

## **A nézőpont aspektusai. Mediális változatok filmben és irodalomban<sup>1</sup>**

A nézőpont a narratív szövegek elemzésének egyik legfontosabb szempontja. Bár a fogalom elsődleges jelentése a vizualitás irányába mutat, jelentése mind az irodalmi, mind a vizuális narráció esetében ennél tágabb. Hagyományosan úgy gondolták el, mint a narratív szituációban megjelenő ágensok (szereplők, narrátor, befogadó) által birtokolt vagy képviselt nézőpontot. Ezzel szemben amellet szeretnénk érvelni, hogy a narratív nézőpont a szövegek több szintjén is megjelenik, és nem egy előre adott összefüggés ágens és megnyilatkozás között, hanem mindig a textuális működésmódok függvénye. A nézőpont kifejezés, ha a szót alkotó összetételt vizsgáljuk, azt a helyet, „pontot” jelöli, ahonnan a nézés történik, lehetőségessé válik. De van a szónak egy „átvitt” értelmű használata is, amikor például valakinek a véleményéről, álláspontjáról beszélünk. Az „ahogyan én látom a dolgokat”, nem a szó szerinti látást jelenti, hanem az észlelés és értelmezés aspektuális meghatározottságára vonatkozik.

A nézőpont kérdése egyrészt egy intencionális aktus részeként írható le, másrészt a nyelvi és vizuális közlés aspektuális jellege magának a közlésnek a belső jelentésvizonyait hozza létre. Ez utóbbi esetben a nézőpontosság

---

<sup>1</sup> A tanulmány módosított változata a *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* (Szeged, 2006) című elektronikus könyvünk (<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/index.html>) *Nézőpont* fejezetének.

kérdése elválik attól a kérdéstől, hogy ki a forrása egy bizonyos közlésnek, tekintve, hogy akár egyetlen szubjektum-pozícióhoz különböző közlésformák kapcsolódhatnak, és fordítva is, egyetlen közlés több, vagy éppen egy nem rögzíthető szubjektum-pozíciót ír le. A nézőpont kérdését tehát a narratív tudás megtermelésének, létrehozásának és megosztásának legáltalánosabb kérdéseként tekintjük, és nem korlátozzuk az észlelés vagy a szubjektivitás összefüggésére.

A nézőpont fogalma alá sorolható, a szöveg vizsgálatának különböző szintjein felismert kategóriákat a narratív szöveg és a narratív film területén vizsgáljuk, ezért első körben áttekintjük azt az általános elméleti keretet, amely mentén mind a vizuális, mind pedig az irodalmi szöveg nézőpont-használata modellálható, a továbbiakban pedig, figyelembe véve ezeknek a közlésmódoknak a mediális beágyazottságát, külön-külön vizsgáljuk ezek általános, poétikai lehetőségeit. A kijelentés szintjén azt járjuk körül, hogy a nézőpont mennyiben írható le a kommunikációs szituációt meghatározó ágensek (feladó-befogadó) viszonyában. A szólam az elbeszélői „hang” konstitúciójában jön létre: a közlés intonálása, retorikai megformáltsága stb. olyan értelmezői pozíciókat hoz létre, amelyek preformálják az elmesélt történetek megértését. A distancia és a fokalizáció a narratív kijelentés tárgyának a viszonyában írható le. Ezekben az esetekben a megidézett (szereplői) hang vagy látásmód és a narrátori pozíció összjátékáról van szó (distancia), vagy a diegetikus világ szintjén megjelenő (szereplői) nézőpont a narratív tudás korlátozásaként működik (fokalizáció).

1. Nézőpont és szöveg
  - 1.1. A nézőpont két aspektusa:  
szubjektum-pozíció és tagolási elv
  - 1.2. Nézőpont a kijelentés szintjén
2. Mediális sajátosságok a filmben
  - 2.1. A perspektíva modellje
  - 2.2. A sorozatszerűség elve
3. Nézőpont a narráció szintjén. Szólam
4. A nézőpont a narratív kijelentés tárgyának szintjén
  - 4.1. Distanca
  - 4.2. Nézőpont a szereplői közvetítés szintjén  
Fokalizáció
  - 4.3. A filmi fokalizáció és a tekintet

### **1. Nézőpont és szöveg**

- 1.1. A nézőpont két aspektusa: szubjektum-pozíció  
és tagolási elv

Mi is valójában a nézőpont, és miként függ össze a jelölő rendszerek használatával? A nézőpont Lotman (1975) szerint legtágabb értelemben egy rendszernek a szubjektumához fűződő viszonyát jelöli. Lotman a definícióban egymással viszonyba állított két tényezőt a következőképpen határozza meg:

A „rendszer” lehet nyelvi vagy valamilyen magasabb szinten. Egy (akár ideológiai, stilisztikai vagy egyéb) rendszer „szubjektumán” vagy „észlelő központján” olyan tudatot értünk, mely képes egy ilyen rendszer előállítására, következésképpen rekonstruálható az olvasás folyamatában. (Lotman 1975: 339)

A nézőpont tehát egy jelölési rendszer és annak szubjektuma vagy központja közötti viszonyként definiálható. De ez a látszólag egyszerű és könnyen érthető meghatározás további pontosításra szorul. Lotman arra a kérdésre, hogy mit jelent a „szubjektum” vagy az „észlelő központ”, két különböző szinten jelentkező szempontot kínál. Egyrészt generatív elvként határozza meg, vagyis mint ami „képes egy ilyen rendszer előállítására”: ebben az esetben a szubjektum a szöveg forrása vagy eredete. A nézőpont kérdése, ha a meghatározásnak ezt a részét vesszük figyelembe, a megnyilatkozást a valakihez tartozás összefüggésében magyarázza. „Kinek a megnyilatkozása?” – ez az a kérdés, amelyre válaszként értjük az adott (szemiotikai) „rendszert”. A megnyilatkozás úgy jelenik meg, mint egy **intencionális** vonatkozás, mint egy szubjektum valamire való irányultsága.

Ez a meghatározás azonban arra is enged következtetni, hogy sem a rendszer, sem a szubjektum nem elsődleges a nézőponthoz képest. A narratív szövegek esetében sem beszélhetünk egy előzetesen adott történetről, melyet aztán utólag ilyen vagy olyan nézőpontból lehetne elmondani; a nézőpont nem más, mint a történet megjelenítésének a módja. A szubjektum azért a „rendszer szubjektuma”, mert szubjektivitását a nézőpont jelöli ki. *A vihar kapujában* (Akira Kurosawa 1950) című filmben egy gyilkosságnak a történetét négy különböző szereplői nézőpontból négyféle történetverzióban látjuk és halljuk. A szereplőket, akik egyben saját történetük narrátorai, nemcsak a történetben látott cselekvéseik alapján ítéljük meg, hanem aszerint is, ahogyan elmesélik a történetüket. Identitásuk szorosan összefügg az általuk jelölt nézőponttal.

A meghatározás második része a nézőpontot nem feltétlenül a szubjektivitás megjelenéséhez kapcsolja: megérteni egy szöveget egyben azt is jelenti, hogy egyes részeit egymástól eltérő megnyilatkozásokként azonosítjuk, amelyeket a szöveg megértése érdekében egymással viszonyba kell állítanunk. Uszpenszkij *A kompozíció poétikája* című könyvében arra hívja fel a figyelmet, hogy a nézőpont problémája alapvető fontosságú minden olyan művészeti ág esetében, mely „kétsíkúan” szerveződik: valahogyan jelenít meg valamit (1984: 6). Uszpenszkij szerint a szöveg szerkezetét, felépítését legkönnyebben a különböző nézőpontok alapján írhatjuk le. A nézőpont kérdése ennyiben a szövegen belüli ütközési felületek, differenciák feltárására, a tagolás elvére vonatkozik; ezek a belső különbségek a megértés szerveződésének mozgását is meghatározzák.

A nézőpont tehát nem korlátozható egy szubjektum (a diegetikus világ valamely szereplője vagy a megszemélyesített narrátor) nézőpontjára. Jól példázzák ezt a filmek esetében azok a „lehetetlen” felvételi szögek vagy lehetetlen beállítások, melyek semmiféle emberi nézőpontnak nem feleltethetők meg. Antonioni filmjeiben például olyan beállításokat találunk, melyekben a szereplőt háttal a falhoz szorítva látjuk, a rákövetkező beállításban pedig hátsó és felső kameraállásból, anélkül hogy a szereplő elmozdult volna a helyéről. A kamera olyan dolgokat is meg tud mutatni, melyek az emberi szem által nem észlelhetők: nagyon kicsi dolgokat vagy a szem számára áttekinthetetlen látványokat (egy város látképe), folyamatokat (például egy ló vágóját lassítással, egy virágbimbó kinyílását gyorsítással). A filmezés technikai apparátusa a reprezentáció egy újabb dimenzióját nyitotta meg a nézők számára, mely által vizuálisan is meg tudjuk jeleníteni magunk számára

azt, amit eddig csak elgondolni tudtunk. Walter Benjamin (1936) ezt „optikai tudattalannak” nevezte, melynek egyik nem elhanyagolható hatása, hogy alapjaiban változtatja meg a mindennapi észlelésünket. Ebből a szempontból csak féligazság az a kijelentés, miszerint a kamera által végbevitt fotografikus alapú rögzítés kiegészíti, tökéletesíti az emberi észlelést; legalább annyira megfontolandó az is, hogy ez a reprezentációs rendszer mennyiben alakította át, írta újra az észlelésünket.

A filmnek azonban nemcsak az emberi szem számára lehetetlen nézetek technikailag megvalósított trükkjei, hanem számos más lehetősége is van arra, hogy felülírja az emberi nézőpont dominanciáját. A *Rengeteg* (Fliegeauf Benedek 2003) című film egyik epizódjában két fiatalember közelijét látjuk felváltva, a kamera egyikről a másikra svenkel, miközben egy furcsa és talányos dialógus bontakozik ki közöttük arról a dologról/lényről (a dialógus alapján nem lehet pontosan behatárolni), mely előttük van, de a képkivágat elrejtje előlünk. A jelenet csattanója, hogy a dolog, ami egyben a tekintetük tárgya, a jelenet végére sem azonosítódik. A kíváncsiságot az is fokozza, hogy a hiányzó dologhoz a dialógus egyszerre kapcsol hozzá emberi, állati, gépi és tárgyi minőségeket. A történet szintjén keletkezett feszültség nem oldódik fel, a hézag nem lesz kitöltve.

