

Batka Annamária

## Az akció-kép válsága a terror korában

### Kathryn Bigelow: A bombák földjén

**D**olgozatom az akció-kép válságának fogalmából indul ki, melyet Gilles Deleuze *A mozgás-kép* című könyvében<sup>1</sup> a második világháború után létrejött modern filmek leírására használ. A francia filozófus könyvében a filmet mint a világ megértésére szolgáló és azt leképező kulturális stratégiát vizsgálja.<sup>2</sup> Kétkötetes művének középpontjában az a második világháborút követő világnézeti fordulat áll, melynek következtében a kulturális képtípusok radikális változáson mentek keresztül, és az aktív mozgást feltételező, az ember és a környezete között fennálló, egyértelmű, szenzomotoros ingerekből eredő akciókat felváltotta egy új kapcsolat, melynek képeiben sokkal inkább az akció kontextusát adó viszonyrendszer, mintsem maga az akció lesz érdekes. Deleuze ezt a jelenséget elsősorban az európai művészfilmek tekintetében vizsgálja, például a francia újhullám vagy a neorealizmus utáni olasz filmművészetben elterjedt cselekvések esetében, ahol a szereplő és környezete között megszakadt kapcsolatot, lételeméleti és világnézeti problémákból eredő törésvonalat jellemzi. Deleuze az akció-kép válságát a világkép radikális megváltozásához, a modern megjelenésének idejéhez köti, melyet megelőzött a második világháború szörnyű tragédiája.

„De az akció-képet megrázó válságnak számos olyan oka volt, amely csak a háború után érvényesült a maga teljes erejével, közöttük voltak társadalmi, gazdasági, politikai és morális okok, de találhattunk a művészetben, az

irodalmon, a filmen belül is okokat. Idézzünk néhányat találmra: a háború és a következményei, az »amerikai álom« megrendülése, az új kisebbségi tudat kialakulása, a képek inflációja a külvilágban és az emberek fejében, a film hatása az új irodalmi elbeszélő formákra, Hollywood és a régi műfajok válsága... [...] Nemigen hisszük már, hogy egy globális szituációból olyan akció születhet, amely képes azt megváltoztatni. Azt sem igen hisszük, hogy valamely akció képes – akár csak részlegesen is – leleplezni egy szituációt. A »legegészségesebb« illúziók vesznek el.”<sup>3</sup>

Elgondolásom szerint Deleuze akció-kép válságának fogalma felhasználható egy olyan kor filmművészetének jellemzésére, mely a második világháborúhoz hasonló, megrázó esemény után született, és mely hasonlóan átrendezte a világ nagyhatalmi erővonalait: ez az esemény Amerika 2001. szeptember 11-i terrortámadásának dátuma. Ezen történelmi dátum után bekövetkezett fordulatra éppúgy igazak a fenti idézet leírásai, mint a második világháborút követő válságra. A szeptember 11-i terrortámadás után Amerika is elvesztette „legegészségesebb illúzióit”, aminek a filmipar műveiben is meg kellett jelennie. Véleményem szerint az akció-kép válságának jelenségét a szeptember 11. után keletkezett amerikai akciófilmek egy bizonyos típusának vizsgálatakor jól érzékelhetjük. Jelen írásban Kathryn Bigelow *A bombák földjén* (*The Hurt Locker*, 2008) című filmjét fogom részletesebben is vizsgálat alá vonni ennek a jelenségnek a szemléltetésére.

1 Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. (trans. Kovács András Bálint) Budapest: Osiris, 2001.

2 „Deleuze valódi szándéka ugyanis nem az, hogy újabb filmelméletet gyártson, hanem annak megértése, hogy az értelmezés esztétikai, filozófiai és tudományos módzatai hogyan konvergálnak a világ elképzelése és leképezése céljából létrejött kulturális stratégiákban. Deleuze filmes könyveinek kérdése leegyszerűsítve a következő: hogyan világot vizsgál meg a filmről és a filmelméletéről való szakadatlan töprengés a kép és a gondolat között fennálló viszonyt? (...) Valamennyi művészi tevékenység közül, mondja Deleuze, a film az, ami kézzelfoghatóan hoz létre egy ezzel párhuzamos gondolatképet: a gondolat vizuális és akusztikai formában történő visszaadását, amely az időhöz és a mozgáshoz kapcsolódik.” Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze's Time-Machine*. Durham: Duke University Press, 1997. Idézi: Kovács András Bálint: *A gondolat filmje. A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból*. *Metropolis* (1997 nyár) p. 44.

3 Deleuze: *A mozgás-kép*. p. 269.

Deleuze fogalmának kölcsönvételét a két kor világnézeti válságának és az ezt követően a filmművészetben létrejött változásnak a párhuzamossága indokolja. Nem célozom azonosítani a két kort, hiszen sem a politikai, sem a világnézeti háttérük nem feleltethető meg egymásnak. Dolgozatomban a filmművészetben bekövetkezett változás hasonlóságának kimutatására töreksem: annak érzékeltetésére, hogyan változik a filmnyelv a történelmi sokkok hatására, és hogy ez a változás miért jár az akció-kép megbomlásával.

Tézisem szerint tehát míg a második világháború traumája utáni átalakulás elsősorban az európai művészfilmben volt tetten érhető, a szeptember 11. sokkja utáni átalakulás (értelemszerűen) a fősodorbéli amerikai filmekben mutatható ki. Hollywood új feladata az lett, hogy egy stabilnak hitt világrend szétbombázása után, a kontrollt veszített állapotban is lehessen filmeket készíteni, történeteket elmondani, iparszerű keretek között. Méghozzá úgy, hogy a letaglózó igazságot, a felette érzett kétségbeesést és bizonytalanságot ne lassú ingerekkel, hanem továbbra is tömegeket vonzó, akciódús módon adják vissza. A tempónak ugyanolyan gyorsnak – ha nem gyorsabbnak – kellett maradnia, a főszereplők cselekvési potenciálját nem lehetett csökkenteni. Az akció dinamikáját át kellett menteni valami másba, ami képes megtartani a néző érdeklődését. A kortárs amerikai filmnek tehát a minden ingerre kihegyezett érzékelésből és figyelemből kellett akciót varázsolnia. Figyel, tervez – ez lett a filmek alapvető új sémája, ahol több összetevő is megelőzi a tényleges akciót.

