* végén Rey ejtett rajta, így viszont Driver premier plánja mindig magán hordozza a két szereplő találkozásának és az előző rész fináléjának képi nyomát.



Az utolsó Jedik dramaturgiája tehát nagy hangsúlyt fektet az arc geográfiájára (gondoljunk csak Snoke ábrázatára), palimpszesztszerű szerkezetére. A Rey és Kylo közötti kapcsolási mintázatban az arcok felszíni egyenetlenségei, az arcokon koncentrálódó információk is jelentékeny szerepet kapnak (pl. könnyek, fintorok). Az arcdinamika kapcsán persze kihagyhatatlan, hogy Luke (a kiváló alakítást nyújtó Mark Hamill) és Leia (Carrie Fisher) ugyancsak részét képezik a játéknak, hiszen az arcuk változásai összefüggenek az idővel, az előbbit a flashbackek miatt ráadásul megkettőződve látjuk a film során. Sőt, a párbeszédlablakok hasonlóságának következtében az arcok olyan kavalkádja alakul ki, melyben a szereplők többsége arcközeli kapcsolatba kerül a többi szereplővel: Luke + Ray, Kylo + Leia, Rose + Finn, Kylo + Rey, Luke + Leia, Poe + Leia, Kylo + Luke, és így tovább. Kétségtelen, hogy ebben a kombinatorikus folyamatban feltűnőbb lesz a vágások funkciója is, hiszen a látószög-váltás és a snittek kiterjedése befolyással van az arc nézőre tett hatására. A mimika fluxusa akkor érvényesül igazán, ha a közelképek két vágás közti időtartama lehetővé teszi, hogy ne csak a hang reprezentációjaként vagy szimpla alakként érzékeljük az arcot (vö. Benicio del Toro dadogása és a hozzá társuló mimika). Innen nézve az *Az utolsó Jedik* egyedülálló produkció a Star Wars szériában.

A Luke kapcsán említett időbeli megkettőződést érdemes más szempontból is megvilágítani, hiszen maga a duplikáció is kiemeli a jelentőségét. A Luke és a Kylo közti konfliktus kifutását tehát többször látjuk. *Az ébredő Erő*ben van egy jelenet, amely Rey karakteréhez kötődik; a lány megtalálja Luke lézerkardját, látomása támad, paratérben látja egyesülni a múltat és a jövőt (ami valószínűleg az Erővel kapcsolatos Jedi-képesség). Ez a néhány

másodperces snitt egyszerre flashback és flashforward: vissza- és egyben előre utal olyan történésekre, melyeket addig nem láthattunk. Ezek időindex szempontjából elkülöníthetők, de váratlan kérdéseket generálnak. Rey megretten a „látottaktól”; a néző pedig a gyors vágásokkal adagolt montázst megpróbálja alkalmazni, ez azonban csakis kudarcra végződhet. A paratér bepillantást enged múltba-jövőbe, de referenciák nélkül. Sajátos oszcilláció veszi itt kezdetét, mert a néző látszólag túllát az aktuális történeten, de még sincs hozzáférése.

Az utolsó Jedikben az említett megkettőződés visszaal Rey „látomására”. Méghozzá arra a verziójára, amely Luke szemszögéből mutatja a történetet. A Luke és a Kylo közötti szakadást azonban *Az utolsó Jedik* újrajátssza a másik fél perspektívájából is. Kylo persze Reynek is átadja ezt az infót, s ezzel destabilizálódik a múltbeli történet megközelítése. A perspektivikus igazság elbizonytalanítja Reyt, pontosabban kezdi megérteni Kylo tettét, s ezzel megindul a lány ingadozása a két oldal, Luke és Kylo között. (Ezt az oszcillációt – mint láttuk – mindvégig reflektáltan kezeli a film képi retorikája is.) Az identitással való játék *Az ébredő Erő* után itt tovább folytatódik, s bár sokak számára elvárás, hogy az új karaktert rögzíthessük a rendelkezésünkre álló világon belül, a művelet itt is a jövőre irányul. Rey „eredetének” kitüntetettsége törlődni látszik annak fényében, hogy a jövőre vonatkozó döntést neki kell meghoznia, a Jedivé váláshoz pedig nem szükséges „kiválasztottnak” lenni.