A jelenet „nézőpontrendszere” többféle nézőpont ütközéséből jön létre. A szereplői tekintetek, melyek a földre szegeződnek, kijelölik az ismeretlen „dolog” helyét, mely ezáltal a jelenet színterének láthatatlan meghosszabbításává válik. A vásznonról kifelé irányuló tekintetek azonban a képernyő előtt ülő nézőt is „megszólítják”, egy olyan üres térbe vetülnek, melyet mindig az aktuális nézőközönség

alakít át nézőtérré. Harmadszor arról sem feledkezhetünk meg, hogy a beazonosítatlan „lény/tárgy” helye egyben a filmben sohasem látható kamera helye is. A vászon előtti térnek ez a többszörösen is túldeterminált volta a nézőpont mentén osztja meg, és rajzolja ki az erővonalakat. A „nézői” nézőpont megalkotása (melynek egyik fontos összetevője a nézői azonosulás) válaszut előtt áll; viszonyba kell állítania a szereplőket – akik a tekintet birtokosaiként ünneplik magukat – a tekintetüknek alávetett tárgy alárendeltségével és kiszolgáltatottságával. A néző frusztrációja nem csak abból adódik, hogy a tárgy mibenléte ismeretlen, hanem abból a felismerésből is, hogy a szereplők is egy keret foglyai, egy láthatatlan tekintet rabjai, és az ő tekintetükkel való azonosulás ugyanazt a kiszolgáltatott pozíciót jelöli ki a néző számára, mint amelyet az ismeretlen tárgy foglal el a jelenetben.

A nézőpont bármelyik megközelítéséből (mint ami egy észlelő szubjektumhoz tartozik, vagy mint ami a szöveg fragmentáltságából következik) induljunk is ki, az általa megjelölt értelmezői aktivitás a megértés központi fontosságú mozzanatát jelöli ki. Ugyanakkor a nézőpont e két aspektusa, noha nem zárja ki egymást, csak látszólag azonos. Ugyanis az első esetben, amikor a megnyilatkozás forrására kérdezzük rá, a „kinek a megnyilatkozása?” kérdés egybefogja és keretezi a megnyilatkozást. Kölcsönös meghatározottsági viszony van szubjektum és jelölő rendszer között. A másik esetben viszont „rendszer” és nézőpont között nincs ilyen feltételezettségi viszony; a megnyilatkozás – mint szemiotikai rendszer – által felkínált lehetséges helyek betöltése egyben nem egy tudati középpont utánképzését jelenti, hanem az egyes nézői és beszédpozíciók kölcsönviszonya egy közlésrendszert hoz

létre, amely önmagában is vizsgálható, függetlenül a rögzített vagy rögzíthető alanyi pozícióktól. Ebben az esetben a megnyilatkozás egyes elemeinek szétválasztását és összeillesztését, viszonyba állításának műveleteit nevezzük jobb híján a „nézőpontok” kijelölésének.

A nézőpont meghatározásának e kettős aspektusa – mint intencionális viszony és mint tagolási elv – a „Ki beszél?” kérdését úgy teszi meg a megnyilatkozások megértésének központi mozzanatává, hogy egyben nem jelenti a „szerzőség” pozitívista elképzeléséhez való visszatérést. A nézőpontra irányuló kérdés bármelyik aspektusát is vesszük figyelembe, egyik sem a megnyilatkozást megelőző instancia felől magyarázza a megnyilatkozást, hanem mindkettő magának a szövegnek a kérdéseit veszi alapul. Csakhogy míg az első a szöveg „generatív” összefüggéseire, a másik a szöveg „szegmentációs” működésére vonatkozik.

## 1.2. Nézőpont a kijelentés szintjén

A narratív nézőpontot két alkotóeleme határozza meg: a tárgy, amelyre irányul, és az a (szubjektum)pozíció, melyet megképez; a kettő közötti távolság minden narratív szövegbe beíródik. Ezt a kettős színteződést az enunciáció (kijelentéstétel) szemiotikai elmélete ragadja meg a legpontosabban. Eszerint minden szöveg magában foglal olyan jegyeket, melyek a szöveg létrehozásának aktusára utalnak; a kijelentés mindig valakihez tartozik, adott időpontban és helyzetben jelenik meg. A verbális szövegek esetében **deiktikus jeleknek** nevezzük ezeket: az *én, te, itt, most, ez* szavaknak nincs önálló jelentésük, hanem olyan üres formák, melyeket mindig az aktuális kontextus tölt



fel jelentéssel. Ha azt a kijelentést halljuk, hogy „Ma nem kelek fel”, akkor ismernünk kell a kijelentés elhangzásának időpontját és a beszélő kilétét ahhoz, hogy az állításnak a kijelentéstételre való pontos vonatkozását megértsük. Mindez a mindennapi kommunikáció során nem ütközik különösebb nehézségekbe. A beszélgetés szerkezetét pontosan az a tökéletes szimmetria határozza meg, mely a kijelentés adott körülményei között annak forrása (feladója) és célpontja (befogadója) között létrejön: a beszélgetés során a beszélgetőpartnerek könnyedén váltogatják a szerepeket, az *én* és a *te* pozícióit.

Ezzel szöges ellentétben áll a történetmondás szituációja: Christian Metz (1991) szerint a narrátor és a narráció címzettje között nem jön létre egy ilyen szimmetrikus kommunikációs helyzet.<sup>2</sup> Kevés kivételtől eltekintve a *te*, a második személy használata nem jellemző, mint ahogy az sem, hogy a beszélő és a hallgató között egy folyamatosan alakuló dialógus bontakozzon ki, melyben a felek a másik fél reakcióihoz képest alakítják ki pozícióikat. A narratív szövegekben Metz szerint a befogadói tevékenység nem olyan értelemben interaktív, mint az élő beszélgetés esetében, hiszen a befogadó másképpen nem tudja befolyásolni a kijelentéstételt, minthogy becsukja a könyvet, vagy kikapcsolja a tévét (1991: 751). Másutt a filmet Metz úgy határozza meg, mint „a voyeurista és az exhibicionista

---

<sup>2</sup> Ennek elérésére már történtek kísérletek például a többalakú narratív szerkezetek létrehozásával, amelyekben a számítógépes játékok, hálózati tevékenységek felhasználói beleszólhatnak a történet alakításába; az interaktivitás azonban ezekben a szituációkban legtöbbször pusztán az előre kijelölt útvonalak választására korlátozódik. Lásd bővebben Alison McMahan (2001).

elvéttett találkaja” (1981: 82), ahol a feladó (rendező, színészek) akkor volt jelen, amikor a befogadó még nem, a néző pedig akkor, amikor a feladó már nincs jelen. Mindez azzal a következménnyel jár, hogy a két pólus közti kommunikáció megtörik, egyirányúvá válik. Egyrészt a szöveg kijelöli a befogadói pozíciókat, másrészt a befogadó is létrehozza a feladóra vonatkozó hipotéziseit.

Az, ahogyan a kijelentéstétel szintje – a narratív szövegek esetében a narráció aktusa – beíródik a narratívába, létrehozva a nézőpont *kettős* irányultságát, jól szemléltethető a következő részlettel *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című regényből:

Az öreg Noszty Pálnak magának is le van foglalva a fizetése, de azt persze nem szabad itt tudni. Az öregről itt csak az tudatik, hogy oszlopos tagja a kormánypártnak, s hogy őseinek valamikor pallosjoga volt. A pallos megvan még, de most kukoricát morzsolnak otthon, Nosztaházán a tompa élén. Mindegy, a pengéje idefénnylik azért. (1960: I. 5.)

Ha megpróbálunk számot vetni a Mikszáth-regény e bekezdésének humoros-ironikus hatásával, akkor mindenképpen modellálnunk kell azt a kommunikációs helyzetet, amely ezt a passzust meghatározza. Az „itt” helyhatározónak két különböző jelöltje van attól függően, hogy a megnyilatkozást a (diskurzus itt és mostját megjelölő) kijelentéstétel szintjén vagy a kijelentés tárgyi szintjén vizsgáljuk, ahol a cselekmény helyszínét jelöli. A narrátor olyan információt közöl, amely elengedhetetlen a történet megértéséhez. Kérdéses viszont, hogy mire vonatkoznak azok a megszorítások, amelyek a tudás korlátozását célozzák („azt persze nem szabad itt tudni”).

A passzus kétféle értelmezést tesz lehetővé, mely a nézőpont kettős (a tárgyra és a szubjektumpozícióra való) irányultságát jeleníti meg. Az „azt persze nem szabad itt tudni” szekvenciát értelmezhetjük úgy, mint a diegetikus világra vonatkozó információt (a narrátor Noszty Pál kívánságát közvetíti, hogy a família lecsúszott helyzetéről az emberek ne szerezzenek tudomást, hiszen ez a hitelük kimerülését jelentené). Másrészt a regény első oldalán elhangzó kijelentés egy olyan általános alanyi pozíciót („tudatik”) rajzol ki, mely a rejtett felszólítással összekapcsolva („nem szabad itt tudni”), az olvasó megszólításként is értelmezhető (az olvasóhoz való kiszólás funkcióját tölti be). A narrátor mintegy kijelöl egy „ideális” olvasói pozíciót, vagy színre viszi a szöveg olvasási jelenetét. A narrátor „kikacsint” az olvasóra: a narratív helyzet kommunikatívra vált, amelyben arra utasítja az olvasót, hogy feltételesen tekintszen el a narrátor pozíciójából elbeszéltektől. Az olvasónak kettős szerepet kell betöltenie: ezen olvasói utasítás szerint úgy kell tudomást szereznie a Noszty-család ingatag anyagi helyzetéről, hogy mintegy meg kell feledkezni („nem szabad tudni”) arról, hogy ezt a tudást a diegetikus világon kívüli narrátor osztja meg vele, nem pedig a bemutatott helyzetekből következtette ki.

Ebben a bekezdésben az olvasás jelenetére irányuló narrátori instrukciók a szöveg megértésének kettős feltételezettségét mutatják be: a narrátori kijelentés szerint az olvasói következtetések a szöveg mimetikus autoritásán kell hogy alapuljanak (vagyis azon a módon, ahogy a szöveg mintegy tanúskodik a diegetikus világról); másrészt ez a narrátori kijelentés magát a narrátori hangot teszi meg a megértés eredetének (a tudás azon instanciájának, amely kezeskedik az elmondottak hiteléről). Az, hogy ez

a bekezdés (és a regény igencsak sok helye) az előbeszéd, a mindennapi kommunikáció jellegzetes frazeológiájával él (odafordulás, utasítás, idő és szám, személy szabad változtatása stb.), a beszélői és az olvasói pozíció közötti szimmetrikus megfelelést hangsúlyozza, miközben amit mond (ti. hogy az olvasó ne vegyen tudomást a narrátori beszédpozícióról), az éppenséggel cáfolja beszélő és olvasó szimmetriáját. Ebből az a probléma áll elő, hogy a szöveg ingadozik a reprezentáció mint (önkényes) beszédaktus és aközött az elképzelés között, amely a reprezentációt utánzasként, adekvációként, a bemutatott dolog saját igényének való megfelelésként érti.