## Kortárs akciófilmek

A hollywoodi akciófilmekről írt esszéjében<sup>4</sup> David Bordwell a műfaj öt elemét határozza meg, melyek szükségesek az ebben a zsánerben született művek sikeréhez. Ezeket az elemeket normáknak nevezi, melyek a következők: célorientáltság (*goal orientation*), kettős motiváció (*double plotline*), fordulatokra tago-

lódás (*discrete part-structure*), tettek tervezése és adagolása a későbbi eredmények érdekében (*planting causes for future effects*) és határidők (*deadlines*). Ezek a normák egy olyan világban valósulhatnak meg, mely összefüggő rendszert alkot, és benne a dolgok tervezhetőek. Az ember úgy vág neki feladatának, hogy célokat tűz ki maga elé, és ezen célok elérése az akadályok egymás utáni legyőzésével elérhető. A cél és az ahhoz vezető út tervezhető, elemekre bontható. A célok mögött húzódozó kettős motiváltság egyrészt általában a világ jobbá tételét hivatott szolgálni és elsősorban fizikai természetű, másrészt ezzel együtt az egyéni boldogulást is szolgálja és főleg érzelmi természetű. A fenti szempontokból vizsgálva az akciófilm műfajának karaktere nem csupán abból ered, hogy döntő többségében mozgalmas jeleneteket tartalmaz, hanem elsősorban abból, hogy olyan világot képez le, melyben érdemes és lehet is célorientáltan cselekedni, mivel az akcióknak eredményük van, és egymásra épülnek. A Bordwell által felvázolt akciófilm elbeszélése a terrort megelőző világkép struktúrájába illeszkedik.

Ezek az elbeszélési normák ugyanakkor nem teljesen összeegyeztethetők az új világrend világképével. A terror utáni korban olyan képekre és elbeszélésekre van szükség, melyek reprezentálják a világról alkotott gondolatok új formáját, vagyis a véletleneket, az állandóan jelen lévő veszélyt és a folyton megfigyelt lét állapotát. Az új képfajtákban a szereplők nem tervezhetnek hosszútávra, egyetlen akcióval nem nyerhetik el méltó jutalmukat, hiszen a terror világrendje ártatlan és gonosz között nem válogat, bármikor lecsap áldozatára. Véleményem szerint a terror után fellépő új világkép több kortárs akciófilmben, így *A bombák földjén* című műben is több szinten jelen van, és megváltoztatja a plánozási, illetve elbeszélői technikát is, aminek hatására az akció és a feszültség felépítéséhez nem lesz szükség a Bordwell által felsorolt öt normára. A képek egy szétesett világrendben is képesek lesznek feszültséget indukálni.

Deleuze az akció-kép válsága után egy olyan helyzetet vázol fel könyvében, ahol az akciók helyét átveszi a megfigyelés és szemlélődés pozíciója. Elkép-

4 Bordwell, David: Anatomy of the Action Picture. <http://www.davidbordwell.net/essays/anatomy.php> (Utolsó hozzáférés: 2012.10.15.)

zelésem szerint a jelen amerikai akciófilmjeinek stílusa mögött is ez a változás húzódik meg. A főszereplők gyakran olyan közegben mozognak, ahol bármi megtörténhet. Folyamatosan figyelik őket közvetlenül és közvetett módon (megfigyelő és adatolvasó rendszerek segítségével), és nem tudják az ellenségüket lokalizálni, mert az nem konkrét ember(ek)ben testesül meg. Az érzékszervek túlhajtott üzemmódban teljesítenek. A cél az, hogy minél finomhangoltabb érzékenységgel, a profiknál is profibb módon vegyék észre a környezet legapróbb változásait, és ezekre a lehető legrövidebb idő alatt a leggyorsabb és legjobb választatot adják. A tét minden esetben élet és halál. Az események pedig másodpercek alatt játszódhatnak le.

David Bordwell a kortárs hollywoodi filmek elemzése kapcsán vezeti be az intenzív kontinuitás fogalmát. Állítása szerint a jelenkori amerikai filmek elbeszélése és stílusa a hatvanas években született művek túlhajtott formája, melyhez elsősorban a technikai változások biztosították az utat.<sup>5</sup> A hatvanas években beágyazott elbeszélésmódok dinamikusabb, intenzívebb stílusban való megjelenési formái tehát gyorsabb tempót diktálnak mind a vágások, mind a kompozíciók terén. A plánok létrehozásával és a keret megválasztásával arra törekednek, hogy minél több mozgást és változást tartalmazzanak, és minél több ingert, impulzust közvetítsenek a néző felé.

Az intenzív kontinuitás mint a klasszikus elbeszélés túlhajtott formája régóta jelen van az amerikai filmekben és az akciófilm műfajában. *A bombák földjén* szabadon eresztett kamerái, hirtelen vágásai ilyen értelemben lehetnének ennek megjelenítői is. Igyekszem azonban bebizonyítani, hogy bár az eszközök és a létrejött stílus illeszkedne ebbe a folyamatba, a koncepció hátterében a dinamikus ingerkeltésen túl egy másfajta világlátás is bekapcsolódik, mely érinti az elbeszélés módját és az elbeszélő pozícióját is. Az elbeszélési struktúra, jelenetelési technika, illetve elemi kép- és vágáshasználat elemzése alapján annak szeretnék

utána járni, hogyan szegi meg a film folyamatosan a normákat, melyek az akciók egyben tartásához kelletnének, ugyanakkor hogyan épít fel ezzel párhuzamosan olyan világot, melyben a műfajhoz szükséges akciók mégis megjeleníthetőek.

Az elbeszéléstani elemzéshez elsősorban a Kristin Thompson könyvében<sup>6</sup> megállapított, a kortárs hollywoodi filmekre jellemző négyes tagolódású rendszert használok, mely bevezetés, bonyodalom, kifejtés és tetőpont felvonásokra osztja a filmeket. Ez alapján látható lesz, hogy *A bombák földjén* alternatív változatot képvisel, mely még képes fenntartani a négyes rendszert, de már sok elemében gyengíti azt.

