

ZÁRT HELYSZÍNEK DRAMATURGIÁJA

Akció-redukció

ANDORKA GYÖRGY

AZ „OSTROMLOTT ERŐD” HELYZETEKBEN KÉT ERŐ FESZÜL EGYMÁSNAK, A KÉT FÉL KÖZÖS SORSA, HOGY EGYIKÜK SEM HÁTRÁLHAT KI A SZITUÁCIÓBÓL.

„A bolygó neve: Halál-ban tulajdonképpen bementek és nem tudtak kijönni, erről szólt a film.”
(Egy hozzászóló a Filmvilág blogon)

Habár a film médiuma az egybeállít-
tásos első fecskék után éppen tér
és idő átívelésének máshoz nem
hasonlítható hajlékony képességében
hozott újat, története százegynéhány
éve alatt épp elég alkalommal bizonyít-
totta, jó dolgok sühetnek ki abból is,
ha időnként visszafogja magát, hogy
a külvilágról a párbeszédre és a ka-
rakterek belső állapotaira helyezze a
hangsúlyt, vagy épp a fókuszálással kéz-
a kézben járó absztrakción
keresztül világmodellé, társa-
dalmi allegóriává növezzon
saját szabályokkal rendelke-
ző, zárt intézményeket. Tema-
tikus műfajai között persze

**„Belső erődot
védenek”**

(Ben Wheatley: Free
Fire – Cillian Murphy
és Michael Smiley)

nem egyet találunk, amelyre nehezen
alkalmazható mindez (lásd *road movie*
vagy katasztrófafilm), akad azonban a
hatásműfajok palettáján is egy renitens,
amelynek sehogyan sem akarózik ket-
recbe vonulni, tekintve, hogy éppen a
film „filmszerűségét” maximalizálja: a
horrorral vagy vígjátékkal ellentétben
a „kamara-akciófilm” mégiscsak furcsa
oximoronnak hangzik – fizikai konflik-
tusokra és képi dinamikára építő műfaj-
ként természeténél fogva érzékenyen
reagál a mozgástér megvonására. De
bár az egy szobában filmre vihető ak-
ciónarratívák száma a nullához közelít
(legalábbis rövidere szabott végered-
ményt adnának), mégsem
ritka, hogy a küzdelem bi-
zonyos szintig keretek közé
szorul: a cselekvéskényszer
és a lehatárolt tér kettőse
termékeny feszültséget in-

dukálhat – funkcionáljanak a falak akár
intenzitásnövelőként, a karakterdina-
mika katalizátoraiként, vagy épp, a fent-
iekhez hasonlóan, adjanak a modell-
szerűséggel többletjelentést a szimpla
fizikai összecsapások füzérének.

VÁLTOZATOK SLAMASZTIKÁRA

A játéktér leszűkítéséből, számtalan va-
riációs és kombinációs lehetőség mel-
lett, nagyjából három alapfelállás emel-
hető ki – csupán sorvezetőként, hiszen
a filmek kategorizálásánál legalább
annyi kivételbe ütközünk, mint ahány, a
formulák valamelyikébe tisztán belesí-
muló darabot találunk.

Az ellen (ideig-óráig) kint, hőseink
bent: az „ostromlott erőd” archetípusa
a kaland, western és háborús szánerek
jól bejáratott motívuma (*Gunga Din*,
Alamo, *Acélsisak*) – nem véletlen, hogy
a posztklasszikus korszak a témában
egyik legtöbbet idézett alapfilmje, a *Rio
Bravo* által inspirált *A 13-as rendőrőrs
ostroma* John Carpentertől épp urbá-
nus western-átirat, és hasonlóképp
közhelyszámba megy az elődjétől mű-
fajilag eltávolodó *A bolygó neve: Halál*
Vietnam-allúzióként értelmezése is.
Utóbbi kapcsán nem botorság felvetni,
hogy ennek a mintának logikus társ-
műfaja a kreatúra-horror, amennyiben
tökéletesen működik akkor is, ha tak-
tikus, individualizált ellenfelek helyett
agyatlan zombik rohamoznak kintről
– kétségtelen, akár *Az élőhalottak éj-
szakája* és társai is beidézhetők lettek
volna a séma képviselőiként. (Érdekes,
hogy a támadó bandát az eredeti *A
13-as rendőrőrs*ben Carpenter ugyan-
ilyen irracionális agressziót képviselő,
arctalan, masszaszerű tömegként je-
leníti meg: pontosan arra a szorongás-
ra reflektál ez a csavar, amit a csatába
küldött, dehumanizált „emberanyag”
felett érzünk – épp úgy, ahogyan a
zombifilmes műfaj teszi azt általáno-
sabb kontextusban.)

