

Cím: Üres idő a filmben

A szerző(k) és / vagy előadó(k) neve: Borbély Barbara

Intézmény, kar: Eszterházy Károly Főiskola, Tanárképzési és Tudástechnológiai Kar

**Szak, specializáció, évfolyam: Mozgóképkultúra és médiaismeret BA, Mozgókép-készítő,
3. évfolyam**

**Témavezető(k) neve, tudományos fokozata, beosztása: Dr. habil. Szíjártó Imre, PhD,
főiskolai docens**

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	2
2. Drámaiság az üres időben	6
2.1. Gus Van Sant: Gerry.....	6
3. A várakozás ideje	8
3.1. Chantal Akerman: Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.....	8
3.2. Gárdos Péter: A porcelánbaba.....	10
4. Környezetrajzba merítve	12
4.1. Andrej Tarkovszkij: Sztalker	12
5. A hősábrázolás időfolyama	14
5.1. Larsvon Trier: Melankólia	14
5.2. Michelangelo Antonioni: Kaland	15
5.2. Michelangelo Antonioni: Az éjszaka	17
6. A társadalomkritika és az üres idő.....	19
6.1. Jancsó Miklós: Szegénylegények.....	19
6.2. Stanley Kubrick: 2001: Űrodüsszeia	20
7. A Sátántangó mint a funkciók összegzője	22
8. Összegzés	26
9. Irodalomjegyzék	27
10. Filmjegyzék.....	28

1. Bevezetés

Az idő pusztá léte létrehozta az igényt magának a fogalomnak a meghatározására. Megfoghatatlan, mégis létező dolog, ami csupán a változás által érzékelhető. Heidegger ennél tovább megy, szerinte „az időmérés hajtja végre az idő határozott nyilvánossá tételét, úgyhogy csak ezen a módon lesz ismeretessé az, amit közönségesen az „időnek” hívunk.”¹ Az idő tehát azáltal válik számunkra is felfoghatóvá, hogy mérhetővé tettük.

„Az első tétel az állandóság és változás viszonyát érinti, a visszafordítható és a visszafordíthatatlan folyamatok labilisabb érvényességét írja körül. Másként szólva az egymást kizáró, egyetlen időfogalom helyébe az idő sokféleségét állítja. Léteznek az óra idején kívül más idők is – emlékeztetett rá Bergson -, amikor például a belső tartamra utalt, ám ezek az idők együtt múlnak, és így definiálják az egyetemes változást.”²

Az idő sokféleségének egyik meghatározása „az idő minden formálás inherens része, lélegzete, szívverése. Ruskin pedig azt mondja: a mozgás időben formává válik, és a térbeli formák az időbeli folyamatok megjelenítői.”³ Tehát ahhoz, hogy időről beszélhessünk, szükséges valamilyen létező, mely a fogalmat megfoghatóvá, felismerhetővé, megfigyelhetővé teszi. Ahogy Tarkovszkij is megfogalmazta, „az idő anyagi világunk számára nyomtalanul eltűnhet, mert szubjektív lelki-szellemi kategória. Az általunk átélt idő viszont a benne elrendeződő tapasztalat által telepszik meg a lelkünkben.”⁴

„Az, hogy benne vagyunk az időben, közhelynek tűnik, holott ez a legnagyobb paradoxon. Az idő nem bennünk van, éppen ellenkezőleg, az idő az a bensőség, amelyben léteünk, mozgunk, élünk és változunk. Bergson sokkal közelebb áll Kanthoz, mint ahogy azt ő maga képzelte: Kant a bensőség formájaként határozza meg az időt abban az értelemben, hogy mi bensők vagyunk az idő számára...”⁵ Így tehát mindenképpen szubjektív, hiszen nem tudjuk kívülről, objektív szempontból vizsgálni még akkor sem, ha más létezőkön keresztül próbáljuk meg azt.

Az idő a mozgókép legelemibb hajtóeleme. A film a mozgás ábrázolásának képességével pontosan azt a változást viszi vászonra, mely a fogalom-meghatározásban is szerepel. „A változó egészlet minden egyes mozgás-kép kifejezi azok szerint a tárgyak szerint,

¹ Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Budapest, 2001, Osiris kiadó, 479. o.

² Idézi: Bíró Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, 2005, Osiris kiadó, 11. o.

³ Idézi: Bíró Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, 2005, Osiris kiadó, 12. o.

⁴ Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*. Budapest, 1998, Osiris kiadó, 57. o.

⁵ Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Budapest, 2008, Palatinus kiadó, 101. o.

amelyek között a mozgás létrejön. A beállításnak tehát már potenciális montázsnek, a mozgás-képnek pedig az idő mintájának vagy sejtjének kell lennie.”⁶

A mozgókép segítségével az alkotó képes arra, hogy rögzítse az időbeli változásokat, eseményeket valamilyen nyersanyagra, majd a vágás eszközével újrendezze őket egy általa kigondolt művészeti elv, stílus alapján. Ezáltal kihagyhat, átalakíthat részeket, vagy akár teljesen új értelmet adhat a képi anyagnak.

A filmbeli időbeliség épp a vágás szabadsága miatt igen sokrétű és változatos lehet. A filmművészet időkezelésének egyik alapfogalma a *komplexitás*, mely Bíró Yvette értelmezésében „viszonyrendszert jelent, *rejtett* interakciók lehetőségei közepette, amelyek diverzitást, de kaotikus viselkedést, véletlen kilendüléseket, ugrásokat is produkálnak.”⁷ Attól függően, hogy az alkotó hogyan kezeli az általa létrehozott mű rendszerének komplexitását, nagyon sokféle időkezelési technikát alkalmazhat. Így dolgozhat egy mű keretes szerkezettel, flashback-ekkel, késleltetéssel, lehet körkörös vagy teljesen lineáris, mára a filmművészet igen változatos módokat tud felmutatni az időkezelés mechanikájára, akár egy filmen belül is.

„A filmes ábrázolás uralkodó alapvonása az idő múlását a filmkockákon belül kifejező *ritmus*.”⁸ A ritmus természetesen hozzájárul az időkezelés módszeréhez, mely lassíthatja vagy gyorsíthatja az időfolyamot. „A film ritmusa azzal összhangban jön létre, hogy miként múlik az idő az egyes filmképekben.”⁹ A rendező tehát dönthet amellett, hogy lassú, hömpölygő ritmust diktál művében, mely által a filmidőt is lassítja, nyújtja. Ehhez elegendő lehet hosszúra hagynia az egyes filmképeket, melyek külön filmes eszközként is szolgálhatnak az alkotáson belül. Ilyen a *2001: Űrodüsszeia* több jelenete is, például a dokkolás a maga percekig tartó filmidejével. De ugyanígy a *Gerry* hosszas sétajelenetei, a *Jeanne Dielman* házimunkát bemutató, vágás nélküli képei vagy a *Sztalker* lassú kameramozgással egybefűzött tájleírásai. Dolgozatomban a filmritmus az elemzések egyik kulcsfogalma.

Az általam meghatározott definíció szerint *az üres idő (vagy holtidő) a film olyan szakaszában jelenik meg, amelynek ritmusa lassú, a benne használt filmképek hosszúra nyújtottak, céljuk a szemlélődés.*

Tapasztalataim alapján minden film, ami holtidővel dolgozik, egyben minimalista vonásokat is mutat. Kevés szereplőt vonultatnak fel, néhány (akár csak egy) helyszín

⁶ Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Budapest, 2008, Palatinus kiadó, 47. o.

⁷ Bíró Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, 2005, Osiris kiadó, 25. o.

⁸ Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*. Budapest, 1998, Osiris kiadó, 113. o.

⁹ Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*. Budapest, 1998, Osiris kiadó, 117. o.

felhasználásával, és az időkezelésük is leegyszerűsített, többségükben lineáris, egy szálon futó. Többnyire visszafogott ábrázolási és történetvezetési technika jellemző rájuk. A *Gerry* két szereplővel dolgozik, egy helyszínnel, nagyjából egyetlen idősíkkal, ritkán flashbackekkel megszakítva. A *Sztalker* lényegében három embert vonultat fel, a többi mellékszereplő csak a film elején és végén bukkan fel néhány perc erejéig. A *Jeanne Dielman*ban is két személy jelenik meg, a többiek szintén csak villanásokra, már-már arctalanul. Utóbbi kettő is főként egy helyszínnel dolgozik, a *Jeanne Dielman* időnként azért utcaképet és boltbelsőket is mutat. Időkezelésük és ábrázolási technikájuk is a fenti jellegzetességeket hordozza. A *Szegénylegények* ugyan viszonylag sok szereplővel dolgozik, azonban helyszínében, időkezelésében és ábrázolási módszerében szintén minimalista, és hasonlóak mondhatóak el a többi általam elemzett filmről.