Narrátori és befogadói „nézőpont” korábban említett, lényegi aszimmetriájából az következik, hogy egyetlen kijelentés sem képes előre biztosítani és meghatározni önnön befogadását. Ezért az olvasás jeleit (itt az olvasóhoz való kiszólást, a narratív fikció időleges megszakítását) nem értelmezhetjük úgy, mint ami a narráció szintjén stabilizálná, egyértelművé tenné az olvasói jelentésképzés folyamatait. Az „olvasó jelei” nem külsődlegesek a narratív fikció többi eleméhez képest. Az ebben a bekezdésben felkínált olvasói nézőpont nem a tényleges olvasónak a szövegben kötelező érvénnyel betöltendő helyére vonatkozik, hanem mint színre vitt, megjelenített kommunikáció a szöveg értelmezésének egy újabb dimenzióját hozza létre.

A narratív szövegek sokszor magukban foglalnak olyan kommunikációs helyzeteket, melyekről azt gondolhatnánk, hogy nincsenek alárendelve semmiféle nézőpontnak: a diskurzus itt-je és most-ja a történet világra és nem a történetmondás szituációjára utal. Ilyenek például a dialógusok a regényekben és a filmekben. A szereplői szólam idézéséről a későbbiekben még bőven esik szó, most egyet-

len filmes példát vizsgálunk meg, mely pontosan ezt a szituációt viszi színre a történet szintjén. A *Magánbeszélgetés* (F. F. Coppola 1974) című film kezdőjelenete a tömegben sétáló pár beszélgetésének a lehallgatását mutatja be. A kamera felülnézetből San Francisco egyik központi terét pásztázza. A téglalap alakú tér közepén emlékoszlop magasodik. A téren össze-vissza kavargó vagy csak sétáló, bámészkodó emberek. Az alakokat hosszan elnyúló árnyékaik kísérik. A kavargó embertömegben a kamera kiválaszt magának egy részletet, ráközelít, mígnem rátalál végleges tárgyára, egy ifjú párra, és többé nem engedi el, függőleges és vízszintes panorámázással követi őket, ahogyan a tömegben elvegyülnek, beszélgetnek. Az egész jelenet alatt valamiféle zörejszerű, gépies hanghatás szakítja meg a zenei betétet és a beszélgetést. Hamarosan magyarázatot kapunk a felülnézetre: a köröző párt mesterlövész tartja célkeresztben egy emeleti ablakból. Kiderül, hogy egy lehallgatás kellős közepébe csöppentünk. A jelenet a film főszereplőjének gondolat- és lelkivilágába bevezető nyitás. A főszereplő, Harry Caul, a lehallgatás nagymestere, aki e jelenet „megrendezésével” szinte lehetetlen feladatot teljesít: úgy hallgatja le a nyílt térben állandóan helyváltoztató „célszemélyeket”, hogy ruhájukra nem szerel mikrofont, nehogy ezáltal gyanút keltsen. A nyitó jelenet tehát a lehallgató által „megrendezett” jelenet: nemcsak a kamera állása és mozgása motiválja ezt, mintegy leképezve a megfigyelő ténykedését, hanem az a mód is, ahogyan a felülnézetet, a látványt átfogó és ellenőrzés alatt tartó tekintetet kiegészíti a töredékes hangfelvétel. Kép és hang ezen összekapcsolását, komplementaritását filmes önreflexiónak tekintjük, főleg, ha figyelembe vesszük a főszereplőnek a „felvételre” vonatkozó megszállottságát,

aki ugyancsak belebonyolódik a hangfelvételen elhangzó szövevényes dialógus kibogozásába.

Harry Caul végétét, a film lezárása által sugallt megbomlását az okozza, hogy a rögzített párbeszéd foszlányait saját emlékeinek hatására egy előzetes kód szerint értelmezi. A kezdő jelenetbeli beszélgetés képei és hangjai a film során többször is felbukkannak, de mindig csak részleteikben láthatjuk és hallhatjuk. Bizonyos foszlányok lidércnyomásként térnek vissza különböző szituációkban: a hang felidézi (vagy inkább megteremti) a képet és fordítva. Egy kontextusát veszített szövegről van szó tehát, mely a lehallgatás és rögzítés aktusa által elkereteződött, elszigetelődött környezetétől. A téren elhangzó beszélgetés elszigetelt, kontextus nélküli mondatai („...megölne minket, ha tudna...”, „...nem bírom tovább...”, „...vasárnap mindenképp...”) folyton kísértik Harry-t, aki megszállottan keresi referenciájukat. A film a megfigyelő kudarcát mutatja be arra vonatkozóan, hogy a megfigyelt szituációban elhangzó dialógusokat, foszlányokat értelmes egészé rakja össze; a hozzájuk kapcsolt jelentéslehetőségek sorra kudarcba fulladnak.

A narratív szövegek felszámolják a szereplői beszéd kontextus-nélküliségét, a szereplői beszédet mindig bekeretezi a narrátori szólam. A film rámutat arra, hogy még az egyszerű technikai rögzítés – ebben az esetben egy magánbeszélgetés, vagyis egy nem közzétételre szánt megbeszélés rögzítése (ilyen szempontból nagyon is találó a „conversation” magyar fordítása) – sem tekinthető ártatlan, „érdek nélküli”, semleges tevékenységnek, hanem szükségszerűen alávetődik a jelentésadás, a történetkonstruálás kényszerének.



## 2. Mediális sajátosságok a filmben

Az egyes médiumoknak és szövegtípusoknak más-más kifejezési lehetőségeik vannak arra, hogy nézőpont-szerkezetüket megalkossák, vagyis az általuk lehetővé tett tudás részleges voltát felmutassák. A film mediális sajátosságából következik például, hogy a történet, melyet közvetít, mindig bizonyos helyen játszódik, és a filmnek be kell mutatnia ezt a helyet. A verbális szövegek narrátorának azonban nem szükséges megjelölnie a történések helyét: „a film rendezőjével ellentétben, a regényíró nem kényszerül arra, hogy kameráját elhelyezze valahol; neki nincs kamerája.” (Genette 1988: 73) Ez annak tulajdonítható, hogy a vizuális és a verbális szövegek eltérő módon hozzák létre, és mutatják be azt a közvetítő mozzanatot, mely minden narratíva lényegét képezi. Uszpenszkij így fogalmazza meg a képzőművészetek és az irodalom nézőpont-szerkezetének az eltéréseit: „A képzőművészet lényege szerint, az ábrázolt világ *térbeli* jellemzőinek visszaadásában nagyfokú konkrétságot mutat, az *időre* vonatkozóan viszont megengedi a teljes határozatlanságot; ezzel szemben az irodalom nem a térrel, hanem elsősorban az idővel mutat összefüggést: az irodalmi alkotások időbelileg elég konkrétak, viszont a teret illetően nem követelnek meghatározottságot.” (Uszpenszkij 1984: 127) Ez a megállapítás a filmek esetében azt jelenti, hogy a nézőpontnak van egy nagyon konkrét, „szó szerinti” megvalósulása, melyet a kamera látószöge hoz létre. Azt gondolhatnánk, hogy a kamera – az emberi értelmezői tevékenység kiküszöbölése vagy éppen az emberi észlelés utánzása által – objektíven közvetíti az eseményeket, de ez korántsem így van.

Nézzük, hogyan ragadható meg a kamera által képviselt nézőpont részlegessége.

### 2.1. A perspektíva modellje

Tekintsünk el egy pillanatra attól, hogy a játékfilmek nagy többségében a kamerát egy gondosan megtervezett, díszletezett, bevilágított látvány elé állítják. Még akkor is, amikor ez nem így történik (egyes dokumentumfilmekben például), a kamera lencserendszerébe be van építve a megjelenítésnek egy olyan módozata, mely által a kamera által létrehozott kép a látványt egy centrális nézőpontból mutatja be számunkra. Ez nem más, mint a reneszánsz képzőművészet által feltalált perspektivikus ábrázolás modellje. Az egyiptomi festményekkel és a középkori ábrázolásokkal ellentétben a reneszánsz képzőművészet a tér egy teljesen eltérő megjelenítését dolgozta ki. A **perspektivikus ábrázolásban** a kép számunkra úgy tűnik fel, mint egy nyitott ablak a világra. A latin *perspectiva* szó 'átlátást' jelent, az olasz *prospettiva* jelentése pedig 'keresztül látni valamin.' Panofsky szerint: „az egész kép mintegy ablakká alakul át, s nekünk az a benyomásunk, mintha átlátnánk rajta a térbe, amikor tehát az ábrázolás az anyagi festő- vagy domborfelületet [...] lényegében tagadja, s pusztán »képsíkká« értelmezi át, melyre a rajta keresztül megpillantott s valamennyi egyedi dolgot tartalmazó téregész rávetül” (Panofsky 1984: 170). A perspektivikus kép felszámolja saját (kétdimenziós) kép-voltát, minden jele arra utal, hogy a lényeg odaát, rajta túl van, és ez nem más, mint a kép által létrehozott mélységillúzió. Alberti, aki a perspektíva geometriai modelljét megfogalmazta, a festményt a látógúla síkmetszeteként határozta meg, ahol



a látógúla csúcsát a szem képezi (a perspektíva modellje a monokuláris, vagyis egy szemmel történő látáson alapul), alapját pedig a látott tárgy. A perspektivikus kép tere egy elvont, matematikailag megszerkesztett tér; a kép térbelisége nem a képen szereplő alakok, tárgyak viszonyából adódik, hanem egy előre adott, üres tér népesül be utólag alakokkal, tárgyakkal.

A perspektivikus ábrázolás kritikai elemzői szerint ez a rendszer nemcsak a térbeliség egy elfogadott, már-már a látás természetes modelljeként adódó, valóságillúziót létrehozó leképezés, hanem egyben a nézői pozíciót is kijelölő reprezentációs rendszer. A perspektivikus modell a nézőt a kép középpontjába (az enyészponttal szimmetrikus pozícióba) helyezi, oda, ahonnan az egész látvány ideális szemszögből, a lehető legjobb nézetből tárul fel számára. A kép nézője számára úgy tűnik fel, mintha ő lenne a kép középpontja, ő uralja és ellenőrzi a látottakat. A perspektíva azonban nemcsak a nézői szubjektum egyeduralmát hirdeti, hanem egyeduralkodóvá vált a vizuális megjelenítések között is: „A tizenötödik században Nyugat-Európa társadalmi anyagi és szellemi értelemben egyaránt megszervezték egy teret, mely teljesen eltért a megelőző generációkétól; s ezt a teret technikai fölényükkel kiterjesztették az egész bolygóra.” (Francastel 1970: 137)<sup>3</sup>

De milyen szerepet játszik a perspektíva a filmi narrativizálásban? Először is távolságot hoz létre megfigyelő és megfigyelt között: a megfigyelő sohasem válik a kép részévé, mégis egyértelmű és rögzített a viszonya a látottakhoz. A kép mintegy kiveti magából a nézőt, ezáltal a néző és a nézett elkülönülését hozva létre, ami a kamerát

---

<sup>3</sup> Idézi Heath (2004: 132).