A zárt tér a cselekmény működésé-
hez itt a téték emelésével járul hozzá
– a „nincs hova hátrálni” tudata sarokba
szorított vadakká teszi a szereplőket –,
a felállás emellett kiváltképp alkalmas-
nak látszik a karakterfejlődés fizikai
akcióval párhuzamosan való vezetésé-
re. Különösen szépen teszi ezt *A 13-as
rendőrőrs* három főszereplőjével – a
véletlenül köszönhetően a csavába
került, gyilkosságért elítélt Napoleon
Wilson a titkárnő Leigh-vel és a hely-



zet szükség szülte kapitányával, Bishop hadnaggyal való viszonyának stációi a rohamokkal és kitörési kísérletekkel szinkronban alakulnak, hogy az ostrom végére az órákkal azelőtt megismert nővel egy románc délibábja mellett már azon vitázzanak, kinek maradjon az utolsó golyó, az életét többször is megmentő rendőrrel pedig végül valódi bajtársakként váljanak el útjaik.

Az „implóziós bombaként” működő, befelé robbanó kutyaszorítóban-helyzetek esetében (nevezzük őket így a Tarantino-darab magyar címe után) a zárt helyszínen belül feszül egymásnak karakterek két csoportja, akik, akár támadó, akár védekező pozícióban, de nem hátrálhatnak ki a szituációból. Itt az előzőhöz képest éppen fordított hatás érvényesül, gyakran a belső erőző és a kapcsolatok felbomlása érdekes, protagonisták és antagonisták kiléte pedig egy pontig akár nem is feltétlenül tiszta, vagy épp meginog, mint Antal Nimród élvezetes *A szállítmánya*, vagy a *home invasion*-filmek akciódúsabb példányát képviselő *Pánikszo* esetében. Az „ostromlott erőd”-helyzethez hasonlóan a szereplők itt is a filmidő jó részében jellemzően statikus pozíciókat vesznek fel, illetve azok között mozognak, a defenzívában lévők pedig adott esetben „belső erődöt”

védenek, a fentiek mellett például a Jeremy Saulnier jegyezte *Green Room* túlélőhorrorjában, a koncertjük után egy gyilkosság véletlen szemtanúivá váló, neonácik által ostromolt öltöző-helyiségbe szorult punkbandával. Ezek a filmek az erőszakkitörések narratív szempontok miatt limitált mennyisége folytán erősebben gravitálnak a thrillerhez, de nem kivétel nélkül: a Ben Wheatley rendezte *Free Fire* például egy raktárban lefolytatott, filmhossznyi paintballmeccs éles lőszerrel, nem mellesleg az „úgy kezdődött, hogy visszaütött”-típusú erőszakspirál perfekt, sötéten mulatságos allegóriája – ha a rendezőt Paul Verhoevennek hívnák, biztosan készen állna a magasabb szintű interpretációval, miről is szól valójában vérgőzös hecce. Az ilyen, tiszta akciófilmként működő „ketrecharc” persze ritkább állatfaj a csoporton belül, a „csapdába esett kommandó” (lásd az indonéz *A rajtaütés* a drogbáró menedékházában rekedt különleges egységét) pedig a szürkezónát jelenti ezen és a harmadik változat, a *Die Hard*-féle minta között.

„Faltörő kosként haladhat előre”

(Peter Travis:
Dredd – Karl
Urban)

A McTiernan klasszikusa révén metonimikus keresztiséget nyert formulát oly módon lehetne formalizálni és beilleszteni a táblázatba, hogy ez esetben az izolált

helyszínen mindenki egyetlen (vagy maroknyi), mozgó célpontra vadászik – a főhős belülről száll szembe az erőfölényben lévő ellenfelekkel, sáncolás és folyamatos konfrontáció helyett pedig a macska-egér játékon van a hangsúly. A nyolcvanas évek végén McLane hadnaggyal új hóstípust divatba hozó, iskolateremtő recept folyamatos reciklálására a stúdiók anno bő egy évtizedig nem untak rá – rossz nyelvek szerint, ha akciófilmmel házaltál, a sikeres pitch-hez egy ideig elegendő volt bedobni a „*Die Hard XY* helyszínen” mémmé vált szókapcsolatát. Játszódnak bár kiszuperált csatahajón (*Úszó erőd*), eltérített légi járműveken (*Tűzparancs*, *Az elnök különgépe*), vonatszelelvényen (*Száguldó erőd*), turistalátványossággá lefokozott börtönszigeten (*A szikla*), sportcsarnokban (*Hirtelen halál*) vagy épp bevásárlóközpontban (mint a John Boorman alkotásával csak címében közösséget vállaló, obskúrus *Point Blank*), a sokféleképpen variálható mögöttes séma alapformájában egyszerű, mint a faék: az adott (a filmek között nagyjából a legfőbb változót jelentő) objektumot megszálló túszejtők nem számolnak a zárt térben rekedt vagy sikeresen besurranó – a nyolcvanas évek acélembereihez képest földközeli, sebezhetőbb, és így azonosulásra alkalmasabb – főszereplővel, aki aknamunkába kezdve lépésről lépésre veszi be az antagonisták hadálásait, hogy végül külső és/vagy belső segítséggel visszaszerezze az irányítást.