Vizsgálódásaim során arra jutottam, hogy a holtidő felhasználásának módjai igen változatosak. Összességében elmondható, hogy a valós idő érzékeltetésére való törekvés minden üres idővel dolgozó alkotásban megjelenik, így ezt nem neveztem meg külön fejezetként, az adott alkotások elemzéseim belül foglalkozok vele. Azt is fontos kiemelni, hogy nincs éles határ az egyes filmekben felbukkanó funkcióbeli felhasználási módok között, többnyire ezek összemosódnak. Így a témakörökön belül felsorakoztatott műveket aszerint csoportosítottam, hogy mi a leginkább rájuk jellemző eszköz-felhasználási mód, azonban emellett kitérek majd a bennük felbukkanó egyéb módokra is.

Az első fejezetben az üres időt a hangulatkeltés eszközeként vizsgálom. A hosszára hagyott beállítások alkalmasak az ilyen típusú felhasználásra. Így van ez az általam vizsgált filmben, a *Gerry*ben is, amiben ezen felül a minimalista eszköztár, a zenei aláfestés, a felerősített zajok vagy épphogy a hangok hiánya, a csend, hozzáadódnak az üres idő folyama által teremtett drámaisághoz.

A következő rész a várakozás megjelenítésével foglalkozik. A holtidő szintén egyszerű alkalmazási módja ez, hiszen maga a várakozás mint tevékenység többnyire pótselekvések sorozatából adódik össze, mely arra szolgál, hogy teljen az idő, míg a várt esemény megvalósul. Ugyanígy telhet ezen időszakasz semmittevéssel, elmélkedéssel, ücsörgéssel, vagy magának a végeredménynek az előkészítésével, vagy akár az arra való felkészüléssel. Ilyen a *Jeanne Dielman* is, ahol a főszereplő hol a rutinja megtörését követő pótselekvések halmazával, hol tétlen üldögéléssel próbálja múlatni az időt. A lényeg a folyamat végén bekövetkező nagy erejű, előre ismert változás, „érkezés” (valahova, vagy

valaminek/valakinek az érkezése). A *Porcelánbaba* esetében ez mindig valamilyen váratlan, sokszor mesei esemény.

Ezután következik a környezetrajzként való felhasználás, melyben az üres idővel a rendező akár a tájon, egy falun vagy esetleg egy szobán, tehát valamilyen környezeten hagy szemlélődni. Lehet ez a hely fikatív is, amint azt Tarkovszkij alkalmazza a *Sztalker* esetében.

A hősábrázolás eszközeként ugyanezt a szemlélődő jelleget képviseli, annyi különbséggel, hogy a bemutatott filmkép valamely hangulatot, belső kivetülést hivatott ábrázolni. Megteheti mindezt a színész arcán való elidőzéssel, hagyva annak arcjátékát kibontakozni (ahogy teszi ezt Antonioni a *Kalandban* vagy *Az éjszakában*), vagy különféle filmes eszközöket hozzáadva a képhez, mint Lars von Trier a *Melankóliában* (képi világ, elrendezés, kompozíció, színvilág, cselekményelem, zenei aláfestés, stb.).

Végül két filmben, a *Szegénylegényekben* és a *2001: Űrodüsszeiában* a társadalomkritika eszközeként vizsgálom, mely igen komplex módszertant képvisel, szorosan összefonódva a mozgóképes eszköztár elemeivel.

Zárásként Tarr Béla *Sátántangóját* elemzem, melyben az üres idő összes fentebb megnevezett eszközhasználati módszere megjelenik, sőt ezeken felül még saját módszerekkel is rendelkezik.

„A lassúság bátorsága nagyszerű építő eljárás, formáló ereje lehetővé teszi a ritkán észlelt dolgok rögzítését. Valóságos bevésésről beszélhetünk, mert arra kényszerülünk, hogy az elénk tárt jelenségeket a felismerés örömeivel egyben meg is jegyezzük, feldolgozzuk.”¹⁰

¹⁰ Bíró Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, 2005, Osiris kiadó 69. o.

2. Drámaiság az üres időben

Az üres idő egyik legegyszerűbb funkciója. A hosszúra nyújtott, megfigyelő beállítás képes a hangulatkeltésre pusztán azáltal, hogy meghatározatlan, indokolatlanul hosszú időbeli kiterjedése bizonytalanságot kelt. A filmen zajló eseménytelenség vagy monoton ismétlődés tovább fokozza ezt a hatást. Ugyanilyen fokozódást jelenthet a kevés zörej, környezeti hang felerősítése vagy egy egyszerűbb, néhány hangból álló zenei aláfestés jelenléte a jelenetben. Kevés szereplő megjelenítése és ezen szereplők jellegtelensége, átlagossága sem segíti elő az üres idő keltette üresség kitöltését, így ilyen összetettségben valóban önmagából fakadó funkció – ahogyan ez a *Gerry*-ben is történik.

2.1. Gus Van Sant: *Gerry*

A film az emberség drámáját mutatja be minimalista eszközökkel. Két barát eltéved a sivatagban, ez az egyetlen helyszín az egész műben. Kimért lassúsággal, precízen kihasználva az üres idő lehetőségeit járja végig, hogyan válik gondtalan, nyugodt, játékos, évődő hangulatuk előbb bizonytalanná, majd kétségbeesetté, végül megtörtté. Így tehát filmre viszi az emberi elcsüggedés lépcsőfokait. Egy maguk által generált problémával szembesülnek (ők döntenek úgy, hogy letérnek a járt útról), mely aztán elhatalmasodik felettük.

Ennek letisztult megjelenítéséhez a mű egyetlen, lineárisan futó időszállal dolgozik, melyet csak néhány alkalommal törnek meg visszaemlékezések. Az alkotó időkezelése rugalmas, szinte végig használja az üres időt mint eszközt. Kétféleképp jelenik meg, vagy a két szereplő menetelését látjuk előre, a végtelen semmibe, vagy magát a sivatagot mutatja be különféle svenekkel és állóképekkel. Ezeket szakítják meg a ritkásan kialakuló párbeszéddek, melyek a film során egyre gyérülnek, maguk a beszélgetések is pármondatossá válnak, hosszú csendekkel tűzdelve.

Az üres idők általi hangulatkeltéshez hozzájárul az ezek alatt dolgozó felerősített hanganyag, mely többségében pusztán lépések hangja elegyedve erős szélfújással, van, hogy a szereplők lihegése is belehallatszik. Mindez növeli a mű baljóságát.

Már amikor letérnek a járt útról is kihangsúlyozott a két férfi túlzott lazasága és bátorsága, párbeszédükből megtudjuk, hogy vizet sem visznek magukkal. Énekléssel és nevetgélexssel ütök el az időt, ezzel a rendező határozott kontrasztot állít fel a mű végével. Itt még vannak körülöttük elszórtan növények, sőt egy turistacsoport is elhalad mellettük. Ezzel

szemben a legvégén semmi más nincs, csak a csend. A sivatag is egy teljesen szikkadt, csontszáraz, aszott, lilás színezetű földdarab ezen a területen, ameddig a horizont tart, semmilyen élőlény, de még homokdűnék sem törik meg. Az ez által ábrázolt semmiben fekszik a két Gerry némán, kimerülten és a végletekig megtörve egymás mellett, várva a halált. Ez utóbbi képet a film percekig kitartja, egy teljes percig kérdésként hagyva, élnek-e még a szereplők. Ezután, megválaszolva a kérdést, váltanak néhány mondatot.

A film egyik legdrámaibb pontja szintén üres idővel dolgozik, és közvetlenül a lefekvésük előtt zajlik. Az addig felépített drámaiság, melyet a hosszan kitartott, egy-egy beállításban zajló, reménytelen menetelésekkel, azaz holtidőkkel létrehozott, ebben a jelenetben csúcsosodik ki. Hét perces, megszakítás nélkül, és végig ugyanazzal a beállítással dolgozik. Hátulról látjuk a két férfit, egyikük előrébb, a másik hátrébb, aszimmetrikus elrendezésben. Iszonyatos lassúsággal, elcsüggedve, nagyon apró lépésekkel botorkálnak előre, előttük a sivatag kínzó üressége, mellettük lassan felkel a Nap. Ez alatt kísérteties, zenei jellegű hangok szólnak. A kamera a két alak tempójában követi őket olyan érzést keltve, mintha egyáltalán nem haladnának előre. A jelenet minimalista, kiemeli a két főszereplőt és teret ad a szituáció kibontakozásának.