és a narrációt semlegesként mutatja be, mintha az események magukat jelenítenék meg. Még akkor is, amikor az események bemutatása valamely szubjektív nézőponthoz kötődik, egy olyan, a kamerába „beépített” távolság által közvetítődnek az események, mely nagyban meghatározza a filmi médium narratív lehetőségeit. Minden eltérés a perspektivikus térszemlélettől jelentésszerű ebben a rendszerben: a döntött kamera, a dekomponált vagy életlen képek a szubjektivitás hangsúlyos jeleivé válnak ezáltal, a perspektivikus, átlátható és a nem perspektivikus, „torzított” tér ellentéte az objektív-szubjektív különbségeként képződik meg.

## 2.2. A sorozatszerűség elve

A perspektivikus modell vizsgálatában a filmet állóképpé tekintettük, holott a mozgó-képek sajátossága, hogy az egymásra következésükben jönnek létre azok a kauzális, térbeli, időbeli és motivációs viszonyok, melyek alapján a néző létrehozza a filmbeli történetet. Ha a film lényege a folyamatos változás és mozgás, hogyan jön létre az a folyamatosság, mely alapján kikövetkeztethető egy egységes nézőpont és történet? A film mediális lehetőségeihez és korlátaihoz nemcsak egy centrálperspektivikus modell alapján rögzítő apparátus (a kamera) tartozik, hanem az is, hogy az egymás után bemutatott képek csupán részei annak az egésznek, melyet ezek alapján a néző megszerkeszt.

A film mozgóképei azokhoz a képsorokhoz<sup>4</sup> hasonlítanak, melyek esetében a narratív értelmezés feltétele, hogy

---

<sup>4</sup> A képsorokat Kibédi Varga Áron az egy- és többjelenetes egyedi képekkel szemben határozza meg: a két kategória eseté-

a képek egymás mellé helyezését valamely időbeli viszony megjelenítéseként fogjuk fel. Lotman az orosz ikonokat a filmi szerkesztés elődeinek tekinti: mindkét esetben a narratíva részekre bontásáról és összerakásáról van szó. (Lotman 1977: 15) Dioniszij, XV. századi ikonfestő *Péter metropolita* című képén a szent középponti alakját olyan egyforma nagyságú képek veszik körül, melyek életének egy-egy epizódját mutatják be. Az ismétlődő elemek (a dicsfényel körülvett szent alakja) kapcsolatot létesítenek az egyes képek között, a narratív viszonyokat a képek összevetése alapján (és a bibliai történet előzetes ismeretének birtokában) a nézőnek kell kikövetkeztetnie.

A képsorok narratológiai szerkezete „kumulatív-parataktikus” (Kibédi Varga 1993), vagyis nem egy központi bonyodalom köré szerveződik, hanem a kronológiai sorrendet követve egymás mellé rendeli a történéseket. A falikárpitokon, freskókon, festett üveglablakokon elénk táruló képsorok mindkét irányban folytathatók lennének: nincs igazi kezdetük, sem lezárásuk. Narratív szerkezetük azokhoz az annalesekhez hasonlítható, melyek szintén úgy rögzítenek eseményeket, hogy nem jelölnek meg köztük semmiféle szükségszerű kapcsolatot. Hayden White (1996) szerint, aki a történetírás szempontjából vizsgálta az annalesek narrációját, bár nem rendelkeznek jól azonosítható kezdettel és befejezéssel, fordulatokban bővelkedő cselekménnyel, központi elbeszélővel, a történetmondásnak egy sajátos történeti válfaját képviselik, mely nélkülözi azokat a narratív jegyeket, melyek számunkra a jól formált történetet jellemzik.

---

ben döntő különbség van a keret által betöltött funkciók között. (Kibédi Varga 1993)

A puszta egymás mellé helyezés a narratív film egyik alapvető eljárása, mely három különböző szinten is érvényesül: a filmkockák (állóképek), a beállítások és a jelentek egymás után következésében. A film anyagi és technikai szempontból **állóképek** sorozata, vagyis a szem számára fiziológiailag nem észlelhető minimális eltérésekből, különbségekből épül fel. A vásznon másodpercenként megjelenő huszonnégy kép egymásutánja a mozgás illúzióját kelti a nézőben. A filmkocka viszont csak akkor válik láthatóvá, ha kimerevítjük a képet; egy olyan „mesterséges” entitásról van tehát szó, mely a vetítés megszokott folyamatában nem észlelhető.<sup>5</sup> Gilles Deleuze (2001: 12) szerint a szerialitás (sorozatszerűség) azért képezheti a film sajátos vonását, mert a film az egyetlen olyan médium, amelyik a mozgást tetszőleges pillanatok alapján reprodukálja. Nem egy meghatározott pillanatban és pózban megragadott figurát állít elénk, mint ahogy a klasszikus festmények teszik: egy ágaskodó ló, a pohárból kiömlő

---

<sup>5</sup> Douglas Gordon kísérleti filmje, a *24 órás Psycho*, Hitchcock *Psychójának* szokásos, 109 perces vetítési idejét lassított lejátszással 24 órára tágítja. A másodpercenkénti kétkockás lejátszással a film vetítési sebessége lecsökken, és ez szempontunkból érdekes megfigyelésekhez vezet. Nem valószínű, hogy bárki is képes lenne egy ültében végignézni ezt a *Psychót*, de még ha sikerül is, a Hitchcock-filmekre oly jellemző, feszültségkeltő hatás ugyancsak elenyészik. A túlfeszített várakozás és a cselekvések kibontakozásának extrém lassúsága következtében a filmre jellemző narratív makrostruktúra átadja a helyét a képek bővületének. E kísérlet, mely Laura Mulvey szerint „a fénykép mozdulatlansága és a mozi mozgalmassága között lebeg” (2004: 62) egyrészt előtérbe állítja a filmi médium anyagszerűségét, közvetítő közegét, másrészt felveti e mediális sajátosságok és a narratívítás viszonyára vonatkozó kérdést.

víz, egy csata drámai képe. Ezek a képek úgy mutatnak be egy történetet vagy egy cselekvéssort, hogy egy nagyon jellemző, drámai pillanatot választanak ki, mely mintegy magában foglalja e pillanat múltját (előzményét) és jövőjét (következményét) is. Lessing szerint a festészetnek nincs is más eszköze az időbeliség megragadására, minthogy „a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzőeket is, a következőket is a legjobban lehet érteni” (1982: 252). A filmi képsor az egyetlen, mely a mozgás folyamatát nem kitüntetett pillanatok által, hanem tetszőleges, egyenlő távolságú pillanatok alapján jeleníti meg. A falikárpitok, az ikonok, de még a képregények képsorain is az egyes képkockák, panelek egy tudatos, intencionális szelekció eredményei. A film esetében azonban a kamera működési elvéből fakadóan ezek a pillanatok mechanikusan rögzítettek. Az egy beállításon<sup>6</sup> belüli filmkockák egymáshoz képest olyan apró eltéréseket<sup>7</sup> mutatnak, melyeknek nem tudunk narratív funkciót tulajdonítani, mindazonáltal a szerialitás egy olyan elve szerint szerveződnek, melyet a film „magasabb” szintű egységei (a beállítás és a jelenet) egyre fokozottabb mértékben narrativizálnak.

A *beállításváltások* megtörik a filmkockák egymásra következésének fenti logikáját. A megelőző beállítás utolsó és a rákövetkező beállítás első filmkockája között cezúra,

---

<sup>6</sup> „A beállítás egyetlen kamera által rögzített folyamatos látvány. Minden beállítás egyetlen felvétellel készül.” (Szabó G. 2002: 17)

<sup>7</sup> Természetesen a kameramozgás által tagolt beállítások esetében az eltérések nagyon is észlelhetőek; a hosszú beállításban az éles vágás helyét a belső vágás veszi át, így a beállításon belül elkülöníthetünk olyan „elemi beállításokat”, melyekre érvényes a fenti megállapítás.

törés jön létre, ez a különbség a film nagyon fontos jelentéslétrehozó eszköze. A **beállítás** a filmkockától eltérően nem pusztán időbeli egység, hanem a jelölő eszközök (adott látószög, kameraállás, plán és gyújtótávolság) által meghatározott olyan együttállás, mely a különbségek rendszere alapján lehetővé teszi a film textuális vizsgálatát. A beállításváltások nagy része esetében leszűkül a beállításokat elválasztó törés jelentéspotenciálja: a mozgókép története során olyan jelentéseket vett fel, melyek nagyban leegyszerűsítik a filmnézőnek azt a feladatát, hogy a beállítások közti viszonyt meghatározza. Ilyen konvencionalizálódott jelentése van például a **tekintetet követő vágás**nak, ahol a második beállításban megjelenő képet az első beállítás szereplőjének látványaként azonosítjuk. Vagy: természetesnek vesszük, hogy az egyik beállításban egy ajtón kopogó szereplőt látunk, a rákövetkező beállításban pedig már bentről látjuk, amint belép a szobába. A beállítások között létrejövő viszonyokból következtethetünk a kamera mindenütt jelenvalóságára, a különböző térrészleteket és időpillanatokat összekapcsoló narratív logikára vagy a kihagyások, hézagok által a tudás részleges (például egyetlen szereplő tudására, észlelésére korlátozott) jellegére.

A **jelenet**nek mint a narratív film alapvető egységének az alapja a cselekmény térbeli és időbeli egysége. Christian Metz úgy határozza meg, mint olyan szintagmatípust, melynek jelentője ugyan töredékes, de a jelentettje egységes. A „jeleneten belüli térbeli vagy időbeli megszakítások kamerarések és nem diegetikus rések” (1966: 226). A kamerarések esetében a történet folyamatossága nem sérül, a jeleneten belüli beállításváltás a narrációban történő megszakítások eredménye. A diegetikus rések azáltal

törlik meg a történet folyamatosságát is, hogy a térbeli és időbeli egység felbomlik. A jelenet több beállításból vagy elemi beállításból áll, ez azt jelenti, hogy a történet elemeit több látószögből, kameraállásból, plánméretben mutatja be. Bár az egyes formális megoldások nem folyamatosak, a jeleneten belül a történéseket mégis egységesnek tételezzük, és a formai változókat ennek az egységesítésnek vetjük alá. (A fenti két beállítást úgy dekódoljuk, hogy „valaki belép a szobába”, és nem úgy, mint két eltérő látószögű, megvilágítású, díszletű kép egymásutánját.) Úgy érzékeljük, hogy a látószög-, kameraállás- és plánváltásokkal semmi lényegbevágó nem maradt ki a történetből. A jelenettel ellentétben a **váltakozó szintagma**<sup>8</sup>, mely két különböző helyszínen játszódó esemény képeit váltogatja, nem a történet diegetikus egységén alapszik, hanem a narráció egységén, mely egymás mellé rendeli az egyes beállításokat.