## A történet szétrobbantása

*A bombák földjén* kontextusát jól ismert politikai-történelmi háttér adja: az amerikai katonák iraki rendfenntartó missziójának idején játszódik. E politikai esemény, illetve a közel-keleti konfliktus a nagy nemzetközi hírügynökségek által a mindennapi audiovizuális kultúra része lett. A világnak erről a szegletéről javarészt a nagy tévécsatornák tudósításai alakították ki a képet: sok, kézi- vagy amatőr kamerával, rossz minőségben, sietve vagy menekülés közben készült felvételek, melyeken a bombarobbanás pusztító hatásai, vérnyomok, síró asszonyok, sebesültek vagy éppen kihalt utcák látszanak.

„*War is a drug.*” – ezzel a mottóval indul a film, mely állítást tételszerűen bizonyítani igyekszik: mindig kell a háborúból új adag az adrenalintól és veszélytől függő katonáknak, különben kockázatok és feladatok híján elkezdik értelmetlennek érezni az életüket vagy halálukat. A filmben többször elhangzanak a játékra tett utalások. „*Gameface, baby!*” – mondja a főszereplő James bevetés előtt Eldridge nevű társának, akinek arcára kiült a halálfélelem. „*Thank you for playing!*” – jegyzi meg ismét gúnyosan James, amikor több száz méterről kilő egy ellenséget.

5 Bordwell, David: Intenzív folyamatosság. Vizuális stílus a kortárs amerikai filmben. (trans. Andorka György) *Metropolis* 16 (2012) no. 4. pp. 48–65.; Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006. p. 119.

6 Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

A *bombák földjén* felépítése a számítógépes játékok hatását mutató epizodikus, ezáltal az elbeszélés nem egy főszál mentén bonyolódik, hanem pár mellékszálal megerősítve az idő múlásának tapasztalata tartja egyben. A történet az életet nem szervezi a cél felé haladó ok-okozati viszonyba, a dolgok között sokkal inkább periodikus és repetitív viszonyt teremt. Jamesnek, a főszereplőnek bombákat kell semlegesítenie, és nem egyet, hanem nyolcszázhetvenháromat. Ennyiszer és még sokkal többször kell életét kockáztatnia a haza szolgálatában, még hozzá úgy, hogy közben nem válik hőssé. Küldetésének soha sincs vége, egyik bomba hatástalanítása után sem érzi beteljesítettnek feladatát és az életét. Épp ellenkezőleg: életévé válik a feladat megoldása. Az emberi életet nem lehet nagy narratívába rendezni, mert a monotonitás, a rutin, a kisszerű feladatok megoldása sokkal fontosabbá és kézzelfoghatóbbá válik. Az élete tehát nem jelenik meg egy átfogó narratíva részeként, sikerei, működése, cselekvései egyre inkább csak szenzomotoros ingerek sorozataiként értelmezhetők. James választásai különböző rutinok közötti választások: a megfelelő zabpelyh levétele a polcra vagy a megfelelő zsinór átvágása a bombán. A kérdés, hogy melyik végrehajtásában érzi sikeresebbnek magát.

## A film elbeszélőszerkezete

A *bombák földjén* című film első látásra nem a hollywoodi elbeszélés mintáin alapul. Szerkezete epizodikus, repetitív. Közelebbről nézve azonban felfedezhető benne az az elbeszélési váz, mely a legtöbb amerikai filmet életben tartja.

Ahhoz, hogy az elbeszélés alapvetőivére rálelhessünk *A bombák földjén*-ben, a Thompson-féle modell alapján meg kell vizsgálnunk, milyen jelenetek találhatóak a fordulópontokon, a harmincadik, hatvanadik és kilencvenedik perc környékén.

A huszonötödik és a harmincadik perc között zajlik le három fontos jelenet, mely a film későbbi érzelmi szárait mozgatja. Itt találkozunk először Eldridge halálfélelmének problémájával, megismerjük a kis Beckhamet, valamint a James és Sanborn közötti konfliktus is szóváltásig és fenyegetésig fajul. A hatvan-

ötödik és a hetvenedik perc között James és Sanborn konfliktusa megoldódik. A harctéren egymást segítve győzik le az ellenséget, majd a laktanyába visszatérve feltárják egymás előtt magánéletük apró titkait. James beszél a fiáról, Sanborn pedig arról, hogy még nem érzi magát elég érettnek az apaságra. A nyolcvanötödik és a kilencvenkettedik perc között zajlik le a film első érzelmileg motivált akciójelenete. James az éjszakában a kis Beckham feltételezett gyilkosainak nyomába ered. Parancsellenesen és öntörvényűen civil életekre támad, de összezavarodik, és rájön, nem tiszta az ítéletképesége.

E három fordulópontot figyelembe véve elmondható, hogy az akciófilm dramaturgiája alapvetően érzelmi ok-okozatiságon nyugszik, a harctéri eseményekre is kiterjedő dramaturgiaváz azonban nem épül, csupán a katonák privát életében és viszonyaiban találkozhattunk fejlődéssel.

A négyes felosztású szerkezetet követve tehát *A bombák földjén* dramaturgiája a következőképpen alakul:

a) *Bevezetés* 00.00.00–00.28.00 – James és Sanborn konfliktusa

Megismerkedünk a bombaszakértők mindennapjaival és feladatuk veszélyeivel. Megismerjük Jamest, aki háromszázhatvanöt napos küldetésének háromszáztizedik napján csatlakozik a csapathoz, és megkezd munkáját. Megtudjuk, hogy James nem kifejezetten csapatjátékos, ezért konfliktusba keveredik több társával, köztük az irányító Sanbornnal is.

b) *Bonyodalom* 00.28.40–01.12.50 – James és Sanborn konfliktusának megoldása

Megtudjuk, hogy James a legextrémebb és leglehetetlenebb helyzetekben is képes a bombákat semlegesíteni. Bár sokat kockáztat, igazi túlélő típus, aki tisztában van az életveszély körülményeivel, de a legfeszültebb állapotban is képes jól dönteni. A bonyodalom fő forrását az adja, hogy a terepen nem veszi figyelembe a társak utasításait, akik ezért attól tartanak, kockáztatja mindannyiuk életét. Jamesről végül kiderül, hogy igazi csapatjátékos, aki a legszélsőségesebb helyzetekben nemcsak a szituációval, de a társak érzelmeivel is jól bánik, mások helyett is ura a helyzetnek.