A két férfi sziluettes megjelenítése, ami miatt „bárki lehetne ott”, teret hagy a néző értelmezői munkájának. A reménytelen, bizonytalan botorkálás előre a semmibe az emberi útkeresés problémájának metaforája. Ez az a helyzet, amikor nincs választás. A két Gerry így valójában egyetlen ember kétféle kivetülése – az egyik a film végén utolsó erejéből felkel és megmenekül, a másik gyengesége miatt hátramarad és meghal.

Az üres idő ebben a műben is megjelenik a valós idő érzékeltetőjeként. Erre példa, amikor az egyik Gerry fent ragad egy sziklán, és a másikkal együtt próbálnak kidolgozni, majd végrehajtani egy lehetséges tervet arra, hogyan jusson le. Az elejétől a lejutásig ugyanazt a beállítást alkalmazza, megszakítás nélkül, mindezt több, mint kilenc perces filmidővel.

3. A várakozás ideje

A várakozás önmagában az üres idő egyik megjelenési formája, mellyel a filmes alkotók dolgoznak. Jellemzően pótselekvések vagy semmittevés tölti ki ezt a fajta időszekvenciát, melyet valamilyen nagy erejű esemény, történés zár. Akár valaki érkezése, mint az általam elemzett Akerman filmben vagy a *Porcelánbabában*, akár valaminek az eredménye, mely szintén Gárdos Péter filmjében jelenik meg. A lényeg a holtidő lezárása és a várakozás tényleges eredménye. Az alábbi filmekben ezek megjelenését vizsgálom.

3.1. Chantal Akerman: *Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.*

Akerman filmje tisztán üres idővel dolgozik. Mindvégig egy özvegy háziasszony mindennapjait követhetjük figyelemmel, azonban amikor a cselekmény kilépne a holtidőből, vágással „átlépjük” az eseményt. Ennek köszönhetően nagyrészt valós idővel dolgozik, vagy határozottan azt az érzetet kelti, mintha valós idejű történetet látnánk. Előbbire példa egy vágás nélküli mosogatási folyamat vagy egy hasonlóképp vágatlan fürdés, melyeket fix beállítás követ le. Utóbbira pedig az egyik vacsora, amikor az asszony folyton rá-ránéz a főételre, hogy készen van-e már, miközben fia az asztalnál várja, hogy tálaljon. Ehhez társulnak a megjelenő címek is, melyek a napok végét jelzik, miután a főszereplő és a fiú lefeküdtek aludni.

Nagyrészt egyetlen szereplővel dolgozik, ami határozottan a minimalizmus egyik jellegzetessége. Hiába bukkannak fel időnként más emberek is, nem kapnak túl nagy jelentőséget. Még a saját fiával sem jutnak tovább a felszínes társalgásnál. Amikor a gyerek mégis megpróbálkozik olyasmiről beszélgetni, ami érdekli vagy történt vele a nap folyamán, az anyja rögtön rászól: „Nem akarok ilyesmiről hallani.” Vagy: „Nem tudhatod...”

A rendező nem enged betekintést az asszony világába azon túl, hogy végignézhetjük a napi rutinját, és szokványos csevegéseit a hozzá gyermekét megőrzésre leadó asszonnyal vagy a boltosokkal, postai alkalmazottal. Mindez a film első kétharmadára jellemző, ami azt a célt szolgálja, hogy megismerjük átlagos, jórészt eseménytelen hétköznapijait. Az alkotás olyannyira követi a rutinszerűséget, hogy a második napon visszaköszönnek ismerős képek is – több jelenet konkrétan az előző napi jelenet másolata azzal a különbséggel, hogy más a ruházat vagy az aktuális férfi.

A film helyszíne többnyire az asszony lakása, mely jellegtelen, egyszerű, fakó, az egyszerűségben pedig szintén a minimalizmus egyik vonása ismerhető fel. A legalapvetőbb rutin is kényszeresnek hat – minden alkalommal, amikor bemegy egy helyiségbe, felkapcsolja a villanyt, és amikor kimegy, leoltja.

Mindezzel az alkotó többek között filmre viszi a társadalom szerinti tökéletes asszonyt: főz, mosogat, rendet rak, bevásárol, hazavárja a „ház urát”, aki jelen esetben a fia. Hogy hogyan tartja el gyermekét úgy, hogy nem dolgozik, arra már az első nap fény derül, ugyanis otthon, prostituáltként keresi meg a kenyérre valót. Ennek később még fontos szerepe van a történet szempontjából.

A film utolsó egyharmadában veszi át a szerepet a várakozás, melyet az első rész előkészített. Apró változások, hibák jelennek meg a rutinban, amik azonnal szemet szúrnak és előrejelzik, hogy valami nemsokára történni fog. Vissza kell mennie, mert elfelejti fel vagy lekapcsolni a lámpát, cipőpucolás közben elejti a kefét, a fiának kell rászólnia, hogy kigombolva maradt az egyik gombja. Miután a fiú elment, zavartan futkosni kezd a lakásban, végül kikiabál utána az ablakon az utcára, eredménytelenül. Háromszor mossa el ugyanazt a két tányért, törölgetés közben leejti az egyik evőeszközt, újfőzi a reggel lefőzött kávé, mert valamiért rossznak találja.

Mindezek mellett a legszembetűnőbb, ami a várakozást megszilárdítja, hogy többször is beszalad a hálósobába és megnézi az időt az óráján. Ezeket választja szét az, amikor a fotelben ücsörög, közben pedig tétlenül néz maga elé, üres tekintettel. Kis változást jelent, amikor beadják neki a kisbabát, de még ennek a rutinját is megváltoztatja, ugyanis kiveszi a hordozóból, amitől a csecsemő rögtön bögni kezd. Semmivel nem tudja megnyugtatni, így otthagyja, és a konyhába megy enni, ami szintén több perces filmidőt vesz igénybe a valós idejűség mellett.

A várakozásnak része, amikor végigjárja a méterárukat egy gombot keresve, amit már sehol nem lehet kapni. Múlatja az időt, míg végül hazatér, és otthon a postaládánál pedig egy csomag várja. Úgy tűnik, mintha erre várt volna végig, így teljesen váratlannak hat, amikor az aktuális fizető partnerét nyakon szúrja az aktus után. Ezután a nappaliban ücsörög egy széken az asztalnál, véres kézzel, véres ruhában, percekig. A beállítás itt is fix. Egészen addig mutatja őt az alkotó, míg nagyjából öt perc elteltével el nem mosolyodik, majd lehuny szemmel ül tovább, mozdulatlanul.

Nem ismerjük meg az előzményeket és az okokat. A film három hétköznapi történéseibe enged belátni hideg, precíz részletességgel és távolságtartással, melynek végén lassú felvezetés és ezzel együtt a rutin elvesztése után minden megváltozik.

3.2. Gárdos Péter: A porcelánbaba

Az alkotó három Lázár Ervin novellát vitt filmre, így a mű három nagyobb részre tagolódik. Mindegyik dolgozik az üres idővel, és ezek a holtidők funkciójukban szinte minden esetben a várakozás eszközeként használatosak.

Az első történetben többször is felbukkan ez az elem. Először akkor, amikor Hötöle, a fiatal parasztfiú lesekedik a közeli kastélyban vetélkedő, magasugró és súlylökő kortársai után. Megvárja az estét, és ezzel együtt a filmidő is nyújtott, hosszan kitarzott. A katonák érkezésekor szintén egy várakozás valósul meg. A falusiak egy tömegben állnak a katonai alakulattal szemben, és hosszan figyelik egymást, várva a reakciókat. Majd a futás jelenetben bukkan fel, melyben mindenki azt várja, ki lesz a győztes. Ez a jelenet ugyan gyakori vágásokkal dolgozik, mégis a valós idő dinamikáját követi. Nagyjából két perc alatt futják le a távot, ami alatt Hötöle lesz a győztes, annak ellenére, hogy a dühös katona gépfegyverrel megsorozza. Ezt a részt a falusiak várakozása zárja a fiú feltámadására, mely aztán be is következik.

A második történet hasonlóképp az újjáéledést követi figyelemmel, azonban itt a záráskor ez nem történik meg. Egy pártfunkcionárius jön el a faluba, és azt állítja, hogy az új rendszer mindenre képes. Két anyának megígéri, hogy ha kiássák gyermekeik testét, visszajön hozzájuk és feltámasztja őket. Ebben a részben is megfigyelhető egy üres idővel dolgozó várakozás jelenet Csurmándi érkezésekor, mely erősíti az összezáró falu kezdeti bizalmatlanságát az idegenekkel szemben. Ezután kiássák a testeket, majd egy nagyjából három perces filmidővel dolgozó csodavárás után szélvihar támad, és a testek elporladnak.