A farmernadrághoz hasonlóan a főgonoszt az aktuális *henchman* elintézése után adóvevőn lealázó pasasok is nehezen mennek ki a divatból, és újabban Hollywood is érdeklődéssel fordul a régi recept felé, a Pennsylvania Avenue 1600 kétszeri leamortizálása után (*Támadás a Fehér Ház ellen*, *Az elnök végveszélyben*) még az eredeti nagymellényű újragondolásának is zöld utat adott (*Felhőkarcoló*). A formula sikerének titka feltehetően abban rejlik, hogy rafináltan házassít össze bizonyos, egymással jól megférő toposzokat és műfaji mintákat – az alvázként vett klasszikus katasztrófafilm passzív-defenzív alapállását ellenirányú momentummal kompenzálja, miközben



a főhős egyszerre testesíti meg a *Dél-idő* a rendszernek/közösségnek fityiszt mutató magányos cowboyát („ha rátok nem lehet számítani, megcsinálom egyedül”), és az extrém szituációban hőssé váló, megváltást nyerő átlagembert – a McLane-klónok gyakori expozíciós köre valamiféle feldolgozandó trauma/probléma, kihűlt házasságtól kezdve kísértő szakmai kudarcig (például egy korábbi esemény során meg nem mentett áldozat).

A zárt helyszín az előzőek főzőkukta-metaforájához képest itt inkább úgy működik, akár a folyómederben lévő szűkület – kényszerpályát, feszes keretet jelöl ki a szeriális-mellérendelő, fokozásra építő akció-kalandfilmes logikának; míg az „ostromlott erőd” meghatározó iránya a hátrálás, a „kutya-szorítóra” a hintázás vagy körköröség jellemző, addig a *Die Hard*-formula hőse faltörő kosként haladhat előre, csupán ideiglenes megtorpanásokkal. A narratív motor ezzel szinte készen adott – a szokásos körök a felszerelés megszerzésével, a vertikális vagy horizontális lépkedés a szintek/helyiségek/vagonok között akár videójáték-szerűen letisztult küldetésnarratívát produkálhatnak – abban, hogy a '87-es filmet máig iskolapéldaként emlegetik az óramű-kidolgozottságú akció-forgatókönyvek között, nem kis részben ennek a mintának az alkalmazása is szerepet játszik.

NÉZŐPONT KÉRDÉSE

A bonyodalom jellegétől függetlenül az esetek többségében egyáltalán nem mellékes, miféle tér is az, amely a karaktereinket foglyul ejti. Ezekben a filmekben az épített/technológiai környezet éppen azért lép elő a háttérből fő-, de legalábbis fontosabb szereplővé, mert minden eleme kifordul hétköznapi szerepéből – a ház (csarnok, komplexum, jármű) és környezete veszélyes dzsungellé, a szabályokat leradírozó frontvonallá válik, ahol gépészettől és megfigyelő rendszerektől kezdve nyílászárókon, szellőzőcsatornán, lépcsőházi orsótéren át hűtőszekrényig és tűzoltófecskenőig minden egyetlen bemeneti szűrőn fut át – segítheti, vagy épp akadályozza a túlélést. Ebből következően az izgalom és a cselekmény élvezetének jelentős részét éppen az „affordanciacsavarokkal” való játék adja, ahogyan a helyzet folytonos Gestalt-váltásokat igényel a szereplők