c) *Kifejtés* 01.12.50–01.43.50 – James elveszti a kontrollt

A probléma akkor keletkezik, amikor James össze-zavarodik és elveszti realitásérzékét. Cselekedeteit az érzelmek kezdik el vezérelni. Ezen kívül képtelen lesz kettéválasztani a valós és virtuális (csak a képzeletében zajló) dolgokat. Kockáztatja saját és a társai életét is, melynek következtében egyik társát majdnem elrabolják.

d) *Tetőpont 01.43.50–01.59.48* – *James a sok hiba elkövetése után hazatér, de otthon nem érzi jól magát*

James visszanyeri józan esztét, és bár nem tudja megakadályozni egy bomba felrobbanását, mindent megtesz ezért. A végsőkig küzd, de végül jól dönt, és a lehető legkevesebb halálos áldozattal megmenti a helyzetet. Élve megússza az utolsó küldetést, ezért hazatérhet szeretteihez.

e) *Epilógus/vége csavar 01.59.48–02.02.00* – *James eldönti, újabb küldetésre vállalkozik*

A film epilógusa megcáfolja, hogy a történetnek létezik megoldása. A hagyományos elbeszélésben a történet ott érne véget, hogy a hős – miután becsülettel és tisztességgel végigküzdötte a háborút – visszatér szeretteihez, és boldogan élnek, amíg meg nem halnak. A *bombák földjén*-ben Jamesnek azonban nem jelent beteljesülést a család és a szeretet, visszavágyik a harcmezőre.

## A történet lebontása

David Bordwell akciófilmre vonatkozó normái alapján a film nem felel meg a műfaj általános szabályainak. A legalapvetőbb norma hiányzik belőle, mely a világot legyőzni tudó akcióhős legfőbb erénye szokott lenni: az eltökéltség és célorientáltság. Jamesnek ugyanis nem az a feladata, hogy egyetlen, de az egész világot rettegésben tartó bombát semlegesítsen, hanem hogy mindennap elejét vegye egy robbantásnak. Ennek megfelelően James nem a világ megmentésére, csupán az aktuális feladat sikeres teljesítésére törekszik.

A kettős motiváció is problematikusá válik. Egyrészt ugyan megjelenik a szereplők közötti érzelmi motiváció (a bajtársiasság, az érzelmi kötelekek), de nincs átfogó, elérendő végső cél, hacsak a küldetés idejének lejártát nem tekintjük annak, ami azonban mindenképpen elkövetkezik.

A „tettek tervezése és adagolása a későbbi eredmények érdekében” normája is sérül: a szereplők nem tudnak semmit előre tervezni, a pillanatnyi túlélésért küzdenek napról napra.

A határidők normája szintén átalakul: a jelenetek szintjén a bombák jelentik az időzített fenyegetést, azonban konkrét határpontot nem jelölnek ki, lévén bármikor felrobbanhatnak. A történet szintjén pedig a katona egyéves küldetése, annak lejáratú időpontja jelenik meg, azonban addig nem valamit végrehajtani, hanem megúszni kell: életben maradni.

A százhusz perces filmben a bombasemlegesítési, harctéri akciók, tehát a katonai feladatként megoldandó helyzetek összesen nyolcvannégy percet tesznek ki, nyolc részre elosztva. A többi jelenet a három főszereplő katona, vagyis James, Eldridge és Sanborn karakterét, illetve viszonyát árnyalja. A *bombák földjén* esetében ugyan kimutatható a hollywoodi négyes tagolódású narratíva, mégsem ez határozza meg a film fő ívét. Az igazi feszültséget a néző számára ugyanis nem James és Sanborn vitája, vagy James és a kis Beckham kapcsolata jelenti, hanem az állandóan újraismétlődő akciók.

A történet lebontásának érzetét egyrészt az a dramaturgiai megoldás adja, mely ezeknek az akcióknak a feszültségét magasabbra helyezi az egész történet kimenetelénél. Másrészt pedig az, hogy a két feszültségforrás nem találkozik egymással a történet végén. A sok akció és a sok bomba semlegesítése végül nem jut el oda, hogy James elnyerje méltó jutalmát, és szeretteihez megtérve végül elfeledje a háború borzalmait. A dolgoknak tehát nincs értelmük abból a szempontból nézve, hogy nem vezetnek egy végső megoldás felé. Ami a cél lehet, az a pillanatnyi adrenalinért vívott küzdelem.

A *bombák földjén*-ben hét akciójelenet van (plusz egy harctéren kívüli, melyben James a kis Beckham után kutat), melyek átlagosan tizenkét perc hosszúságúak. A hét jelenetből ötnek célja a bomba semlegesítése, ezen kívül van egy sivatagi lövöldözésjelenet, illetve egy embervadászatban végződő bombakeresés. A filmet tehát öt hasonló dramaturgiai struktúrájú jelenet tagolja, melyek között még annyi változatosság sincsen, mint egy normál akciófilm esetében, ahol vagy az ellenfél vagy az eszköz (kézzel,



A bombák földjén (1. kép)

fegyverrel) vagy a talaj (földön, vízben, levegőben) változik. Jelen esetben az alapséma a következő: a bomba bármikor robbanhat, az ellenség pedig bárki lehet és bárhonnán közelíthet.

A *bombák földjén* esetében mindent passzív cselekmények készítenek elő: az akciók nem konkrét küzdelmekre vonatkoznak, hanem az ellenség beazonosítására, a terep feltérképezésére szolgálnak. A mozdulatok helyett a látás és nézés kapja a legfőbb szerepet, az ellenség leküzdése helyett a helyzet felismerése és kontrollálása a cél. A harctéren a minden eshetőségre való felkészültség jelenti a legnagyobb előnyt, hiszen nincs olyan helyzet, amit véglegesen meg lehetne oldani. Az ellenség még akkor is lecsaphat a katonákra, ha a legnagyobbban hitt küzdelmük végéhez értek.

Az átlagosan tizenkét perces akciójelenetek felépítéséről elmondható, hogy bennük a feszültség folyamatosan nő, ahogy a bombaszakértő közeledik a robbanóanyaghoz. A jelenetek általában két perces dramaturgiai egységekből állnak, melyekben mindig történik egy a semlegesítés kimenetelét fenyegető akció. A jelenetek központi feszültségeleme a megfigyelés. A stabil centrumot a bomba képviseli, mely célt és irányt ad, és a megfigyelendő területet meghatározza.