A *jelenetváltások* térbeli (és időbeli) váltást jeleznek a cselekményben, a köztük lévő cezúra sokféle viszonyt jelölhet. A filmtörténet kezdetén a jelenetváltásokat fekete inzerttel, (a színházi felvonás mintájára) széttáruló függönnyel, feliratokkal, később áttűnéssel vagy fade-out (elsötétülés) és fade-in (kivilágosodás) típusú szerkesztéssel jelölték.<sup>9</sup> Ezek az ikonikus jelek a narratív kontextustól

---

<sup>8</sup> A váltakozó szintagma talán leggyakoribb formája a Metz által váltogatott montáznak (a köznyelvben párhuzamos montáznak) nevezett megoldás, amikor „a váltakozás jelentése a diegetikus egyidejűség”: a képek egymás mellé vágásának jelentése: 'eközben, ezalatt'. (Metz 1966: 227)

<sup>9</sup> A filmi interpunkcióról lásd: Szilágyi G. (1999) A filmi interpunkció kialakulása, A folyamatos film, Kötelező vagy fakultatív interpunkció, Áttűnés és elsötétülés, A film egységei, Az egységek

függően sajátos jelentéssel rendelkeznek („eközben”, „másnap”, „ezután” stb.). Egy idő után gyakorivá vált a jeleneteknek éles vágással történő tagolása: ez a hirtelen váltás sokszor meglepetésszerű hatást válthat ki a nézőből, mint ahogyan például egyes Hitchcock-filmekben történik, amikor egy ijesztő látvánnyal szembesülő nő sikításának egy másik helyszínen szintén ijesztő látvánnyal szembe-sülő, másik nő ad hangot (*Zsarolás*, 1929). Az időbeli egymásutániság a történet idejét akár meghatározatlanul is hagyhatja, a metaforikus egymásra vonatkozás viszont a két jelenet párhuzamba állítására, értékelésére szólít fel.

A filmi médiumot alkotó egységek (filmkocka, beállítás, jelenet) sorozatszerűsége tehát kétféle értelemben is meghatározza a nézőpont irányultságát: egyrészt feltételez egy átfogó (narrátori) tudatot, mely kiválogatja és elrendezi a képeket, másrészt a szekvenciákon belül érvényesülő nézőpontok folyamatos ütköztetése által meg is kérdőjelezi ennek létét. Az utóbbi szempontra a fokolizációról szóló alfejezetben még visszatérünk.

### 3. Nézőpont a narráció szintjén. Szólam

A szólam szerkezet narratívákban betöltött funkciójának vizsgálatához vegyük a következő példát Mikszáth már korábban idézett regényéből. A narrátor Tóth Mihály meg-gazdagodásának történetét meséli el: a szereplő miképpen tett szert amerikai tartózkodása során mesés vagyónára.

---

elrendezése, A tagolás jelölése a filmen, A filmi tagolás című fejezeteket.



Eleinte csak mint utasember nézett szét, s tanulmányozta a New York-i életet. Az ember minden új országban macskakölyök egy ideig, csak hetednapra nyílnak ki a szemei. De ez a hetednap eltarthat hét esztendeig vagy holtig is. Nagy dolog látni tudni. (1960: I. 198)

Az idézett bekezdés első mondata múlt idejű személytelen kijelentés, melynek alapján megkülönböztethetjük a kijelentés kimondásának és tárgyának idejét, más szóval a narráció és a történet időhorizontját. A személytelen narrátori instancia az elmeséltekről mint elmúltról számol be, a bemutatott események idejét és a narráció jelenét meghatározatlan idő választja el. Az „eleinte” időhatározó deixisnek vagy rámutatásnak számít, kijelöl egy időpillanatot, míg a narráció időpontja meghatározatlan marad (*retrospektív* vagy *visszatekintő* narráció). A visszatekintő narráció révén a történet olyan perspektívából vagy nézőpontból kerül bemutatásra, amely nem lokalizálható, így tér- és időbeli elhelyezhetetlensége miatt nem tesz szert az alanyi kijelentés jellemzőire (magyarán nem rendelhető hozzá egy – pragmatikai – alanyi pozíció).

A bekezdés második mondatától kezdődően a narratív szituáció azonban teljesen átalakul. „Az ember – olvasható – minden új országban macskakölyök egy ideig, csak hetednapra nyílnak ki a szemei.” Miben áll ez a változás? Először is megváltoznak a kijelentés időindexei. A retrospektív narráció helyét átveszi az általános jelen idő. Az első mondat múlt idejét felváltja egy atemporális vagy az általános igazságok kimondására használt (*gnómikus*) **jelen idő**. A narratív szituáció abban az értelemben is megváltozik, hogy a második mondatot szigorú értelemben nem is tekinthetjük „narratív” kijelentésnek, mivel az első mondat kommentárjául szolgál, és olyan *kiszólásként*

vagy, a retorika terminusával élve, *parabázisként* értelmezhető, amely megtöri, vagy megváltoztatja a korábbi narratív szituációt. Ugyanis míg az első mondat jellegzetesen személytelen narratív kijelentésként értelmezhető, a második mondat a népi bölcsesség metaforikus szólamát idézi meg. Mint hangsúlyosan nyelvi képződmény nem csak a heterodiegetikus narrátorhoz, vagyis a történeten kívül lokalizálható narrátori pozícióhoz, hanem például a szereplőhöz, Tóth Mihályhoz is hozzárendelhető, mint olyan megfogalmazás, amellyel a szereplő saját helyzetét értékeli. Stilizált megfogalmazásként egy közbejövő, másik szólamként egy másik perspektívából értékeli az első mondat tárgyi szintjét. Ha az első mondat egy egyszeri történés személytelen és retrospektív elmesélését célozza, a második eltünteti a bekezdés első mondatára jellemző temporális elválasztottságot történet és narráció között, amennyiben a korábbi mondatban elmesélt eseményt nem időbeli helye, hanem érvényessége felől ítéli meg. A népi szólam hatására visszamenőleg módosul az első mondat kontextusa is: e mondat tükrében a korábbi úgy jelenik meg, mint egy eseményről való *beszéd egy fajtája*, mint aminek a semleges (vagy személytelen) modalitása maga is az értékelés egy módozata. A narratív felidézésről az összegző megítélésre történő szinte észrevétlen váltás (hiszen a mondat maga rejtett idézet – vagyis a narráció saját beszédében idegen elemként jelenik meg), majd a későbbiekben a visszatérés a személytelen szólamhoz árnyalja a tárgyi szinthez való hozzáférés módozatait.

A fent körvonalazott perspektívaváltás nem a történelek tárgyi szintjén, hanem az ahhoz való hozzáférés, a narráció szintjén ragadható meg. Ez a perspektívamódosulás a szöveg szólam szerkezetéből következik. **Szólam-**

szerkezetben a különböző beszédpozíciók („nézőpontok” a narráció szintjén) egymáshoz való viszonyát értjük. Ugyanakkor fontos tisztázni, hogy a szólamok nem a (narrátori és szereplői) szólamokat kimondó alanyi pozícióhoz való rendelés, hanem a bennük megfogalmazódó nyelvi magatartás alapján különíthetők el. Ez azt jelenti, hogy akár egyetlen megnyilatkozáson belül is felismerhetünk eltérő szólamokat, például az alapján, hogy megváltozik a stilisztikai, retorikai, logikai stb. felépítésük, szemantikai síkon pedig a kijelentés tárgyához való viszony. Éppen ezért a szólamok váltakozása, összekapcsolódása vagy egymásnak feszülése nem analóg vagy párhuzamos az adott szövegrész pragmatikai szituációjának a megváltozásával.

A narratív helyzet megváltozása az idézett részben egy hangsúlyos értékelői mozzanatot is magában rejt. Az értékelés – vagy Uspenszkij kifejezésével az „ideológia” mozzanata – itt abban ragadható meg, hogy narrátori és szereplői pozíció ebben a részben egymáshoz közel kerül (míg viszonyuk a további részekben megváltozik), mégpedig azáltal, hogy a közbejövő idézet révén a narrátori és a szereplői pozíciók időbeli elválasztottsága feloldódik egy időtlen példaszerűségben („Nagy dolog látni tudni.”). Tóth Mihály „rendkívüli” útját New Yorkban a narrátor egy természeti kép metaforájával mutatja be. A társadalmi különbségek áthidalását a macskakölykök életciklusához hasonlítja. E metafora két irányban fejt ki hatását: egyrészt rokonszenvet ébreszt a szereplő iránt, másrészt szimbolikus jelentőségűvé emeli Tóth Mihály esetét. A bekezdés narratív szituációját a személytelen és a népi bölcsesség szólama szervezi. E két szólam viszonyát konvergensenk vagy összetartónak tekintjük, mivel nem

a vitahelyzet vagy a relativizáció, hanem a kölcsönös megerősítés vagy kiegészítés jellemzi.

A narratívák szólamszerkezetének vizsgálatát azért tekintjük a megértés igen fontos mozzanatának, mert az egyes kijelentéseket nem az alanyiség, hanem egymáshoz való viszonyuk kapcsán teszi értelmezhetővé.

#### 4. A nézőpont a narratív kijelentések tárgyának szintjén

A narrációs aktus szintjén a „nézőpontosság” kérdése a szöveget alkotó szólamok közötti lehetséges kapcsolatokként jelentkezik. De a nézőpont szerepe vizsgálható a narráció és a történet viszonyát artikuláló összefüggésként is. Ebben az esetben a narráció – mint történetmondás – közvettségére és közvetítettségére, valamint a történetmesélés perspektivikusságára kérdezzünk rá. Ha a szólamok egymás közötti viszonyaként értelmezzük a nézőpont szerepét, akkor a nézőpontra irányuló kérdésfelvetés a narráció mikéntjére, a megszólalásnak – mint narratív helyzetnek – és a kimondott szöveg retorikai, pragmatikai megalkotottságának a viszonyára irányul. A nézőpont ugyanilyen kitüntetett fontossággal bír, amikor a narratív kijelentést a narráció *tárgyához* való viszonyában tárgyaljuk. Vagyis amikor azt vizsgáljuk, hogy a narratív kijelentések miként képezik meg tárgyukat, milyen összefüggésben, milyen „nézőpontból” tesznek olvashatóvá egy történetet.