A harmadik történet egy idős, sváb házaspárról szól a svábok kitelepítésének időszakában. Amikor elmenekülnek a kitelepítés elől, a rendező hosszas üres idővel jeleníti meg útjukat a faluba. Ez az egyik holtidő a filmben, melynek nem a várakozás érzékeltetése a funkciója, hanem a szereplők sietős, mégis hosszúra nyúlt útkereséséé. A másik ilyen üres idő, amikor a befogadóikkal ülnek egy asztalnál, és ebédelnek, ekkor egy körsvenk követi le az arcokat. A faluba érkezésük után ismét következik egy várakozás jelenet, melyben a falu áll szemben az idős párral. Végül a falusiak döntésre jutnak, maradhatnak. Amikor a katonák

rájuk találunk, és a pár bemegy a búzaföldre, az emberek ismét csak várnak – hogy mikor jönnek ki végre. A zárása ennek is mesei, ugyanis a két idős ember facsemetévé változik.

„Hogyan lehet filmszerűen ábrázolni az ártatlanságot, a szépséget, a védtelenséget – ha egy közösség sajátja? A legtöbb – vagy legalábbis nagyon sok – a szereplőválasztáson múlik. Azután azon, le tudja-e lassítani a rendező úgy az időt, hogy a néző először is ráérezzen egy szépnek gondolt élet rendes tempójára – amit ő maga talán soha nem is tapasztalt, és másodszor, ahogy a feszültség növekszik, ráérezzen a lopakodó gonoszság – pontos pillanathoz köthető – mindazonáltal visszavonhatatlan hatalom-átvételére. Az idő lassításának eszköze – csend, kevés szó, lassú mozgás, hosszú snitt. Ezek mind működnek, a lombok sok másodperces (kettős hatású: békés és morbid) susogásától, ahogy a kihantolt holtakat őrzik – a kitelepített öregek szófukar riadalmáig.”¹¹

¹¹ Hirsch Tibor: *Törékeny!* Filmvilág 2005/09 50-51. o.

4. Környezetrajzba merítve

Ez a funkció az üres idő szemlélődésbeli alkalmazásmódjának lehetőségeit használja fel. Nem is szükséges a kamerának elmozdulnia valamilyen irányba, még fix beállításból is képes arra, hogy néhány perc alatt végigvezesse a tekintetet pusztán a helyszín berendezésének tudatos elrendezése és a hosszan kitartott holtidő által. A különféle lassú, akár percekig tartó kameramozgások elősegítik a minél nagyobb részlet bemutatását az adott helyszínből, ahogy teszi azt Tarkovszkij is a *Sztalker*-ben.

4.1. Andrej Tarkovszkij: *Sztalker*

Tarkovszkij munkáiban gyakran él az üres idő eszközével. Így van ez a *Sztalker*-ben is, melyben a három főszereplő egy Zónán küzdi keresztül magát, hogy eljussanak a „szobába”, ahol a kívánságok teljesülnek. A film tulajdonképp ennek a fiktív helyszínnek a környezetrajza.

Már a kezdőkép is üres idővel dolgozik. Lassan világosodik, egy kétszárnyú, félig nyitott ajtót láthatunk. Ezen keresztül „araszol be” a kamera, majd egy svenk halad végig a gyógyszeres tálcától az alvókon keresztül Sztalkerig, aztán vissza. Ezalatt intenzív vonathang erősíti a fekete-fehérben megjelenő filmkép drasztikusságát, mellyel a kis család szegénységét ábrázolja. Ezután a férfi felkel az ágyból és lassan felöltözik, a film pedig hagyja elidőzni a mozdulatsort a holtidő használatával. Ez már a környezetrajz része, hiszen a lassú, szemlélődő kameramozgás bőven hagy időt a szegényes lakás bemutatására.

Kis kitérő, amikor a földön vonagló, átkozódó, zokogó asszony szenvedését követi végig, melyet szintén hosszan kitart üres idővel. Ezt is hangos vonatzaj kíséri, mely csak erősíti a filmképen látható mérhetetlen szenvedést, amit a férje okoz számára sztalker mivoltával. Közvetve ez a holtidő is a Zónát ábrázolja a feleség zokogásán keresztül, hiszen félti a férfit, intenzív, önmagát gyötrő aggodalommal, tehát előrevetíti, hogy valami veszélyes ügy vagy hely felé tart.

Két embert visz magával, az Írót és a Professzort. Percekig ráhagyott üres időben láthatjuk, amint autóznak valamerre, végül kicselezik a Zóna őreit és bejutnak. Itt szintén a holtidővel való játékot láthatjuk, míg a sín páron bejutnak magába a Zónába. A kamera az arcokon vándorol oda-vissza, míg hol oldalra mozgást végez, hol pedig elidőzik. „Nincs segítségünkre senki és semmi, hogy megértsük, mi teszi olyan hosszadalmassá a *Sztalker*-ben

a Zónába való behatolást. Nem érthetjük, csupán átélhetjük ez alatt a hosszú idő alatt – miközben csak egyetlen fogalmilag értelmezhető dolog történik: a kép átvált fekete-fehérből színesbe – ennek a transzcendálásnak, a racionális világból az irracionális világba való átlépésnek a metafizikumát.”¹²

Tehát bőven hagy időt, hogy a film megjelenítse a Zóna misztikumát, míg a komor, várakozó arcokon elidőzik. A megérkezést követően párbeszéd, filozofikus gondolatsorok és holtidők követik egymást. Nagyon sok üres idő a tájon időzik el, szemlélődve, valamilyen lassú mozgással megfűszerezve a képi világot. A táj maga egyszerű, erdős-mezős, magas fűvel borított, itt-ott romos épületekkel megtörve a természet vadságát. Azonban a Zónáról való beszélgetés, a halottak nyers, naturalisztikus, üres idővel vegyített bemutatása és a roncs katonai járművek jelenléte megadja a hely baljóslatú alapérzetét. A holtidőt nem kíséri zene, csak szélzúgás, léptek és állatok hangja.

A csapdákról, melyeket a hely rejt, többnyire csak beszélgetésekből értesülünk, inkább előrejelzi azokat a szereplők viselkedése, mint hogy konkrétan megjelenének a filmben. Egyszer a Zóna figyelmezteti Sztalker hangján a makacsul előretörő Írót, hogy álljon meg, és egy másik alkalommal a hátramaradó Professzorba botlanak bele újra legnagyobb meglepetésükbe – egy csapdán jutottak túl, nagy szerencséjükre ép bőrrel. Azonban a hosszan kitartott üres idők, a várakozás a kő eldobása után, a három férfi továbbhaladása előtt érzékelteti ezek jelenlétét.

A szoba tulajdonképp a vágyott boldogság metaforája, a Zóna pedig az ehhez vezető rögzös útja. Egyedül Sztalker tiszteli magát a Zónát is, az ő feladata átkísérni rajta az embereket, akiket aztán a hely vagy kiválaszt és továbbbenged, vagy elpusztít. Ez a világ él és döntéseket hoz, megnehezíti vagy megkönnyíti a benne járók dolgát, mint valami istenség, mely a fáradságos, próbákkal teli út végén megjutalmazza a szerencsétleneket.

„Nem látunk furcsa színeket, szokatlanul eltorzult formákat, nincsenek különböző technikával létrehozott vizuális hatáskeltő eszközök. Csak egyszerű tárgyakat látunk. Növényeket, fákat, vízesést, pocsolyát, romos alagutat. És érezzük az időt. Amennyiben ennek következtében létrejön a Zóna misztikumának élménye, a három figura allegorikus elvontsága nem hogy nem zavaró, de még fel is erősíti a hatást, mert elvontságuk a titok elvontsága lesz.”¹³

¹² Kovács András Bálint: *Az idő élményei*. Filmvilág 1982/11 08-11. o.

¹³ Kovács András Bálint: *Az idő élményei*. Filmvilág 1982/11 08-11. o.

5. A hősábrázolás időfolyama

Míg a környezetrajz a külső környezeten való elidőzést, szemlélődést használja valamely helyszín, állapot vagy helyzet bemutatására, addig a hősábrázoláshoz használt üres idő inkább motívumokra épít. Sokszor metaforikus jelentése van, ahogy a *Melankólia* Justine-jának depressziója is különféle képi és hangyi elemekkel kerül megjelenítésre. Azonban emellett a hosszas elidőzést, szemlélődést teheti a rendező egy-egy arcon is, ezáltal kívül maradva és mégis feltárva a szereplő belső folyamatait. Ez utóbbi jellemző Antonioni munkásságára.