A bombatechnikus mint akcióhős új szereplő az akciófilmek történetében, amennyiben feladata nem a

gonosz legyőzése és a jó diadala, hanem az akció teljes kiiktatása a lehető legkevesebb emberélet kockáztatásával. A bombatechnikus problémamegoldó vagy, ahogy a számítógépes játékok alapján neveznénk, kincskereső, aki mindig a rejtélyt keresi. Öltözékénél fogva nincs módja fizikai támadásokra, nem tudja lelőni, megtámadni környezetét, csupán az önvédelem szintjén tud reagálni az őt ért támadásokra.

A bombasemlegesítő jelenetek fontos része, hogy James szkafanderszerű védőöltözetben van, mely mozgásában is gátolja, és az arca sem látszik. „A [terror]támadás nem kényszerítette térdre, de elviselhetetlenül szűk helyre zárta azokat, akik amúgy a tág helyek mítoszának letéteményesei”<sup>7</sup> – írja Hirsch Tibor a szeptember 11. utáni amerikai filmek kapcsán megjelent esszéjében. Ezeknek a filmeknek a tág terek helyett klausztrófó szituációk a terepei. A Jamesen található védelmi ruha ennek a klausztrófó térnek újabb változata. A szereplő bár biztonságban van, de ennek az az ára, hogy sem mozogni, sem látni, sem hallani nem tud élesen. A szkafandernek a dramaturgiára nézve is vannak következményei. Az akciójeleneteket ugyanis úgy kell felépíteni és feszültté tenni, hogy maga a főszereplő cselekvésképtelen. Ezt a rendező úgy oldja meg, hogy a háttérből biztosító katonatársak arcán és mozdulatain tükröződik, ha valami baj van.



A bombák földjén (2. kép)

## A figyelem mint akció

A következő jelenet olyan szituációt ábrázol, amikor James elindul semlegesíteni egy bombát. Két társa hátulról fedezi, ezen kívül minden kereszteződésben találhatóak egységek, melyek a biztonságáért felelnek. Egyik pillanatban egy ismeretlennek mégis sikerül átmennie ezen a védőzónán, és autójában Jamesre támad.

Ez a rész lassú snittekkel indul. Először érzékeljük James helyzetét. Szubjektívjén keresztül látjuk, hogy a terepet nem érzékelheti kristálytisztán, nem hallja jól környezetét, és mozogni is nehezen tud. A lassú snittek után azonban nagyon rövid és intenzív képek következnek, hatalmas lesz a tanácstalanság, amikor a nagy csendben egy autó száguldani kezd. A katonák értetlenül rohangálnak ide-oda. James folytatja útját, majd a szembe jövő autósra fegyvert ránt. Az autó egy kilenc snittből álló képsorban érkezik meg.

E képsor vége egy emblemikus beállítás (1. kép), hosszan kitért, csendes szupertotál, mely Sanborn és Eldridge nézőpontjaként is felfogható, leginkább egy új fejezet kezdetét jelzi, melyben Jamesnek pszichológiaiilag kell megoldania a helyzetet. James indoka a védelem, a támadóé a hazája (amint azt a kocszi visszapillantóján elhelyezett zászló is jelzi). Kezdetét veszi egy, a bomba hatástalanításához hasonló állapot. Az iraki bármikor támadhat, Jamesnek ezt kell megakadályoznia a legkisebb emberáldozat árán. Senki sem

tudja, mikor fog robbanni a bomba, de minél tovább húzzák az időt, az amerikai katonák számára a szituáció annál veszélyesebbé válik. A helyzetet tehát optimális időn belül kell megoldani.

A férfi lefegyverzésének elbeszélési technikája meg-egyeznek a bombák hatástalanítása során alkalmazott plánozási és vágási módszerekkel. A rendezés feladata megágyazni annak az időpontnak, amikor minden elszabadulhat. A bomba ezúttal a kocsiban ülő férfi, aki ugyanolyan kiismerhetetlen, mint a halálos szerkezet, a rendezési módszer pedig a késleltetés, a pillanat minél felfokozottabb feszültséggel történő telítése.

Amikor már James az autóval szemben áll, az összes katonai egység aktivizálja magát, és mindenki az autóban ülő férfira szegezi a fegyverét. Ő az ellenség, akit azonban szemtől szembe, tisztán látható arccal sohasem mutatnak, hiszen vagy a szélvédő beverődései homályosítják el az arcát, vagy a kompozíció teszi kivehetetlenné vonásait (2. kép). Ezt követően a férfi szemét szuperközeliben látjuk, minden barázda kivehető rajta, pupillája kitágult a félelemtől. Majd pedig az iraki zászlóról lesvenkelve a kamera egy megtört tekintetet mutat a visszapillantó tükörben, mely átvitt értelemben egy mindenre képes ember képe is lehet. Az ellenségnek ez a fajta, a nyílt megmutakozást mellőző bemutatása mindenképpen erős politikai álláspontra utal.

A jelenet feszültsége az ellenség ismeretlenségére épül. James szkafanderben kommunikál az autóban ülő



A bombák földjén (3. kép)

férfival. Egyikük arca sem kivehető, de Jamest legalább már ismeri a néző. Hiába intéz nyílt kérdéseket és felszólításokat az irakihoz, annak arcát egyszer sem mutatják. Válasz helyett viszont látjuk, ahogy a védelem katonái nyüzsgönek, helyezkednek, felkészülnek a legrosszabbra. A rendező minden feszültséget arra az egy ismeretlenre épít, aki az autóban ül. Az elbeszélést ennek a férfinak a kiismerhetetlenségére alapozza, és ezt nem pszichológiai vagy lélektani ábrázolással oldja meg, hanem néhány tárgy segítségével, illetve kompozíciós megoldásokkal, melyek a férfi arcát végig eltakarják. A kocsiiban nem egy ember ül, hanem csak egy a sok arab közül.