De térjünk vissza az ideológiáktól a képi megalkotottsághoz. Rey arcát akkor látjuk szuperközeliben (gyors egymásutánban kétszer), amikor a lány a barlangban áll egy tükörszerű fallal szemben, és megsokszorozódik. A látvány az azonosság mellett a különbséget is hangsúlyozza, az időbeli fáziseltolódás következtében ugyanis Rey figurája nem esik egybe saját képmásával. Vagyis a visszhang analógiájaként úgy viselkedik, mint egy végtelen jelölősor, melynek nincs stabilizálható állapota; a folyamatszerűségben viszont Rey identitása lebomlik, széthasad. Ebben a kulcsjelentben Rey tehát szó szerint szembenéz önmagával; ám később a szülei helyett is a visszatükröződését látja: a két elmosódott alak Reyként élesedik ki. Ez a megoldás jól példázza, hogy a képek máshogy viszik színre a kérdésekre adott válaszokat, mint a szavak, hiszen úgy utalnak Rey származásának érdektelenségére, hogy felvillantják a reprezentálhatatlant a látvány dominóeffektusszerű szemléltetésével, a lány alakjainak szétkapcsolásával. Miközben a szuperközelik arra is utalhatnak, hogy mindez Rey tudatában zajlik, mivel a tükörben csak magát láthatja.



Másrészt a vizuális funkciók feltérképezése azért is indokolt, mert a kétértelműségek, oszcillációk olyan polimodális (a tárggyal többféle viszonyt létesítő) közeget feltételeznek itt, melyben folyton előbukkan az ironia, a humor – nem csak a cselekmény szintjén, egy-egy jelenetben (pl. amikor Rey az Erővel próbálkozik, Luke pedig egy fűszállal ingerli),

hanem képi poénok formájában is. Ezek közül talán a legfélejtethetlenebb a vasaló felvillantása. Először egy fémszerkezetet pillantunk meg alulnézetből, majd az oldalnézetből kiderül, hogy nem lépegetőt vagy bármilyen jellegű hadi gépet, illetve leszálló úrhajót, hanem egy robotvasalót láttunk. A nézőponttal és a mérettartományokkal való játék technológiai környezetben megtévesztő, azaz téves észleléshez vezethet; másfelől viszont filmtörténeti játék a kellékekkel és a makettekkel (a régi sci-fik kelléktára tényleg a papírrepülőtől a kávédarálóig terjedt), ami egyben „kommentálja” a Star Wars univerzum jól vasalt egyenruháit (lám-lám, ilyen is van a birodalmi rombolókon, tehát a vasalás helyben folyik; immannens elem, nem a kellékesek munkája). Míg nagy valószínűséggel állítható, hogy a film nézőinek többsége nem is fogja (fel), hogy látott Star Wars-filmben vasalót.

A másik jól működő vizuális poén a Jedi-iratokhoz kapcsolódik. Amikor a Jedi-templom leég, Yodától megtudjuk, hogy az éppen megsemmisült „szent” iratok nem kifogástalanok, élvezhetetlen részeket is tartalmaztak. Az utolsó jelentben aztán Finn (John Boyega) betakarja Rose-t (Kelly Marie Tran), és egy rövidke snitt erejéig látjuk, hogy a takaró a Jedi-könyvek álcázására szolgált. Vagyis amiről azt hittük, hogy elég a templomban, arról kiderül, hogy ott volt/van a Millennium Falconon, az ágyneműtartóban. Tehát Rey – aki a szigeten áhítattal nézte a gyűjteményt – meglovasította, azaz ellopta a Jedik féltve őrzött kincsét. A film záró mondata így már tényleg sokértelmű lesz, hiszen a „Mindenünk megvan, ami kell” utalhat a lányra (és az utolsó jelenetben látható gyerekekkel együtt a személyi feltételre), az Erőre, de a könyvekre, az ideológiára is (és több mindenre még, ami itt még nem fontos). A képi gondolkodásmódot jól érzékelteti ez az eljárás, mert nyelvi narráció hiányában a nézőknek kell összerakni a látottakból a történeteket, ami viszont – s itt az ironia – éppen a csattanóként elhangzó Leia-mondat fix jelentését bizonytalanítja el, az iratok értékéről nem is beszélve.