A narratív kijelentéseknek a kijelentés tárgyához való viszonya szempontjából a „nézőpont” szerepe ugyancsak a narrációs aktus vizsgálatának szintjén jelentkezik, csak éppen annak egy másik összefüggését nevezi meg. A továbbiakban a nézőpont e kérdését két, egymással szo-

rosan összefüggő, módszertanilag mégis különválasztandó kérdéskörre tagoljuk.

Az első a **distancia** kérdésköre. A **distancia** fogalmán hagyományosan a narrátornak az elmesélt történettel szemben kialakított attitűdjét értik. Egy történetet el lehet úgy mesélni, hogy a narrátor mintegy távolságot tart az elbeszélthez képest, folyamatosan felhívja a figyelmet arra, hogy történetmondásról van szó, de úgy is, hogy a leírtakból nem következtethetünk egyenes módon a történetekkel szemben kialakított narrátori pozícióra. El lehet beszélni egy történetet úgy, hogy a narrátor felidéz egy eseményt, de úgy is, hogy a narrátor a szereplők szájába adja a szavait, „eljátsszatja” velük a történetüket. Egy történetet el lehet mesélni úgy, hogy csak a cselekmény szempontjából releváns dolgok kerülnek megemlítésre, de úgy is, hogy a szövegben a szereplőknek a történetekről kialakított hipotetikus véleményét is részletezi a narrátor stb. Mindebből arra következtethetünk, hogy a narrációnak a tárgyához való viszonya távolról sem semleges, mivel mindenképpen számolnia kell a közvetítés mozzanatával. Szemben azzal, ahogy Henry James elképzelte a regényírás fő feladatát, a (narratív) szövegek nem képesek „kimondani magukat”, ezért – így vagy úgy – narráció és történet viszonya mindig jelentésképző szerepet tölt be.

A másik, a következő alpontban vizsgálandó kérdéskör a **fokalizáció** kérdésköre. Ez a megközelítés a (narratív) kijelentés és a szereplői észlelés kérdéskörét járja körül. A nézőpont ebben az esetben is a narrációs aktusra vonatkoztatva jelenik meg, viszont meghatározás szerint olyan korlátozó elvként, amely a diegetikus világ ágensei között szabályozza és osztja el az ehhez a világhoz való hozzáférés módjait.

#### 4.1. Distancia

A narráció közvetítő funkciójáról, illetve a közvetítés módozatairól először Platón *Államának* harmadik könyvében olvashatunk. Szókratész ebben a dialógusban a „mese-mondás” két formáját különbözteti meg:

[M]ikor [a költő] – valaki másnak a szerepében – egy beszédet elmond, nem látjuk-e, hogy a maga előadását lehetőleg azéhez igyekszik hasonlónvá tenni, akit, mint beszélőt, előre bejelentett? [...] Az ilyen eljárással tehát a költő [...] az utánzás által való elbeszélést alkalmazza. [...] Ha viszont a költő sehol sem rejti el magát, akkor egész költészete és elbeszélése utánzás nélküli alakot ölt. [...] Ha Homérosz – miután elmondta, hogy Khrüszész magával vitte a leánya váltságdíját, a táborba ment, s könyörgéssel fordult az akhájokhoz, de legfőképp a két királyhoz – ezután nem Khrüszész személyében beszélne, hanem tovább is, mint Homérosz, akkor ez, tudd meg, nem volna utánzás, hanem egyszerű<sup>10</sup> elbeszélés. (393c-d)

Szókratész a narráció két módozatát különbözteti meg. A költő elmesélhet a saját nevében egy történetet. Homérosz példáján azt mutatja be, hogy ebben az esetben a történetmondásnak nem kell „belehelyezkednie” az egyes szerepekbe (például azáltal, hogy felidézi a szereplők beszédét), hanem anélkül, hogy utánozná őket, azt kell előadnia, ami a szereplőkkel történt. Ezt „egyszerű” vagy „tisztá elbeszélésnek” (*diegézisnek*) nevezi. A tisztá elbeszéléssel szemben utánzásnak (*mimézisnek*) nevezi az előadásnak

---

<sup>10</sup> Genette a bevett fordítás helyett az „egyszerűt” „tisztának” fordítja. Vagyis hogy Szókratész „tisztá elbeszélésről” beszél.

azt a formáját, amikor a költő úgy idéz fel egy történetet, hogy mintegy kölcsönveszi a szereplők beszédét, a szereplők „személyében” beszél, „elrejt” magát a szereplők mögé. E különbségtétel alapján, amelynek szempontját a szereplői beszéddel szembeni távolságtartás mértéke adja, különbséget tesz mimézis, diegézis és kevert előadásmód (amikor a költő hol a saját, hol a szereplőinek a nevében beszél) között. Szókratész a mimézist lehetőség szerint kerülendőnek, de mindenképpen alacsonyabb rendűnek tartja. Szerinte a beszéd e formája során a narrátori hang „megfertőződik”, a narrátori és szereplői beszédpozíciók nem lesznek világosan elkülöníthetők, mivel a költőnek a szereplő hangján kell megszólalnia, és (adott esetben) nem illő dolgokat kell mondania.

Meg kell itt jegyeznünk, hogy Szókratész nem a narrátori jelenlét kiküszöbölését, és egyfajta (a narrátori hang által) nem-mediatizált, közvetlen jelenlétet ért mimézis alatt, hanem a közvetítés egy formáját. Ezért nem ildomos a platóni tagolást (diegézis, mimézis) összekeverni az angolszász irodalomtörténeti gondolkodásban a XX. század elején megjelenő dogmatikus különbségtétellel „showing” (megmutatás) és „telling” (elmondás/elbeszélés) között. Ugyanis Szókratész számára a megoldandó vagy még inkább: a kiküszöbölendő problémát narrátori és szereplői szólam külön tartása képezi. A közvettség vagy közvetlenség mint az elmondottakkal szemben kialakítható olvasói viszony kérdése itt egyáltalán fel sem merül. A jamesi hagyomány számára a Platónnál jelentkező kérdés átértelmeződik. A „megmutatás” és „elmondás” az olvasói távolságtartást/azonosulást kondicionáló narrációs eljárások vizsgálatába torkollt. Az elmeséltekben való olvasói részesedést e megközelítésmód éppenséggel

beszéd és tárgyának szétválasztásától tette függővé, valamint a beszéd mediatizáló szerepének lehető legnagyobb visszaszorítására törekedett. Ez többek között a „hang-kölcsönzés” Platónnál mimetikusnak nevezett eljárásával érhető el, de az „önkimondó” narrációnak (a „megmutatásnak”) messze nem ez az egyetlen kritériuma. A közvetlen jelenlét illúziójára való törekvés ugyanis egyszerre feltételezi a jelenetező elbeszélésmódot, az utólagos narrátori kommentárok kiszorítását, a belső fokalizációs technikák előtérbe helyezését, de ugyanakkor egy kísérteties narrátori jelenléte is – hiszen a szereplői szólamok, valamint az egyes szereplők nézőpontjával összekapcsolódó narrációs részek közötti közvetítés a narrátori jelenléte egyben szelekciós tevékenységként engedi értelmezni. A narrátori beszédpozíció ebből következően olyan fölérendelt instanciaként jelenik meg, amely – egyfajta szerkesztési elvként – ideológiailag fogja egybe az egyes szövegegységeket, és ebből következően nem is lehet azt a „szólam” vagy a „hang” szintjén azonosítani.

Roland Barthes „valósághatásnak” nevezi a narratív közlésnek azt a formáját, amely azt az illúziót kelti, mintha a dolgok maguktól jelennének meg, a narrációs tevékenység egyfajta regisztrációként működne. Ennek egyik fő okaként említi azon látványelemek, leíró részek, jelzők stb. jelenlétét, amelyek látszólag semmivel sem viszik előbbre a történetet, funkciójuk – legalábbis látszólag – kimerül a megmutatásban, az érzékeltetésben stb. Természetesen egy narratív szövegben előforduló leírások maguk is képesek történetsszervező elemmé válni. Például Kosztolányi regényében, az *Aranysárkányban* a leírások emblematisz funkcióit is betöltnek: motívumhálót hoznak létre, amely metaforikus kapcsolatokat teremt az egyes szöveghelyek



között. Ezáltal pedig előretaló (proleptikus) és hátrautaló (analeptikus) funkciójúak, mivel a narratíva egy későbbi részét előlegezik meg, vagy egy korábbira utalnak vissza, ugyanakkor az egyes leírások értelmezhetőségének kontextusát is létrehozzák.

Barthes azonban a „valósághatást” kiváltó elemeken elsősorban a véletlenszerű, kontingens jelzőket, látványelemeket érti, amelyeknek mintha az lenne az egyetlen funkciójuk, hogy „ott” legyenek, és éppen véletlenszerűségük okán váltsák ki a „ténylegesség”, a közvetítetlenség hatását. E technika (a korábban már említettekkel: jelnevezés, belső fokalizáció, a narrációs tevékenység önelrejtése, a szereplői beszéd – egyenes vagy közvetett – idézése stb.) által kiváltott valósághatást viszont nem tekinthetjük utánzásnak vagy „megmutatásnak”, abban az értelemben, hogy kiküszöbölné a narrátori közvetítést, és ezáltal mintegy garantálná az olvasónak a közvetlen hozzáférést a „megmutatott” történethez. Genette felhívja a figyelmet arra, hogy *Az eltűnt idő nyomában* című regényben például a „megmutatás” és az „elmondás” a legnagyobb mértékben keveredik; a hangsúlyozott narrátori jelenlét (amely egyszerre értelmezhető a kijelentések forrásának, garanciájának, az elmondottakra irányuló kommentárok, értelmezések forrásának és „metaforák termelőjének”) semmit sem vesz vissza az előadás „közvetlenségéből” (Genette 1972: 188); Proust könyve egyszerre helyezkedik el a megmutatás és az elmondás ellentétes pólusain.