A kortárs (politikai) akciófilmek jellemző vonása, hogy a hősök különféle megfigyelő rendszerekkel kerülnek szembe, azok kijátszásával tudnak életben maradni, s ezt a jellegzetességet a filmek gyakran legfőbb filmnyelvi elemükké teszik: az akciók legtöbbször a nézésre, megfigyelésre, információszerzésre épülnek. A hős meglóghat üldözői elől, s ilyenkor a legbiztonságosabb stratégiává a mozgás válik (pl. a *Bourne*-sorozat [*A Bourne-rejtély*, *The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002; *A Bourne-csapda*, *The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004; *A Bourne-ultimátum*, *The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007; *A Bourne hagyatéka*, *The Bourne Legacy*, Tony Gilroy, 2012]). A *bombák földjén* esetében a harcra mindig szemtől szemben kerül a sor. Az emberek egymással szemben érzik magukat tehetetlennek.

## A köddé vált ellenség

A film közepénél található jelenet az egyetlen akció, mely nem egy bomba körül bonyolódik, hanem két egymástól nagy távolságban lévő csapat tűzharcát mutatja meg. A helyzetből következően a két fél órákra lecövekel egymással szemben, hogy az alkalmas időpontban megsemmisíthesse a másikat. Ez a jelenet arra példa, hogy a mozgások tekintetében nyugodt részt, az álló helyzetből vívott tűzharcot hogyan tudja feszültséggel feltölteni a rendező.

James és Sanborn a sivatagban egy sánc tetején, nagyrészt fedezék nélkül helyezkednek el, és egymásnak segítve próbálják megsemmisíteni a csupán távcsővel látható ellenséget, akik több száz méterre a sánctól, egy üres házban húzták meg magukat. Az ellenfelek szabad szemmel nem láthatóak egymás számára, csupán a távcső az, ami lehetővé teszi a másik lokalizálását. A távolság miatt a lövedékek is lassabban érnek célba. A fegyver elsütése után akár két-három másodperc is eltelhet, míg a golyó célba ér.

A jelenet helyszíne reálisan indokolt terep, sivatagos rész, valahol Irakban. A sivatag egyszerre konkrét környezet és elemelt tér, amennyiben kiterjedése, irányai és terepviszonyai első látásra bémérhetetlenek. A film a helyszínek ezt a homogén és csupasz felszínét használja, mely megegyezik a számítógépes játékok tájtextúrájával. A kiválasztott jelenetrészlet előzményeként a sivatag közepén összetalálkozó csoportokból





A bombák földjén (4. kép)

kilőnek egy embert. Az összes katona gépfegyvert ragad és tüzelni kezd minden irányba. Az egyik katona meg is kérdezi a másikat: „Mire lövünk?”, mire azt a választ kapja: „Fogalmam sincs.”

A jelenet bizonytalan térben kezdődik, ahol az ellenfelek viszonya nem tisztázott. A megtámadott katonák nagy része egy árokban talál menedéket, ahol magukat biztonságba helyezve még mindig több irányba tüzelnek. Végül egyikőjük távcsővel kifigyeli azt a házat, ahol a támadók megbújhattak. Ezt követően a harc ebben a viszonylagos térben játszódik.

A jelenetnek tehát olyan helyszíne van, mely inkább felszínként (textúráként), mintsem térként szolgál.<sup>8</sup> A rendezés inkább a térviszonyok tisztázására törekedett, mintsem az egységes tér létrehozására. Az egy csapatban harcoló, egy helyre tömörülő amerikai katonák között jól értelmezhetőek a térviszonyok, de a harctér már csak arányokkal van jelezve: a két harcoló tábor egymástól látótávolságon kívül helyezkedik el, nem lehet pontosan tudni, milyen messze, ezáltal nem lehet őket egy térbe (egy képkeretbe) sem belefoglalni. Egyetlen kísérlet van arra, hogy a védőket és a támadókat egy képből lássuk – egy nagytotálban, melyen a katonák háta mögül látjuk, ahogy a távolba

lőnek találmra –, de mindez értelmetlen, hiszen, ha ott is van az ellenség, szabad szemmel kivehetetlenek a másik számára. A szereplők, ha látnak is valamit, nem tudják pontosan, mi az (3. kép).

Deleuze könyvében az akció-kép válságának korszakát többek között azzal jellemzi, hogy a külvilágból kapott ingerek és a rájuk adott válaszok között felszámolódik a szenzomotorikus összefüggés. Jelen esetben ez a tétel nem áll fenn, hiszen amint James és Sanborn megfelelőnek találja az ellenség pozícióját, rögtön lőnek. Ugyanakkor az akció és reakció viszonya problematikussá válik. Sanborn céloz és lő, de nem tudja, lövése pusztító-e. Félig-meddig vaktában lövöldöznek. Ez a szituáció megegyezik James bombatechnikai tevékenységével is: a bombák hatástalanítása során mindig szétvág egy kábelt, majd vár, hogy robban-e. Ez a világgép azt sugallja, hogy még ha az ember megfelelő kompetenciával rendelkezik is az általa végzendő tevékenységhez és körültekintően jár el, még akkor is bármikor életét vesztheti, pusztán a véletlennek köszönhetően. Az irakiak élete is érzékelhetően a szerencsén múlik, hiszen Sanborn nem látja pontosan, hová lő.

A szembenálló pozícióját váltakozó, nézőponti jellegű beállításokkal érzékeltető szerkesztés jól jelzi az

<sup>8</sup> A rendező megtehetette volna, hogy felső, légi totálban egyszerre mutatja a két csapatot, és így érzékelteti a távolságot és a harc minőségét. Ezzel a megoldással azonban olyan mindentudó elbeszélői pozíciót hozott volna be a filmbe, mely a harcot mindkét oldalról igyekszik bemutatni helyzetelemző és objektív szempontból. Ez a szemszög azonban másfajta játékstratégiát és világgépet eredményezett volna.

ellenfelek egymástól való távolságát és látótávolságát. Egymásból szinte semmit nem látnak, csupán ellenséges célpontnak tekintik a másikat (4. kép). A kétperces jelenetben James és Sanborn három iraki embert öl meg, ezek közül egynek látjuk a tekintetét és rövid ideig az arcát, a másik kettőnek csak a sziluettjét lehet észlelni. A két fél számára a másik oldal a terepviszonyok és távolság miatt láthatatlan. Egyedül távcsővel tudják a másikat lokalizálni, és elsősorban a mozgása alapján. A film ezeket a viszonyokat tiszteltben tartja, és a valós érzékelés körülményeit adja vissza. Csak úgy láthatjuk az ellenséget, ahogy James és Sanborn is látja őket távcsöveiken keresztül. Az ellenségnek ez a „célpontként” való bemutatása megegyezik a számítógépes játékok felfogásával.