5.1. Lars von Trier: Melankólia

A rendező közismert súlyos depressziójáról, ami erősen hatással van munkásságára is. Mindez, társulva a dogma irányzatából kiemelt stíuselemekkel alapozza meg a *Melankólia* című alkotást, melyben az egyik főszereplő, Justine mélydepresszióját jeleníti meg külső képi motívumokkal, a holtidő alkalmazásával.

„Triertől szokatlan, hogy *science fiction* témát választ a lélek láttatására megszületett megannyi szimbólum közül, a végeredmény azonban egzisztencialista, romantikus és sokkoló meditáció, ami után a néző csak kibotorkálni tud a moziból. A lélek mozgásainak és a világegyetem történéseinek párhuzama tökéletesre sikeredett: a Föld és a közeledő kisbolygó drámája az ember és a világ viszonyát értetik meg velünk. ... A film lassúsága, visszatérő tételmondatai és képei egy történet elmondása mellett vagy akár ahelyett, sokkal inkább egy állapotot tárnak fel. Ez a mozi ízig-vérig a melankóliáról szól, ezen nincs mit szépíteni. Azt a – ha tetszik egzisztencialista – világbavetettséget mutatja meg, ami elől nem lehet elmenekülni.”¹⁴

A film ennek jegyében hosszú lassításokkal indít, amik hosszukból és lassúságukból kifolyólag akár egy-egy fényképnek is megfelelnek. Ezeket kétféleképp csoportosíthatjuk: az egyik csoport képei később konkrétan is megjelennek a mű során, a másik csoporté viszont legfeljebb csak szóban kerülnek említésre, inkább metaforikus megtestesülések. Utóbbira példa, amikor egy szőke menyasszonyt látunk, akit „gubancos kötelek” tartanak vissza a bokája köré csavarodva, miközben ő próbál előrehaladni. Később kiderül, a nő Justine, és ezzel a hasonlattal fejezi ki, hogyan érzi magát, miközben megállíthatatlanul süllyed a

¹⁴ Pintér Judit Nóra: *A magányos bolygó*. Filmvilág 2011/10 28-29. o.

depresszióba. Ugyanígy kifejező az a kép is, amikor Justine, szintén menyasszonyi ruhában, egy patakban ereszkedik alá lassan, halotti pózban, mellkasán csokrára font kezekkel.

Az üres idő tehát a *Melankóliában* szoros összefüggésben áll a depressziót kifejező eszköztárral. Valahányszor a rendező ráhagyásos szerkezettel dolgozik, általában távolról nézzük a szereplőt vagy szereplőket, még inkább kifejezve magányukat, eltávolodásukat. Ilyen amikor Justine az esküvőjéről kimegy a szabadba, majd egy golfkocsival távolodik el a kastélytól minél messzebb. Vagy a két nővér kilovaglása, felülnézetből lekövetve, nagytotálban. Csak a külső jelenetekre jellemző az üres idő használata, ezzel is megerősítve azt az érzetet, hogy odakint nagy veszély leselkedik rájuk. Ha metaforikusan értelmezzük, a depresszió bezártsága és befordultsága is azért alakul ki, mert a kinti világban semmi szépet, jót vagy biztonságosat nem talál a mélydepresszióban szenvedő ember.

Zenét is használ, ami mindig ugyanaz, és mindig ugyanakkor jelenik meg: amikor a cselekményben felhasználásra kerül az üres idő eszköze. Diszharmonikussága szintén ezt a baljóságot erősíti.

A film monumentális záróképe valós időben zajlik. Percekig figyelhetjük, ahogy a két nő és a kisfiú várja a becsapódást és a halált. Az ebben felhasznált holtidő határozottan a hangulatkeltést és várakozást szolgálja. A robbanás élménye így különösen valószerű és sokkoló.

5.2. Michelangelo Antonioni: Kaland

Olaszországban készült filmjeiről elmondható, hogy nagyrészt az olasz közép- és nagypolgárság, a polgári értelmiség problémáit, közérzetét, jellegzetes vonásait fogalmazzák meg. Áthelyezte a hangsúlyt az egyén és környezete viszonyáról, mely az olasz neorealizmusra volt korábban jellemző, az egyén belső rezdüléseire, érzelmi változásaira.

„Antonioni új utakat keres filmművészetünkben: egy lélektanibb, nem annyira epikus realizmust, mélyebbre akar ásni, nem elégszik meg a felületes eszmei ábrázolással; hőseinek belső élete érdekli, akik a környezetüknek vannak alárendelve, és nem a környezet nekik. Tehát a lélektan *realizmusa* érdekli, a szereplők gondos elemzése; egy egész osztály érzéseit és szokásait figyeli meg...”¹⁵

„Műveire az alakok analitikus műgonddal ábrázolt pszichológiája jellemző. Melodrámaiban új filmnyelvi elemként jeleníti meg a rövid képsorokból álló montázs helyett

¹⁵ Györffy Miklós: Michelangelo Antonioni. Budapest, 1980, Gondolat Kiadó, 31. o.

a képeken belüli montázst,... vagyis a kép belső mozgását a külső mozgás helyett. És ezáltal lényegesen csökkenti a jelenetek számát.”¹⁶ Ezekkel a belső montázsokkal szorosan összekapcsolódik az üres idő felhasználása.

A jelenetek hosszúra nyúltak, amiket a kocsizások tesznek izgalmassá, változatossá. Antonioni addig követi szereplőit, míg elfogynak a szavak, s csupán csak a gesztusok maradnak. Filmjeiben nem csak azt nézhetjük végig, ahogy lefut egy jelenet, de annak lecsengését, hatását is figyelemmel követhetjük, melyeket kiváló színészek prezentálnak a nézők felé. Így tehát az üres idő a munkáiban elsősorban a szereplők belső rezzenéseinek, érzelmeinek, gondolatainak enged teret egy-egy nagyobb drámai jelenet után – ez a holtidőbeli szemlélődés tárgya.

A *Kaland* című művében a kereséshez hosszas felvezetőt kapunk. A szereplők a hajón unatkoznak, ám ahogy telik az idő, egyre árnyaltabb képet kapunk róluk, ezáltal a rendező precízen megalkotja a későbbi konfliktus közegét, melyben már Annát keresik. A lány utáni kutatás a filmben nagyjából 30 perc. Ennek első felében végig a tenger morajlását és szélzúgást hallhatunk, megszakítva egy-egy ritkán felhangzó „Anna!” kiáltással. A sziget maga sziklás, kopár, így könnyedén a szereplőkre és azok mimikájára, mozdulataira helyeződik a hangsúly. A harag, a tehetetlenség, a tétovázás, hogy nem tudják, mit tegyenek, miért és hova tűnt Anna. Mennének már, de nem akarnak addig elmenni, míg nem tudják, mi történt a lánnyal, és egyedül sem akarják hagyni egy üres, sziklás szigeten.

Antonioni jelenetei hosszúak, aminek egy másik funkciója is van: érzékeltetni képes velük a valós időt. A közel 30 perces filmidő órákig tartó keresést takar. A cselekvések valós idejük, megfelelő időnként bevitt határozott vágásokkal rövidíti le az időt, mellyel a cselekvést mégsem sűríti. A mozgó kamerának köszönhetően a szereplőkkel keressük Annát, a néző is végigjárja a szigetet. A felerősített hangok és zörejek, mint a szélzúgás, tenger morajlása, helikopter zúgása elmélyíti a hatást.

A megteremtett közeget kihasználva hagyja kibontakozni szereplőit, mely során Anna barátja, Sandro és barátnője, Claudia lassan, finom árnyalatokkal megjelenítve egymásra talál. A kezdeti ellenségesség az idő múlásával vonzalommá válik, ezt egy csók pecsételi meg.

A *Kaland* a szigeti keresés után változatlan tempóval halad előre. Hosszúra nyúlik Claudia vonatútja, melyet félbeszakít a Sandroval megélt intenzív konfliktus. Ám még így is hagy időt a szemlélődésre, melyben az arcjátékok árnyalják a belső drámát. Belecsatlakozik

¹⁶ Ua. 32. o.

ebbe a vonulatba a kastély jelenetei után Claudia hosszú, magányos sétálgatása, majd a szintén elnyúló, hömpölygő szerelmi jelenetsor, melyet a lány lelkiismeret-furdalása zár. Még amikor tömegjelenetet használ, akkor is alkalmazza az üres időt: Claudia nem kapcsolódik be a társalgásba, pusztán belehallatszik a társalgás a filmbe, mintegy háttérzajként.