Ha viszont a platóni különbségtétel diegézis (tisztá elbeszélés) és mimézis (a szereplő beszédének imitációja) között nem azonos az „elmondás” és „megmutatás” közötti különbségtétellel, akkor mi a „tétje” ennek a felosztásnak? Szókratész javaslata, hogy az ideális államban korlátozzák

a mimetikus előadásmód hatókörét, mint már említettük, azzal a félelmével függ össze, hogy ha a költő úgy beszél, mint a szereplő, akkor a beszéde nem lesz (legalábbis teljes mértékben) elkülöníthető a szereplőétől. Az „utánzó” beszéd ahhoz vezet, hogy a szereplői beszéd és az azt felidéző narrátor szólama szükségszerűen összekapcsolódik, a felidézett szereplői beszéd megformáltsága, az általa képviselt beszédpozíció összekapcsolódik a narrátoréval, és így e kettő viszonya mint kölcsönös meghatározás válik értelmezhetővé. Természetesen adódnak grammatikai jelölők (szám/személy, igeidő), formális jelek (idézőjel, kötőjel, szövegtagolás stb.), valamint stilisztikai jegyek is, amelyek felhívják a figyelmet, hogy megváltozott a beszéd pragmatikája. A szereplői beszéd felidezésének vizsgálata nem merül ki a formális jegyek meghatározásában, narratori és szereplői beszéd formális elkülönítésében. Mivel mindkét – a narratori és a szereplői – szólam egy bizonyos helyzetre adott válaszként jelenik meg, így mindkettő egy szemléleti formát képvisel, ami az éppen aktuális tárgy viszonylatában artikulálódik. Narratori és szereplői szólam viszonyában egy helyzet megítélésének kettős perspektívája fogalmazódik meg. A szereplői beszéd megidézése egy (nyelvi) magatartás felidézését jelenti; éppen ezért e két szólam közötti távolság vagy még inkább feszültség mértéke a felidezés perspektívációjához vezet.

A szereplők beszédének felidézése esetében tényleges idézetről beszélhetünk, amelyhez ilyen vagy olyan módon viszonyul a narratori beszéd. Idézni meghatározás szerint annyit tesz, mint kölcsönvenni valakinek a beszédét. Ez azt jelenti, hogy a narrátor beszédébe (az egyetértés, a megerősítés, a vita, a jellemzés stb. céljából) egy másik beszéd ékelődik, vagyis a narrátor időlegesen átadja valaki

másnak a beszédet; vagy pedig a narrátori és a szereplői szöveg összefonódik.

Ha grammatikai megvalósulása szempontjából vizsgáljuk, akkor a szereplői beszéd felidézésének három alapvető formája van: az idézett beszéd, a függő beszéd és a szabad függő beszéd. Az **egyeses idézet** esetében a narrátori és szereplői beszéd közötti váltás grammatikailag és legtöbb esetben formálisan is jelölt (idézőjel, kötőjel, kettőspont). Grammatikai jelöltségen azt értjük, hogy az idézet megőrzi „eredeti” alakját, narrátori kijelentés és megidézett szereplői beszéd között nincs idő-, szám- és személybeli egyeztetés. Ez legtöbb esetben azzal jár együtt, hogy a szereplői beszéd felidézését az jelzi, hogy a narráció jelen idő, egyes szám első személyre vált. („A gróf azt mondta: – Nem kertelek tovább ...”)

A **függő beszéd** esetében a szereplő beszéde beépül a narrátoréba; ebben az esetben nem következtethetünk tulajdonképpen grammatikai megvalósulására, mert – legalábbis formálisan – egyeztetve van a narrátori kijelentéssel („A gróf [...] azt mondta, hogy igen rövidre fogja a mondandóját.”). Az idézésnek ez az integratív formája őriz meg a legkevesebbet a szereplői beszédből. Nemcsak a személy- és időbeli egyeztetés, valamint a kötőszavak jelenléte miatt, hanem mert nem következtethetünk a szereplői beszéd frazeológiájára (szófordulataira, szóválasztásaira, kifejezőmódjára).

A harmadik lehetőség a **szabad függő beszéd**. A felidézésnek ez a különös formája egyben a legbonyolultabb, mivel átmenetet képez a korábban említettek között. Egyrészt a szabad függő beszéd esetében is megtörténik az idő- és számbeli egyeztetés, ugyanakkor nem kötelező érvényű a kötőszavak használata, továbbá a megidézésnek

ez a formája megőrzi az idézett beszéd frazeológiai jegyeit. („A gróf azt mondta, nem kertel tovább.”)

Nemcsak nyelvtani, hanem stilisztikai szempontból is vizsgálhatók azok a módozatok, ahogy a szereplői szólam felidézésre kerül. Ebben az esetben a szereplői beszéd felidézését nemcsak úgy vizsgálhatjuk, mint a narrátori beszédbe átemelt teljes kommunikációs egységet. Sok esetben a szereplői szólam mintegy „nyomaiban” kerül be a narrátori szólamba: úgy, mint az egyik szereplőre jellemző szófordulat, mint közbevetés stb. A szereplői szólam alárendelődhet a narrátori szólamnak, másrészt a szereplői szólam idegen elemként ékelődik be a narrációba, így e kettő egymással „vitába” is keveredhet, például úgy, hogy az ily módon beékelődő idegen beszéd felfüggeszti az elbeszélői szólam hitelét.

A szereplői szólam azonban egy sajátos nyelvhasználati módként is felidézésre kerülhet. Az *Aranysárkányban* például a főszereplő hol a diákokra, hol a szülőkre, hol a város polgáira, hol pedig a személytelen narrátorra jellemző nyelven van leírva. A felidézett különböző beszédregiszterek, rétegnyelvek részben a regény történetének szereplőiehez köthetők. A narrátor itt „*idegen beszédet* használ [...], amikor is nem a saját nevében, hanem egy frazeológiaiag meghatározott elbeszélő nevében beszél” (Uszpenszkij 1987: 34). Annak függvényében, hogy éppen melyik szólam válik dominánssá, lesz a főszereplő Novák Novák Antal, Novák Tóni vagy éppen Butykos.<sup>11</sup> Ebben az esetben narrátori és szereplői szólam kontaminációjá-

---

<sup>11</sup> Uszpenszkij felhívja a figyelmet, hogy a névhasználat is hozzájárulhat a szereplői beszéd és cselekvés perspektívációjához. Attól függően, hogy a szereplő melyik nevét használják (kicsi-

ról beszélhetünk, mivel nem választható el egyértelműen, hogy a tanár mikor válik a szereplőktől vett idézetnek a tárgyává, és mikor a narrátor „saját” beszédének a tárgya.

Legvégül a szereplői beszéd megidézése eltérő retorikai hatásfunkciókat is betölthet. Példaként Heinrich von Kleist elbeszélésének, az *O... márkinének* egyik híres paszuszusát idézzük:

A gróf, miközben elengedte a hölgy kezét, helyet foglalt, és azt mondta, hogy igen rövidre fogja a mondandóját; hogy halálos lövéssel a mellében, P...-be szállították; hogy ott több hónapon át azt hitte, nem marad életben; hogy ezenközben a márkiné asszony volt egyetlen gondolata; hogy számára leírhatatlan az a gyönyör és fájdalom, ami ebben a képzetben összefonódott; hogy végül, felépülése után, ismét visszatért a hadseregbe; hogy a leghevesebb nyugtalanságot érezte ott is; hogy több alkalommal a toll után nyúlt, hogy az ezredes úrnak és a márkiné asszonynak írt levélben kiöntse a szívét; hogy váratlanul Nápolyba küldték futárpostával; hogy nem tudja, hogy vajon onnan nem rendelik-e tovább Konstantinápolyba; hogy talán még Szentpétervárra is el kell mennie; hogy képtelen volna tovább úgy élni, hogy lelkének kikerülhetetlen kívánságával ne jöjjön tisztába; hogy M...-en átutazva nem tudott ellenállni a vágynak, hogy néhány lépést ne tegyen e célból; röviden, hogy az a kívánsága, hogy a márkiné boldogítsa őt a kezével, és hogy a legtiszteleteljesebben, legesdeklőbben és legsürgetőbben kéri, hogy ebben a dologban legyen olyan jó és nyilatkozzon. (2001: 100–101)

---

nyitó képzővel ellátva, teljes név, ragadványnév stb.), módosul a „távolság” narrátori és szereplői beszéd között.

E passzus nyelvtani formáját tekintve függő beszéd: szemben az idézett beszéddel csak „kivonatossan” közli a szereplő beszédét. A gróf szinte követhetetlen – Kleist szövegeinek egyik gyakran használt jelzőjével: „érthetetlen” – magyarázkodását a narrátor az elviselhetetlenségig monoton formában, a „hogymint” kötőszavak végtelen sorjázásával közvetíti. A nyelvtani forma ismétlődése miatt hat váratlanul a gróf házassági ajánlata, amely szinte minden előkészítés nélkül hangzik el. Éppen ebből a feszültségből, a nyelvtani szerkezet egyneműségéből, mechanikus építkezése és a gondolat hirtelen megfogalmazódása (vagy éppen bukfence) közötti feszültségből következően a narrációba beemelt szereplői beszéd megőrzi véletlenszerű mozgását és ugyanakkor sajátos feszültségét – annak ellenére, hogy minderről hangsúlyosan közvetetten, a narratori közvetítésen átszűrve alkothatunk képzetet. Továbbá ez a „szűrés” a gróf hallgatóinak értelmezői „teljesítményéhez” is kapcsolható, akiknek a leghalványabb fogalmuk sincs, hogy egyáltalán mire akar a gróf kilyukadni. A „hogymint” kötőszavakkal bevezetett mellékmondatok kontingens sorozata nemcsak a gróf, hanem a hallgatóinak a zavarodottságát is kifejezi; így az eltávolított felidőzésnek az is lehet az egyik funkciója, hogy ugyanazt a beszédet mind kimondása, mind befogadása szempontjából értelmezi. A többszörös és meglehetősen bonyolult kölcsönviszony szereplői beszéd, narratori közlés és a többi szereplő általi közvetítettség között ironikus hatást eredményez; az iróniának ez a működése abban ragadható meg, ahogy a közvetítés eltérő instanciái egymást kölcsönösen felülírják.

A legtöbb narratológiai leírás párhuzamosan kezeli a szereplők „tudati tartalmainak” és beszédének megidézését, mivel ezek hasonló vagy párhuzamba állítható nar-

rációs technikák segítségével valósulnak meg. A kettő külön tartására vagy legalábbis funkcionális elkülönítésére azért van szükség, mert a szereplői beszéd megidézésével szemben a szereplők belső világának vagy én-központúságának megidézése esetében másképp merül fel a (narratív) közvetítés kérdése. Ugyanis a tényleges idézettel szemben, a szereplők tudati tartalmainak megidézésekor a narrációs közvetítés sokkal ambivalensebb. Noha ez a közvetítés szinte mindig úgy jelenik meg, mint a szereplő „belső beszédének” az idézése, az egyáltalán nem kézenfekvő, hogy egyrészt miként lehet valakinek a gondolataihoz hozzáférni, másrészt hogy az így felidézett „belső világ” tisztán nyelvi természetű-e. A belső beszéd felidézése esetén ebből következően kissé megváltozik a közvetítés kérdése.