Mindössze három kép töri meg a rendet, melyben a szereplők nézőpontján túllépve a kamera közelebb megy az ellenséghez, és e három kép erejéig megszemélyesíti őket. Ez a három kép koncepcióban nem illeszkedik a jelenethez, funkcióját tekintve azonban szükség van rájuk: ezek írják le, hogy az ellenség ugyanolyan eszközökkel küzd, és látási viszonyaik megegyeznek. Amint a számítógépes játékok esetében is, ahol a játész elsőként a mozgásra tud reagálni, ők is a mozgás alapján tudják fegyvereikkel követni az ellenséget.

Ebben a jelenetben érdekes, ahogy a kamera képe és tulajdonságai átveszik a szereplők távcső által bemérhető látóterének tulajdonságait. Ahogyan a kamera rezeg és mozdul, úgy viselkedik a távcső is. Ezzel is erősíti egymást a két koncepció. Ahogyan a katonák nem tudnak eligazodni a sivatagi terepen, és nem tudják pontosan, hol találják meg az ellenséget, ugyanúgy a kamera is keresi a történéseket, hol keletkezik valami váratlan fordulat. A jelenet jellegzetességei a nagyon nagy gyújtótávolságú teleobjektívvel felvett totálók, melyek önálló képtípust hoznak létre.

„A *realista Vietnam-filmek* (közéjük tartozik éppen *Szegasza* is) a szó klasszikus értelmében véve már nem háborús filmek: az ellenség ugyanis köddé válik bennük. A *Szegasza*, az *Apokalipszis most* vagy az *Acéllövédék* jobban hasonlít a *Predátorra*, mint a nagyon világos ellenségképpel és célképzettel operáló második világháborús filmekre: maroknyi G. I. Joe tanács-

*talánul bolyong a dzsungelben vagy egy rommá lőtt városban, fogalmuk sincs, mi ellen és ki mellett harcolnak, miközben egy titokzatos ellenfél rendre elragad közülük valakit – ez a háború már nem az a háború, amit a Híd túl messze van vagy a Halál ötven órája hősei vívnak. Negyedszázad múltán az Öböl-háborús Bőrnyakúak ugyanazt a diffúz, megfoghatatlan, vietnamizált háborút idézi, azzal az ironikus lábjegyzettel, hogy Coppola Apokalipszisének kegyetlen szarkazmusából „a bőrnycakúak” mit sem értenek: lelkesen csápolnak a vietnamiakat napalmmal bombázó Walkür-deszantnak.”<sup>9</sup>*

Schubert Gusztáv esszéjében az amerikai álom két kiábrándító korszakának háborús filmjeit hasonlítja össze: a vietnámi háború utániakat és a szeptember 11. utáni iraki harcviselésekről szóló műveket. Az előbbi esetében az ellenség a dzsungelben köddé vált, az utóbbi esetében pedig homokká a sivatagban. Mindkét esetben diffúz anyag keletkezett belőlük, melyek például porszemként akár az ember személyes tárgyai közé is bekeveredhetnek.

A *bombák földjén*-t az *Apokalipszis most*tal összevetve elmondható, hogy az utóbbi esetében az ellenség köddé vált képe a szereplő vízióival párhuzamban alakul ki, a táj mentális képpé változik. Bigelow filmjében viszont szó sincs a víziók kivetüléséről, illetve táj és érzelmek összemosódásáról. Az akció nem mentális/gondolati képekké lényegül át, hiszen az ember és környezet között ott van egy távcső/célkereső/kamera által közvetített konkrét kép, mellyel a szereplő előtt elterülő látvány léte igazolható. A kérdés csupán az, hogy ezek az apró információk miként rendeződnek össze az ember fejében. A film erre kiábrándító választ ad: az ember egy számítógépes játék elemeként kezd életére gondolni.

A *Bourne*-sorozatban vagy akár a *Sziriana* (*Syriana*, Stephen Gaghan, 2005), illetve a *Hazugságok hálójá* (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008) című kémfilmekben általában van egy központ, mely ellenőrzi és átlátja az események rendszerét. Erről a rendszerről absztrakt képeket, ábrákat, hálózatmodelleket készít. A rendszer életben tartása a fontos, annak működését tudják szabályozni és mérni. A rendszerben az egyes emberekig, tetteikig látnak el: ezen a szinten válnak azok

<sup>9</sup> Schubert Gusztáv: Toronyíránt. *Filmvilág* (2006) no. 10. pp. 34–35., id. h. p. 35.

a rendszer bizonytalan, zavaró összetevőjévé. *A bombák földjén* esetében ez a felügyeleti/irányító rendszer eltűnik, csak az emberek maradnak. Az ember lesz a középpont, aki megpróbálja átlátni maga körül a világot, mint audiovizuális adatforrást és próbál „ráközelíteni” a környezetére, ami tele van zavaró és kiismerhetetlen elemekkel.

## Visszaszámlálás, avagy a game over dramaturgia

A film időrendjét és rejtett dramaturgiáját a visszaszámlálás határozza meg. Először jelen van a jelenetek szintjén, hiszen a bomba mindenkit sakkban tart, az életet csak egy másodperc választja el a haláltól. Másodszer jelen van az akciók szintjén, hiszen minden egyes akció előtt megjelenik egy felirat, mely jelzi, hány napja van még a csapatnak a hazatérésig, így fokozva a feszültséget. Harmadszor pedig jelen van a film története szintjén is, hiszen a bomba, a pillanat és a halál árnyékában múló idő a film előrehaladtával egyre inkább képviselteti magát: minden jelenetbe beágyazódik, míg végül az egész elbeszélést eluralja.

A visszaszámlálás azonban nemcsak a hazatérés dátumát mutatja, hanem deheroizáló szerepet is betölt. Az akciónak sohasem ott van vége, ahol megoldódott. Bármilyen jól, ügyesen és önfeláldozóan küzdöttek a katonák, másnap újra kell kezdeniük. Nincs végső, mindent megoldó küldetés, mely után nyugodtan hátradőlhetnek, hiszen végleg megszüntették a veszélyt. A szerződésük határozza meg, meddig kell küzdeniük az ellenséggel.