Még olykor párbeszédnek során is megjelenik az üres idő, amikor a rendező kettéválasztja a beszélgető feleket, az egyik elmegy zuhanyozni, onnan beszél beszélgetőtársához, aki nem reagál, csak lefekszik a földre pihenni - mégis őt látjuk. Sandro egyedül tér vissza a társaságba, ő itt sétálgat, szemlélődik, időnként bekapcsolódik, flörtöl. Claudia odafent unatkozik a szobában, mivel nem tud elaludni. Forgolódik, majd felkel, sétál, tükörben nézegeti magát, számol, kimegy az erkélyre, időnként még a képből is ki- és besétál. Már-már tapintható a feszültség, Antonioni a holtidővel való játékkal kiválóan érzékelteti azt a belső drámát, mely kapcsolatukat övezi.

A zárójelenet hasonlóképp a színészek játékára fekteti a hangsúlyt. Hosszúra nyúlik, használva az üres időt, mely végső soron segíti az érzelmi elmélyülést. Végül Claudia mégis odamegy a síró férfihoz. Felemeli a kezét, hogy megsimogassa a haját, majd elvonja, aztán mégis befejezi a mozdulatsort.

5.2. Michelangelo Antonioni: Az éjszaka

Az éjszaka értelmiségi főhőseinek, Lidiának és Giovanninak hétköznapijait megzavarja egy barátjuk, Tommaso halálos betegségének lassú beteljesülése. Arról, hogy napjaik általában ugyanúgy telnek, a filmbeli párbeszédéből értesülünk. A férfi maga is meglepődik először a nő kérésén: aznap este menjenek el valahova. A *Kaland* lassú érzelmi lüktetése ebben a filmben is fellelhető, ám itt nem egy kezdődő kapcsolat konfliktusait, hanem egy régóta fennálló, kiüresedett, elfonnyadt házasság lassú haldoklását követhetjük figyelemmel.

Az üres idő ennek érzékeltetésének eszköze, mely a film elején megjelenik. Lidia nem bír tovább a beteggel maradni, és magányos sétára indul. A barangolás hosszúra nyúlik, s ugyan több helyszínt bejár, még taxiba is ül, a helyszínek jellegtelensége, átlagossága mégis a nőre tereli a hangsúlyt. Érzelmi drámája végül egy, a házasságuk szempontjából fontos helyszínre vezeti útját. Ezt a férjével folytatott párbeszédbe szőtt sokatmondó félmondatokkal tárja elének a rendező.

Míg Giovanni várja, hogy hazaérjen, szintén az üres idő játékát láthatjuk. A férfi a szobában nézelődik, sétálgat, olvasgat, kinéz az ablakon, átlapozza a leveleiket, leheveredik. Mindezt ugyan tarkítják vágások, a cselekmény szempontjából mégisincs előrehaladás. Inkább

érzelmi síkon játszódik le változás, melyben a férfi tétlenül várakozik otthon, unatkozik, végül elalszik.

A film során a rendező dolgozik azzal az eszközzel, hogy kiemel mellékszereplőket, hallhatjuk a párbeszédüket, miközben a háttérben mozog a főszereplő. Ilyen, amikor Lidia a rakétajátékot nézi, és elmegy telefonálni, eközben a film dramaturgiájának szempontjából jelentéktelen alakok beszélgetését hallhatjuk.

Az Antonionira jellemző valós időábrázolásra kiváló példa a táncosnő tánca. Teljesen valós időben nézhetjük végig, sőt a rendező még egy kis játékot is belecsempészt azáltal, hogy amikor a főszereplők nem figyelnek rá, akkor elveszi onnan képet, áttérünk a házaspárra, majd amint visszafordulnak, a film is visszatér a táncra.

Még amikor a pár társaságba megy is láthatjuk üres idővel dolgozni az alkotót. Ugyanis Lidia nem találja a helyét, nincs igazán kedve elegyedni az emberekkel, így a házban sétálgat magányosan, a rendező pedig leköveti ezt, hagyja kibontakozni az érzelmi töltöttséget. A filmben remek átvezetése, árnyalása a szerelem hiányának a féltékenység hiánya, a beletörődés.

„A film mozdulatlannak tetsző részeiben hőseink belső természetrajzát kapjuk, aminek alapján érthetővé válik, miért viselkednek úgy az életük elevenébe vágó helyzetekben is, mintha nem történne velük semmi különös.”¹⁷

¹⁷ Györfly Miklós: Michelangelo Antonioni. Budapest, 1980, Gondolat Kiadó, 139-140. o.

6. A társadalomkritika és az üres idő

Egy társadalomkritikai film eszköztára igen sokrétű és komplex. Ebbe ágyazódhat bele az üres idő, aminek szemlélődő jellege és hangulatteremtő rétege kiválóan hozzáadhatja magát az aktuális filmnyelvi elemekhez. Tapasztalataim szerint egy társadalomkritikai mű általában negatív színben tünteti fel az általa megfigyelt társadalmat. Ilyen a *Szegénylegények* is, mely mind a rendszert, mind a benne beolvadni igyekvő embereket élesen kritizálja. Ugyanígy negatívan fogalmazódik meg az *2001: Űrodüsszeia* kortalan tanulsága is az embertelen társadalomról.

6.1. Jancsó Miklós: Szegénylegények

A Jancsóra jellemző hosszú beállítások összefonódnak a holtidő mint eszköz használatával. A beállításokat többnyire a kocsizások teszik mozgalmassá, melyek egy-egy szereplőt követnek, áttérnek más szereplőkre, akár oda-vissza is megjárják az utat, teret és időt hagyva a szemlélődésnek. Ilyen már a film kezdetén az a jelenet, amikor a kamera először a felbukkanó egyik fekete ruhást kíséri, aki végigsétál a rabok közt, majd az egyiknek int, mire az elindul visszafelé, ekkor a kamera áttér az új szereplőre, és ismét végighalad ugyanazon az íven. Nem sietve, nyugodtan, lassú tempóban, bő üres időt hagyva a jelenetben. Ezáltal határozottan kihangsúlyozza a fekete ruhások hatalmi pozícióját a többi jelenlevővel szemben.

Másik ilyen jelenet, amikor Gajdor keresgélve sétál a rabok közt, mindenkit végigvizslat, hátha talál köztük olyat, aki több embert ölt meg, mint ő – ez később megismétlődik. A holtidő segítségével mutatja meg az aktuális rendszer „betegségeit” – az erős könnyedén ráveszi a gyengét, hogy elárulja a vele egy szinten lévőket. Vagy amikor a zsandárt a lefokozása után belökik a foglyok közé és lassan egyre beljebb sétál. A többiek gyanakodva, bizalmatlanul méregetik, míg ő próbál elhúzódni tőlük, kívülálló maradni. Ekkor Gajdor odamegy hozzá, faggatni kezdi, és mikor a férfi elhúzódik és otthagyja, a kamera visszakocsizik az útvonalon.

Hasonlóképp járják végig a rabokat, amikor Gajdorral Veszélkát keresik, előbb este, majd hajnalban, fénynél. Lassan, tüzetesen végigvilágítják az arcokat, míg a kamera a sorok mellett kocsizik, időnként elhagyva a kutatókat, majd ismét őket mutatva közelebről. Ezzel

tulajdonképp valós időbe helyezi a kutatásokat és érzékelteti a feszültséget, mely a rabok közt húzódik. A várakozás ezúttal nem izgalmat, hanem félelmet és ellenállást kelt.

Az eszköztár része még „a szereplők tipizálása, a cselekmény terének zártsága, az élőbeszédszerű dialógusok elhagyása, vagy – és ez a leggyakoribb és legváltozatosabb módon jelenlévő megoldás – bizonyos realisztikus mozzanatok stilizálása. Azaz csupa olyan megoldás, amely a nézőt az elbeszélés fordulatai helyett annak szerkezetére – a parabolikus elvonatkoztatásra – teszi érzékennyé.”¹⁸

Nem csak a kocsizások és kameramozgások dolgoznak a holtidővel, de a fix képállásokban is megjelenik. Ilyen rögtön a nyitókép, mely nagylátószögben magába foglalja a nagy tömegben közeledő fogoly betyárokat és a lovon ülő zsandárokat is. A lovasok mozgása vezeti a tekintetet, elvágtnak a tömeg felé, megkerülik őket, majd visszatérnek a kamera irányába és elhaladnak előtte, ki a képből. A nagylátószög kiválóan alkalmas arra, hogy a pusztaságot, a síkság erőteljes, határtalan szélességeit bemutassa. Csak szélfújást, patadobogást hallani, mely tovább fokozza a hatást: itt nincs hová elmenekülni.

6.2. Stanley Kubrick: 2001: Űrodüsszeia

A 2001: Űrodüsszeia embertelenségét maguk az emberek képviselik. Sőt Kubrick odáig is elmegy, hogy a legemberibb alak maga HAL9000, egy szuperintelligens számítógép. HAL tele van érzelmekkel, a filmben el is hangzik egy kulcsmondat vele kapcsolatban: ember alkotta, tehát emberi.