(és velük együtt a néző) részéről – a túléléshez egyfajta gyermeki szemszöget kell újra felvenniük, minden eszközt megragadva és minden beidegződést elvetve. (Az affordancia fogalmát bevezető James J. Gibson elmélete szerint a környezetet mint cselekvési lehetőségeket felkínáló objektumok halmazát észleljük – a teáskancsó nem pusztán fehér, porcelánból készült és ívelt formájú, hanem valami, amiből folyadékot lehet kiönteni.) Mindennek a fonákjaként a pozitív negatívba is fordulhat: az ablakok veszélyt rejtő felületek, amelyektől távol kell maradni (*A rajtaütés*); a biztonsági rendszerek az antagonisták kezében már a hősök ellen dolgoznak (bármelyik *Die Hard*-film); a vasbeton födém és a tűzgátló ajtó remek találmány, de kevésbé szerethető, ha épp át kellene jutni rajta (ezt már a *Pokoli torony* óta tudjuk). Fincher *Pánikszobá*-jában egyetlen jeleneten belül megfordul a képlet, amikor a behatolók a szellőzőrendszerhez hozzáférve propángázt pumpálnak a címadó helyiségbe, ám nem sokkal később ugyanez az összeköttetés válik védekezésre alkalmas csatornává, miután a bentiek a gázt berobbantva saját fegyverüket fordítják a támadók ellen. Hasonlóan ambivalens a kamerákhoz fűződő viszony – miután a zárt térben kulcsfontosságúvá válik a vizuális információhoz való hozzáférés, a helyzeti előny annál, akie a videoszoba feletti ellenőrzés (ennek hiányát kompenzálhatja egy – némiképp csalásnak minősülő – parafenómén kolléga, lásd a *Dreddet*), fordított helyzetben pedig a szabad tervezés és cselekvés zálogát jelenti a szabotálásuk; utóbbi taktika nem csak közvetített képekre érvényes – Ty, *A szállítmány* főszereplője a szokásosnál kreatívabb utat választ, amikor kislisszolását fedező, az ellopott dollárokkal tapasztja be a már nem sokáig menedéket biztosító furgon ablakait.

Míg filmbeli szereplőink árgus szemekkel figyelik a lehetőségeiket, az alapvető suspense-technikák eközben kétfajta nézői pozicionálás mentén léptethetők működésbe, akár felváltva és egymást kiegészítve – a kérdés lényegében épp az, hogy minket is bezár-e az elbeszélés a kalitkába. Az első esetben a stratégia az „intenzív” subjektivitás, az információ visszafogása a térkezelés és plánozás klasszikus fogásai mentén (a szereplőkkel együtt a labirintusban

bolyongó fehér egerek vagyunk); a másikon épp a többlétűdés – az izgalom vagy nyomasztó hatás a felső nézőpontból való empatikus azonosulásból fakad (aggódunk a rossz utat választó fehér egerekért). Az olyan gesztusok, mint amikor *A rajtaütés* egy jelenetében egy képkivágatban látjuk felső gépállásból a könnyűszerkezetes fal mögött rejtőző főhőst és a machetével felvértezett antagonistát, szinte konkrétan ez utóbbi metaforát nyomatékosítják – amire azután, ismét a főhős nézőpontját felvéve, hatásszünet után sokk-effektusként érkezik a szűrés. Különösen érdekes stiláris eszközként kapcsolódik ehhez a CGI-korszak által lehetővé tett virtuális kamera, amelynél éppen a felső terekben való akadálymentes közlekedés jelentette az igazi truvájt, példaként pedig nem is kell messzebb menni a *Pánikszobánál*, amely a technika egyik első virtuóz alkalmazója volt. Furcsa, elidegenítő hatása van, amikor a repülő szőnyeg (vö. Balázs Béla) egy kulcslyukon vagy apró szellőzőrésen halad át – elemezhető, hogy végső soron milyen narratív célokat szolgál, de ez a szenvtelen „posztumán” szemszög az elbeszélésben mindenesetre még eggyel hátrébb ugasztja a nézői pozíciót, már csak azon keresztül is, ahogyan folyékony mozgásával mintegy meghazudtolja a szerkezetet, viccet csinál abból, ami a filmbeli szereplőknek élet-halál kérdését jelenti. Mindez bravúros szekvenciákat eredményez, de emlékeztet arra is, minden döntés egy adott nyelvi eszköz mellett egyúttal lemondással jár valami másról. Vessük csak össze ezt a klausztrófób hatást kevesebb töréssel végigvezető *A rajtaütés* egy jelenetével, ahol a főszereplő Rama ellenfelét az ablakon át magával rántva, majd a zuhanás után egy erkölykonzolon gellert kapva néhány szinttel lejjebb érkezik vissza – a toronyházbeli pokoljárás közepére szűrt, az épületen kívül töltött pár másodperces beállításorozatnak az érzékenyebb befogadóra olyasféle enyhén katartikus hatása van, mint amikor a *Mátrix: Forradalmak* vége felé Neo és Trinity a fehérréteg felett egy pillanatra meglátja a valódi égboltot. Megfontolandó észrevétel lehet ez, aláhúzva a tény, hogy a művészetben minden kontrasztról és ellenpontról szól: a szabadságot a filmvásznon is csak akkor értékeljük igazán, miután elvették tőlünk. •