A visszaszámlálás nemcsak az elbeszélés, de a világnézet kifejezőjévé is válik. A film lezárása ugyanis azt sugallja: az élet maga a visszaszámlálás, minden nap a halál előtti utolsó perceket éljük. Ez a szemlélet önmagában bontja le a klasszikus hollywoodi akciófilmek lényegét, miszerint létezhet és van értelme a küzdelemnek.

A filmben a sivatagi jelenet az egyetlen olyan akció, melyben nem szerepel bomba, s ahol az idő mintegy dramaturgiai időkeretek nélkül telik. Míg a legtöbb bombajelenetben nagyon szoros az idődramaturgia,

ebben a jelenetben szinte szétfolyik, homokká válik az idő. Az idő e két ellentétes felfogásnak háttérében azonban mégis egy közös indok áll: a hosszú távú célokat nélkülöző idő mérhetetlenné válik. Mivel Jamesnek nincsenek hosszú távú céljai az életben, ezért külső időkereteket keres, melyben cselekvése még értelmezhető, de valójában időzítővel és időzítő nélkül is ugyanolyan tanácstalan az élet értelmét illetően.

*A bombák földjén* jelentősen eltér az akciófilm bevett normáitól, főszereplőjének ugyanis nincsen olyan távlati célja, melyet a cselekvések megtervezése után, az akadályok legyőzésén át végre szeretne hajtani. Figyelme egyedül a jelenre koncentrálódik, a szituációk beleszorítják ebbe az időszerkezetbe. Nem menekülhet el a veszély elől, minden helyzetből csak akkor léphet ki, ha a körülményekhez képest megoldotta azt. Az akció-kép válságát tehát a filmben elsősorban az okozza, hogy a szereplők nem érdekeltek a történések valamiféle végső, pozitív kimenetelében, illetve nincs is olyan mércéjük, mely alapján távoli dolgokat meg tudnának ítélni. A jelennek nincsen hosszú távú következménye számukra, ami érdekes, az csak a pillanatnyi feladat megoldása.

James életeket ment nap mint nap, és tudja, hogy ez fontos, de nem azért teszi, hogy hős legyen, hanem pusztán rutinfeladatként. A jótettek, a küldetés nem jelenik meg vezérlő életcélként. Ami marad, az a hétköznapi örömszerzésének forrása: az adrenalin és játék. James olyan játékot játszik, mely valóban életveszélyes.

*A bombák földjén* című film fent elemzett jellegzetességei egy problémakör szimptomái, aminek meghatározója a terror és a szeptember 11-ei események után kialakult világkép. A filmnyelv tekintetében ennek fontos összetevője egyrészt, hogy a háború bevonul a hétköznapi színtereire, valamint hogy az ellenség lokalizálhatatlanná, rejtőzködővé válik. E két tulajdonság szétrobbantja a képek hagyományos szerkezetét, a világ teljes átláthatóságának hiányában a képek egyszerre több irányba mutatnak, az ok-okozati láncok töredékessé válnak.

A terror következtében kialakuló világkép filmnyelvi következményeinek alapja az akció-képek átalakulása, aminek lényege, hogy a terror kiszámíthatat-

lansága miatt nem lehet a cselekvéseket célirányosan megtervezni, a váratlan helyzetekben a cselekvőnek a közvetlen környezet ingereinek feldolgozásával kell információt szereznie a további cselekvéshez. Az automatizálódott inger-válaszba beékelődik egy késleltető effektus: az információszerzés az előre nem látott esemény bekövetkezése után, hogy a további cselekvés végrehajtható legyen.

A *bombák földjén* című filmben ehhez a jelenséghez kapcsolódik az a képtípus, mely a szereplők megfigyelő aktsaiból ered, illetve a szereplők érzékelését utánozza, s e folyamatot dinamikus akcióként ábrázolja. Ez a képtípus a szereplő figyelmét közvetlen környezetére korlátozza, lefoglalja az őt körbevevő dolgok észlelése, ami a hosszú távú stratégiák és célok elől vonja el energiáit. A terror korszakának világképében lebomlanak a világ megértésére és rendszerezésére létrejövő nagy narratívák, azokat folyamatosan a hétköznapi feladatok megfogalmazásának szintje váltja fel. A *bombák földjén* katonái számára már nem léteznek távlati célok, egyedül a közvetlen feladatok megoldására terjed ki figyelmük, és ezek minél többszöri megismétlésére törekednek.

A nagy narratívák lebomlásának hatására a képek is elkezdtek felbomlani, és az egységes, rendezett kompozíciók helyét átveszik a tapogatózó, a komplex felépítést mellőző látványok. A kamera pozíciója a mindent átfogó és a jelenetek viszonyait egyben átlátni képes elbeszélő pozíciójából leszáll a mindennapi cselekvők szintjére, ugyanúgy ahogy az akciókat indukáló gonosz is belopózott a civil élettérbe. A nagy narratívák helyére mikronarratívák kerülnek.

A *bombák földjén* című mű által is példázott terrorszak akciófilmjeiben az akció-kép válságának következményével szembesülhetünk: az akció-képet új képfajttal helyettesítik e filmek, melynek lényege a környezet dinamikus szemlélése és annak kognitív feltérképezése a veszélyérzet által az idő folyamatos szorításában lévő és az életöszön által a leggyorsabb döntések meghozatalára készített ember részéről.

Annamária Batka

## The Crisis of the Action-Image in the Era of Terror

Kathryn Bigelow: *The Hurt Locker*

One of the peculiar features of American contemporary (political) action movies is that the characters have to face various surveillance equipments, that must be outplayed in order to survive, and this attribute tends to turn into a film-semiotic element: most actions are based upon vision, observation, surveillance.

Batka's theory states that contemporary action cinema dramatizes the act of visual perception and acquisition of stimuli by filling it with ample dramatic tension to take over the place of actual actions. The paper is an attempt to dismantle the action-image. It examines the changing characteristics of the genre through Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* – whether and how it is possible to save the illusion of action without attributing any meaning or objective to the existence and actions of the leading character. Beside the description of the narration the analysis examines the microlevel structure of the film in order to shed light on the means of dramatization of vision and perception in general.