A hidegséget a rendező az üres idő segítségével érzékelteti, melyet két területen alkalmaz: a földi pusztaságban és az űrben. Böven hagy filmidőt a szemlélődésre már a kezdetektől, sőt a film első három perce teljes sötétség, baljóslatú, diszharmonikus zenével aláfestve (*Ligeti György – Atmospheres*). A kezdetekre utal ezzel, a semmire, mielőtt kialakultak az égitestek. Sok, hosszan kitartott képpel időzik el az előember életterében, mely egy kietlen, köves, szikár pusztaság. Ennek eszközével megerősíti a negatív képet, felvezeti a történéseket és kiemeli a témát, az emberiséget. Az üres időt minimalista eszközökkel jeleníti meg – az üresség inkább hagy gondolkodni, mint elkalandozni a látottakban.

Ugyanezzel a minimalista eszköztárral dolgozik az űrben is. Mind az égitestek bemutatása, mind a hajók megjelenítése mellőzi a zsúfoltságot, inkább egyszerű, letisztult látványvilággal dolgozik. Maguk a bemutatott objektumok viszont határozottan

¹⁸Gelencsér Gábor: *Politikai poétika*. Metropolis 2002/3-4. Jancsó Miklós, 2014. 03.24. 18:25
<http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=99>

részletgazdagok, teret hagy a szemlélődésnek. Az űr üressége, végtelensége inkább nyugtalanságot sugároz, az űrhajó lebeg a semmiben anélkül, hogy látnánk, merre tart. Teljesen kiszámíthatatlan egy-egy üres idő hossza, hol rövidebbre veszi, hol hosszabbra nyújtja, ezzel is növelve a bizonytalanságot.

Egy másik cél az üres idő alkalmazására a valós idő (érzetének) megteremtése. Ebben ez szinte folyamatos, csak az emberek dialógusait vágja meg, mint például a megbeszélésnél, melyből megtudjuk, hogy a talált objektum kulturális sokkot okozhat, és teljes titoktartásra kötelezik a jelenlevőket – majd a többi részét Kubrick elhagyja. Ezzel szemben a hét perces filmidejű dokkolásnak vagy a hat és fél perces alkatrészcserének nagyobb jelentőséget tulajdonít azáltal, hogy ilyen hosszúra engedi őket. Mindkettő egy-egy nagyobb horderejű eseményt előz meg, tehát egyszerre szolgálnak felvezetésként is. A dokkolás után a fekete, ismeretlen objektumot láthatjuk, amint az emberek ismerkednek vele, majd hirtelen sípoló hangot bocsát ki, az alkatrészcseré pedig HAL árulását előzi meg.

7. A Sátántangó mint a funkciók összegzője

A magyar filmesek közt Tarr Béla az a rendező, aki az üres időt a filmjeiben a legcéltabban és legmerészebben használja fel. Az általa használt beállítások elnyújtottak, lassúak, filmjei nyugodt tempóban zárandokolnak előre. Minden képe precíz, letisztult, mindenfajta sallangtól mentes, kiválóan visszaadva a minimalizmus és a realista, sötét világkép keverékét. Paradoxon, de a nyugodtan haladó filmidő inkább jelképez nyugtalanságot, sivárságot, beletörődést, mint valódi nyugalmat és békét.

„A *Sátántangó* lassúságának és rendkívüli idejének másik és legfontosabb motivációja tehát az idő élményének *kiüresítése*. ... Tarr azzal üresíti ki az időt, hogy folyamatosan fölkelte annak az illúzióját, hogy valami, a cselekményt előrevivő dolog történik. A film nagy bravúrja, hogy hét és fél órán keresztül képes fenntartani a suspense állapotát.”¹⁹

A *Sátántangó* rendkívül hosszú filmideje részben annak is köszönhető, hogy egy regény filmes adaptációja. „A *Sátántangó* mint regénymegfilmesítés, alighanem példátlan teljesítmény: én még soha, sehol nem láttam ilyen filmes hűséget irodalmi alapanyag iránt. A *Sátántangó* szinte szóról szóra követi a regény menetét, tagolását, figuráit, cselekményét, sőt: képeit és szövegét; minden, ami a filmben benne van, mint anyag, mint tárgyiasság, előfordult Krasznahorkai László kiváló könyvében.”²⁰ Ennek köszönhetően a hosszú filmidő végig cselekményes, többször konkrét felolvasások szabdadják.

A *Sátántangó* nagyrészt üres időkből épül fel. Ezeknek többféle funkciójuk van, melyek keveredhetnek:

- képezhetik a valós idő érzetét
- lehetnek drámai fel- vagy levezetések (ez utóbbi ráhagyással)
- drámai fel- és levezetések a „fejezetek” címeihez
- alkalmazhatóak hangulatkeltésre
- érzékeltethetik a várakozást
- elősegíthetik a szereplők környezetrajzának kibontakozását
- időzhetnek egy-egy szereplő arcán, mutatva a legapróbb változásokat is
- hozzáadódhatnak a társadalomkritikai eszköztárhoz

¹⁹ Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. Filmvilág 2001/12 12-16. o.

²⁰ Margócsy István: *Kinek a szemével?* Filmvilág 1994/06 4. o.

Az utolsó öt pont jellemzően más filmekben is felbukkan, ahogy azt már korábban dolgozatomban sorra vettem. Az első pont, azaz a valós idő érzékeltetése, mint a bevezetőmben már kitértem rá, minden üres idővel dolgozó filmnek eleme. A második és harmadik pont ennek a filmnek egyedi holtidős eszköze.

A kezdőkép rögtön egy funkcióbeli összeolvadás eredménye. Alig kevesebb, mint tíz percre időzik el a kép előbb egy házon egy tehénistállóval, mely utóbbiból aztán szép lassan kijönnek a marhák is. Ahogy sétálgatnak össze-vissza, a kamera elindul balra, kocsizva követi a legszélsőket, majd megáll, hogy kicsivel később újra meginduljon. Láthatunk ez alatt házfalakat, melyek omladozó vakolata alól kilátszik a téglafal. Az üres utcák, a magányosan ballagó tehenek, a némaság mind megadják a film komor alaphangulatát. Aláfestésként harangszót hallhatunk, melynek később még lesz jelentősége. Ebben a jelenetben határozottan megvan a valós idő érzete, nevezhető drámai felvezetésnek és a hosszas elidőzésnek köszönhetően kimerítő környezetrajznak is.

Minden fejezetcím előtt és után hagy egy-egy hosszabb-rövidebb üres időt, amíg lecseng az előző rész, és felvezetésre kerül az új. Ilyen például a *Feltámadunk* fejezet. A megjelenése előtt Futakiék haladnak az utcán az esőben, kísértálnak a képből, majd a cím felbukkanása és eltűnése után egy másik utcát láthatunk, melyet elborít a szemét. Itt már egy másik páros sétál, Irimiásék. Viharos szél fúj, hátulról követjük őket, amint mennek egyenesen előre, mindezt percekig. De ugyanezzel a módszerrel dolgozik a *Valamit tudni* fejezet címének felvezetésekor is, mely egy nagyon hosszú kocsizás az út menti fák mellett haladva, a távoli horizontot véve – a következő rész a cím után pedig egy hosszú megfigyelés egy távcsövön keresztül, ami, mint később kiderül, a szomszéd házra irányul.

Ez utóbbi távcsöves jelenet már összefonódik a várakozás érzékeltetésével. Ugyanis miután rendesen körbenézett a szomszéd udvarán, tüzetesen átvizsgálva az udvart is, és kifigyelve Futaki nyugtalan ablakon kileséseit, láthatjuk, amint a doktor leteszi a távcsövet és jegyzetelni kezd, hangosan mondvá magának a leírt szavakat. Mivel a saját életét a négy fal között éli, azzal tölti idejét, hogy másokat megfigyelve mindenkiről (még saját magáról is) füzetet vezet, aprólékos gondossággal. *Várja*, mikor történik végre valami, amiről írhat. Teljes bezárkózása a film legvégén következik be: rájön, hogy az összes falusi elment, magára maradt. Így már nincs kit megfigyelni és bedeszkázza ablakát, melyet szintén valós időben dolgoz fel a film.

Az igazi várakozás jelenet egy konkrét várakozás, amikor Irimiásék ülnek egy folyosón, egy ajtót bámulva. Percekig tartó üldögélésük során hallhatjuk a folyosón visszhangzó

zajokat, lépések hangját, távoli beszélgetést, telefoncsörgést. Mindezt több szemszögből is, előbb az egyik oldalról, majd szemből, végül a másik oldalról. A várakozás monotonitását egy csendekkel szabdaltságot töri meg a két szereplő közt az órákról és az időről, mely közül az egyik óra „a kiszolgáltatottság örökkévalóságát jelzi” Irimiás szerint.