A kétértelműségektől és a bizonytalanságoktól nem szabad megijedni, a médium anyagi természete így (is) érzékelhető. De mivel áll összefüggésben ez a vizuális érzékenység? Nem csak a technológiával, hanem egy szintén nélkülözhetetlen jelenséggel, mely a rendezővel kapcsolatos. Az *utolsó Jedik* bizonyos értelemben ún. szerzői film, ha ez a kifejezés nem értéktartalmat, hanem látásmódot jelöl. Olyan egyedi, felcserélhetetlen szemléletet, amely a kreatív író-rendezők sajátja. Anélkül, hogy belemennénk ennek a terminusnak az elméleti-történeti elemzésébe (különbség van ugyanis a „klasszikus” és a „kereskedelmi” szerzőség között),⁴ arról van szó rövidre zárva, hogy az ilyen típusú filmek a rendező önálló koncepciójának sikerén állnak vagy buknak. Ha állnak, akkor abból olyan sikeres kultúrtegyező, közös nyelv is származhat, mint a Star Wars, amelyet 40 évvel ezelőtt egyetlen névvel azonosítottak: George Lucas.

A *Csillagok háborúja*-univerzum, amely Lucas verejtékes és csalódásokkal teli erősfeszítéseiből született meg egy közönséges jegyzet-

4 Vö. PÁPAI Zsolt, *Újjászületés és második gyermekkor: Bevezetés Új-Hollywood történetébe* = PÁPAI Zsolt – VARGA Balázs szerk., *Korszakalkotók: Kortárs amerikai filmrendezők*, Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány – Prizma Könyvek 1, Budapest, 2013, 41–46.

5 Brian Jay JONES,
*George Lucas:
Galaxisokon innen
és túl*, ford. VARRÓ
Attila, Bookline
Könyvek, Budapest,
2017, 515.
(Kiemelés tőlem.)

6 Matthew STOVER,
*Star Wars:
Töréspont*, ford.
SZENTE Mihály,
Szukits Könyvkiadó,
h. n., 2015, 13.

tömb ceruzával teleírt lapjain, immár vélhetően örök időkre fennmarad új írók és filmrendezők nemzedékéről nemzedékére vándorolva, akik szeretettel kézbe veszik, és a *saját elképzeléseikhez alakítják*.⁵

A nyolcadik rész esetében ez a kulcsfigura Rian Johnson. *Az utolsó Jedik* originális megoldásai, vizuális érzékenysége olyan egyediséggel látják el immár a Star Wars világot, amely nem valami sokat hangoztatott „Disney-szerűség”, nem a hagyományok félredobása, nem az öncélú úrfikció felturbóztatása és így tovább, hanem valami olyasmi, amit – a médiakompetencia egyik változataként, Lucas igazi örökségként – mediális profizmusnak lehetne nevezni. Ha ugyanis *Az ébredő Erő* (J. J. Abrams rendezésében) a (film)technikai fejlődés kiaknázása volt anélkül, hogy az alkotók elszakadnának a Star Wars univerzum múltjától, akkor *Az utolsó Jedik* film- és látványtechnikai szempontból a legproduktívabb és a legmerészebb Star Wars-mozi. A kockázatvállalás minden bizonnyal meghozza a maga gyümölcsét, a produkció újításai módosítják a Star Wars-filmek érzékelési tartományát. A sztori és a szereplői identitás filmen túli boncolgatása a kilencedik rész előtt innen nézve tökéletesen elhanyagolható. Ahogy Yoda mester fogalmaz az egyik réges-régi Star Wars-regényben: „A találgatás felesleges, amikor a türelem mindent elénk tár.”⁶ A komplex képi rendszer felfejtése türelmet igényel; még a nyolcadik epizódban is van felfedezni való.

Wunschtraum (egyéni kiállítás), objektek, installációk, videók, MAGMA, Sepsiszentgyörgy, 2010 (fotók: MAGMA) <https://www.youtube.com/watch?v=iRkghAQkhl&t=2s>