A *Sátántangó* rengeteg ráhagyással dolgozik. Minden jelenetet hagy tovább dolgozni még néhány másodpercet a szereplők konkrét távozása után, az ez által üresen hagyott beállításban. Ilyen amikor Futaki kint várja, hogy Schmidt végezzen az udvaron és bemenjen, majd bemegy utána, a jelenet pedig tovább időzik az ajtón négy-öt másodpercig. Vagy amikor a várakozó Irimiásékkal közlik, hogy rossz helyen vannak és elvezetik őket egy lépcsősoron a jó emeletre – kísértálnak a képből. Vagy amikor Estike a hálóban hagyja a szenvedő macskát, bemegy a házba – szintén az ajtónál marad néhány másodpercig a film a gyermek eltűnése után.

Valós időre példa még az esti mulatozás a kocsmában, mely többször is felbukkan, mindannyiszor ugyanaz az esemény, összekötő elemként funkcionálva a történet-szálak között. Ebben falusiak vígadnak, isznak, táncolnak, csak Estike és a doktor nincs itt. A jelenet egyben környezetrajz is. Mivel hosszú percekig tart, van idő szemügyre venni a helyiség berendezését és a szereplőket, viselkedésüket külön-külön is.

Filmbeli környezetrajz még Schmidték és a doktor háza is. Hosszan elidőző svenkekkel járja végig a kamera a szobákat, láthatjuk a teli hamutálakat, a doktor házában a pálinkás üvegeket és a könyveket, füzeteket, mindkét lakásban a poharakat és a gyógyszeres üvegeket. A berendezési tárgyakat, a lepusztultságot, a koszt, a zsúfoltságot. A *Sátántangó* a két véglet között ingázik, hol zárt, túlszűfolt vagy ablaktalan terekben, hol pedig nyílt, végtelennek tetsző, üres pusztákon játszódnak a jelenetek. Mindkettő kiváló lenyomata a szereplők belső lelki világának, a kiüresedettségnek és kuszaságnak.

Az arcokon elidőzés is a belső üresség bemutatására szolgál. Valahányszor megállapodik a film hosszabb percekre egy-egy szereplő arcán, ők mindig csak bámulnak maguk elé, reménytelen, üres tekintettel. A kocsmában várakozó Schmidtné és a padláson megbújó Estike is ugyanazt a kifejezéstelen, mélyen rezignált arcot ölti magára.

A társadalomkritikai réteg az egész művet meghatározza. Irimiás manipulációja, a rendfenntartó szervek passzivitása, az abszolút érdektelenség a másik sorsa iránt mind alapvetően romlottnak mutatják be ezt a társadalmat. Tehát itt is megfigyelhető egy funkcióbeli összeolvadás, mert minden üres idő hozzáadódik a kritikai hanghoz is.

A filmben a rendező technikailag a hosszú beállítások monotonitását belső vágásokkal töri meg. „Azt akarta, hogy a kamera folyamatosan mozogjon, az egyes kompozíciók folyamatosan ússzanak át egymásba, miközben helyszíneinek többsége szűk, zárt belső volt, ráadásul mindenütt nyomott, félsötét hangulatot kellett tartani, miközben arra is ügyelt, hogy a valóságos helyszínekből csak azok az elemek kerüljenek a képre, amelyek hangulatilag odaillettek. A kameramozgásnak egyszerre kellett leírónak, kívülállónak lennie, ugyanakkor bele kellett vonnia a nézőt a film világába.”²¹

„Először is, az idő lassú monotóniája és körforgása Krasznahorkai regényének egyik fő témája. A végzet beteljesülésének elkerülhetetlenségét Krasznahorkai és Tarr épp ezzel a lassú monotóniával akarták érzékeltetni. De ez nem önkényes választás a részükről. ... Tarrék szerint a végzet nem drámai. Nem fatális vagy kimódolt események következménye. Nem azért elkerülhetetlen, mert egyszer megesett valami, aminek következményei megkerülhetetlenek. Ez a végzet a változatlanság, az „örök visszatérés” végzete.”²²

²¹ Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. Filmvilág 2001/11 17-23. o.

²² Ua.

8. Összegzés

Az üres idő nyújtottságát és szemlélődésre ösztönző jellegét igen sok szerző használja. Műveiket vizsgálva a funkcióbeli módok széles skálája fedezhető fel, melyeket dolgozatomban az elemzések során az egyes filmekben feltártam és rendszerbe szedtem.

Gus Van Sent a hangulatkeltő lehetőségeit alkalmazta a *Gerry*-ben. Chantal Akerman a várakozás egy bőre hagyott, precízen kibontott módszerét választotta a *Jeanne Dielman*-ban. Ugyanígy Gárdos Péter is ezt a funkcióját használta fel a *Porcelánbabában*, azonban láthatóan már egy felhasználási módon belül is szétbonthatóak az üres idők a szerzői jegyek alapján. Míg a *Jeanne Dielman* egyetlen várakozásra épül fel, addig a másik film többféle változatokat vonultat fel (várni egy verseny eredményére, a katonák-falusiak reakcióira, stb.). Ezen felül természetesen a filmnyelvi elemekben is fedezhetőek fel különbségek, melyeket korábban már kifejtettem. Továbbhaladva, Tarkovszkij egy fiktív környezetet rajzol meg végletekbe menő pontossággal a *Sztalker*-ben, Lars von Trier és Antonioni pedig hasonlóképp dolgozik a szereplők kidolgozott hősrajaival. Végül a társadalomkritikai vonatkozások egyik felhasznált eszköze is lehet a holtidő, mely lehetőséget ad egy parabolisztikus utalásrendszer kibontására (ahogy a *Szegénylegényekben*) vagy egy összetett, összetársadalmi kritika bemutatására (ahogy a *2001: Űrodüsszeiában*). A *Sátántangó* pedig összegzi a funkciókat és két újat is reprezentál.

A holtidő felbukkanása a filmekben a valós idejű időkezeléshez kapcsolódik. A fentiek alapján kijelenthető, hogy a legtöbb filmben egy eszközhasználati mód mindig kiemelkedő, intenzívebb a többi módnál. Természetesen ezek mellett fel-felbukkan a többi mód is, színesítve, fűszerezve a vezérmódszert.

Maga a holtidő széles skálán mozog a kifejezési tartományban, melyek elválaszthatatlanul összefonódtak a funkcióbeli felhasználással. Többségében valamilyen negatív kifejezés-tartalma van: bizonytalanság, depresszió, várakozás (bár a várakozás esetenként lehet valamilyen pozitív esemény előzménye is), szegénység, stb.

Összességében elmondható, hogy az üres idő a filmbeli felhasználások többségében nem csak egyszer bukkan fel, hanem általában teljes filmen átívelő, többszöri megjelenés a jellemző, mely által az egységek összekapcsolódnak és együttesen fejezik ki az adott funkciót. Igen változatos, színes filmnyelvi eszköz, mely sok, fentebb kifejtett módszertani lehetőséget rejt magában.

9. Irodalomjegyzék

- Bíró Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, 2005, Osiris kiadó.
- Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Budapest, 2008, Palatinus kiadó.
- Gelencsér Gábor: *Politikai poétika*. Metropolis 2002/3-4. Jancsó Miklós, 2014. 03.24. 18:25, <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=99>
- Györffy Miklós: *Michelangelo Antonioni*. Budapest, 1980, Gondolat Kiadó.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Budapest, 2001, Osiris kiadó.
- Hirsch Tibor: *Törékeny!* Filmvilág 2005/09.
- Kovács András Bálint: *Az idő élményei*. Filmvilág 1982/11.
- Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. Filmvilág 2001/12.
- Margócsy István: *Kinek a szemével?* Filmvilág 1994/06.
- Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*. Budapest, 1998, Osiris kiadó.
- Pintér Judit Nóra: *A magányos bolygó*. Filmvilág 2011/10.

10. Filmjegyzék

1. Gus Van Sant: Gerry (2002)
2. Chantal Akerman: Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23. (1975)
3. Gárdos Péter: A porcelánbaba (2004)
4. Andrej Tarkovszkij: Sztalker (1979)
5. Lars von Trier: Melankólia (2011)
6. Michelangelo Antonioni: Kaland (1960)
7. Michelangelo Antonioni: Az éjszaka (1960)
8. Jancsó Miklós: Szegénylegények (1965)
9. Stanley Kubrick: 2001: Űrodüsszeia (1968)
10. Tarr Béla: Sétántangó (1994)