Dorrit Cohn (1996) a szereplői gondolatok felidézésének három alapvető technikáját különíti el: a „tudati analízist” vagy „pszicho-narrációt”, az „idézett monológot”, valamint az „elbeszélt monológot”.

A tudati analízis vagy pszicho-narráció a szereplő pszichikai-gondolati aktivitásának felidézési módja, amelyhez a (többnyire személytelen) narrátor közvetítésén keresztül van hozzáférésünk. Ebben az esetben a narrátor elmeséli azokat a folyamatokat, amelyek a szereplőben lejátszódtak. Fontos tehát, hogy itt nem idézésről, hanem történetmondásról van szó. Formai szempontból a pszicho-narráció a függő beszédhez hasonlít: a szereplő gondolatairól itt harmadik személyben és múlt időben esik szó, a narrációs aktus idő- és személyindexei nem változnak meg a pszicho-narráció során. A példát újfent a *Noszttyból* választottuk. A narrátor a Tóth Mari becsületét kompromittáló Nosztty Ferenc gondolatait elemzi:

Bizonytalan kilátásokkal szorongatták különböző érzések; a megszorult ember cinizmusa, a moral insanity kaotikus zagyvaléka, mely lényének alapját képezte, a nemesember fölszedett lovagias allűrjei, a szerelmes gyöngédsége, a kéjenc gyönyörszomja mintegy birokra keltek a könnyelmű úrfi lelkében. Volt mozzanat, melyben a megbánás kerekedett felül, legjobb, ha visszaoson csendesesen, de egy tekintet azokra a formás cipőkre s az álmában kipirult kedves arcra, megint meglökte az ördög: hát mindezt itt hagyja másnak, mikor már majdnem az övé volt? (1960: II. 184)

A leírás a fiú ambivalens érzelmeit tárgyazza. Ugyanakkor teljesen egyértelmű, hogy a narrátor nem törekszik a szereplő belső világának mimetikus utánképzésére. A használt szavak („moral insanity”, „lovagias allűr”) nyilvánvalóan nem a szereplő, hanem a narrátor „szótárából” származnak. Elbeszélői és szereplői perspektíva ilyen különtartására azok a minősítő megjegyzések is figyelmeztetnek (pl. „könnyelmű úrfi”), amelyek a szereplő érzelmi-gondolati folyamatainak ideológiai értékelését a narrátori szólamhoz kapcsolják. Éppen ezért az idézet második részében megjelenő időbeli váltás („ha visszaoson csendesesen”) olyan, a szereplőtől vett idézet, amely furcsa mód nem arra szolgál, hogy a szereplőt mintegy a saját szavaival jellemezze, hanem ugyanolyan értékelő jelleggel bír, mint a narrátori értékelések. Ezért a „meglökte az ördög” megfogalmazás sem számít a szereplői tudat teljes értékű megidézésének, hanem a narrátori szólam egyik variációjaként a szereplői tapasztalathoz a narrátor hangsúlyosan értékelő gesztusain keresztül férünk hozzá.

Az idézett monológhoz az *Aranysárkányból* választottunk példát. A részlet a regény egy kiemelt fontosságú



dramaturgiai helyén fordul elő, ti. ezt megelőzően szerepel az a „fordulat”, amely közvetve-közvetlenül a regény fősze-replője, Novák Antal öngyilkosságához vezet.

Tépelődött:

Vajon én vagyok-e a hibás? Lehet. Talán nem lett volna szabad azon az utolsó órán annyira elragadtatnom magam. Itt kezdődött. Emlékszem, azt mondtam, biki-fic és azt, hogy melák. Két szó, mely mihelyt kiszaladt a számon, csodálkozással töltött el s utálattal, mert életben sohase használtam. Valamikor gyermekkoromban hallottam. Miért is mondtam? Furcsa. Ezért volt az egész. E két buta szó miatt. De tehetek-e róla? Nevelés. Leibniz, Leibniz. „Bízzatok rám a gyermekek nevelését, s megváltoztatom a világot.” Nagyralátó, dőre frázis. Ő ezt hitte, akárcsak azt, hogy ez a világ a legjobb minden képzelhető világ között. [...] Bizonyára tévedtem én is. Egy kis csöndre vágyakozott. (2003: 395)

Az idézett rész Novák Antal gondolatait idézi; a bevezető és a berekesztő múlt idejű és egyes szám harmadik személyű narrátori kijelentés mintegy bekeretezi, keretbe foglalja azt a részt, amely a szereplő lelki folyamatait idézi fel. Ez a szereplő magánbeszédének az idézése révén történik. A múlt idejű és harmadik személyű mondatok által közrezárt részben a narráció jelen idejűre vált, és megváltozik a narrátori közlés perspektívája is, mivel itt a szereplő nemcsak a narráció tárgya, hanem annak egyben alanya is. Novák a vele megesett dolgok okaira keres választ („Vajon én vagyok-e a hibás?”); „töprengésének” a tárgya éppen annak az alanyi pozíciónak a megítélése, amelyet a történetekben elfoglalt. Ez oda vezet, hogy kijelentéseit mint „frázisokat” kell felülvizsgálnia, melyek nemcsak tárgyi vonatkozással bírnak, hanem egyben kije-

lölük a megértés egy bizonyos pozícióját. Válságos helyzete annak tudható be, hogy korábbi törekvései, nevelési elképzelései, amelyek egy sajátos nyelvi magatartásként nyertek formát, elvesztették magától értetődőségüket. Mindez a szereplő számára úgy jelenik meg, hogy mintegy kétségbe vonja saját szólamát, azokat a megfogalmazásokat, amelyekben ezek az elképzelések kikristályosodtak. Az idézett monológban tehát megváltozik a narratív szituáció: a narratív hang szintjén történik váltás, ami egyben a szereplőre jellemző nyelvi magatartásmód közvetlen színrevitelét eredményezi. Az idézett szövegrész egyben arra is jó példa, hogy az idézett monológ a nyelvi kifejezés drámájaként nemcsak a külső narratív instancia és a szereplői (belső) beszéd, hanem a szereplői beszéden belül meghúzódó nyelvi viselkedésmódok konfliktusaként képes a szubjektivitás megjelenítésére.

Az **elbeszélt monológ**, szemben az idézett monológgal, a szereplői belső beszéd felidézésének egy eltávolítottabb formája. Formáját tekintve hasonlít a szabad függő beszédhez. Az elbeszélt monológ esetében nincs szó narrációs szintváltásról, például úgy, hogy egy heterodiegetikus narrációról homodiegetikus narrációra váltana a szöveg. Ebben az esetben a szereplő belső beszéde úgy van beillesztve a narrátor szólamába, hogy annak ellenére, hogy nem különül el attól, mégis megőrzi „frazeológiai” sajátosságait. Egy példa, ugyancsak az *Aranysárkányból*:

Le-föl sétálva kérődzött szegyenén. Lassan emésztette.

Annyi bizonyos, hogy a cikk hangja sértő, egyes bíráló megjegyzéseiben durva, kegyetlen, de a váza, az igaz, és az, ami legszörnyűbb benne, épp az igazság, a színigazság. Mint önmagával szigorú ember, ezt megállapította. Most ismét futhatna igazgatóhoz, ügyvédhez, rendőr-

főkapitányhoz, bíróhoz, hogy egyes rágalmazó kitételek miatt elégtételt kérjen. Talán elégtételt is szolgáltatathatnának, azt, amit lehet, földi igazságot. De ez szálnalmas dolog, a nagy lendület nélkül, mely maga az igazság. Mit ért el Hildával? Mit ért el Tiborral? Mit ért el Liszner Vilmostal? Semmit. Nem lehet semmit sem elintézni. (2003: 444)

Az idézett bekezdés végig harmadik személyű; ugyanakkor a beszédritmus, az appozíciók (hátravetések) („de a váza, az igaz”), a fokozások („az igazság, a színigazság”), a kérdő megfogalmazások sorjázása („Mit ért el Hildával? Mit ért el Tiborral?”) stb. mind arra hívják fel a figyelmet, hogy a szereplő magánbeszéde van közvetetten felidézve. Az elbeszélt monológ sajátossága, hogy narrátori és szereplői beszédpozíció közel kerül egymáshoz, de nem mosható egybe, e „közelség” gyors váltásokat tesz lehetővé a narrátori és a szereplői beszédpozíció között. A „mint önmagával szigorú ember, ezt megállapította” közbevetés csak a személytelen narrátor beszédpozíciójához kapcsolható; ebből következően az elbeszélt monológban felidézett szereplői magánbeszéd kettős perspektívából válik megítélhetővé. Ez az ingázás a szereplői és a narrátori „nézőpont” között adja az elbeszélt monológ sajátosságát.

#### 4.2. Nézőpont a szereplői közvetítés szintjén.

##### Fokalizáció

Käte Hamburger szerint az „epikai fikció az ismeretelmélet egyetlen olyan terepe, ahol egy harmadik személy énközpontúsága (vagy szubjektivitása) harmadik személyben ábrázolható” (idézi Cohn 1996: 87). Ez azt jelenti, hogy a narratív fikció diszkurzív szabályrendszerei megengedik,

hogy a narrátor a sajátjától különböző én személyes perspektívájából írjon le eseményeket, vagy pedig úgy idézze fel/konstruálja meg egy (másik) személy introspekcióját, hogy a felidézés lényegi fiktitvása (a narratív fikción belül) nem szorul további magyarázatra. Ebből következően a narratív szövegeken belül a narráció több módon is összekapcsolódhat egy szereplői „nézőponttal”. A fokalizáció fogalmával azt a módot nevezzük meg, ahogy a szereplő észleli a világot, vagyis ahogy a diegetikus világban elfoglalt helye „szűrőként” működik. A nézőpont itt a narrációt szervező „restrikciós” elvként, azaz a „tudás korlátozásának” elveként működik. Genette a fokalizáció jelentőségét abban látja, hogy általa lehetővé válik a „ki beszél?” és a „ki lát?” közötti különbségtétel; a fokalizáció kérdésköre ez utóbbira, a „ki lát?”, vagy még pontosabban, a „ki észlel?” kérdésre vonatkozik. Vagyis a fokalizáció különböző esetei – legalábbis az irodalmi narráció esetében – nem a narráció aktusát érintik, hanem a narráció és a szereplői észlelés és értelmezés közötti viszonyt nevezik meg. A fokalizációs jelenségeket a „tudáselosztás” módszerként értelmezzük, mint ami a szereplő (mint személy) térben és időben lokalizált perspektívájának részlegességéből és az ahhoz kapcsolódó narráció „információkorlátozásából” következik. A fokalizáció tehát a nézőpontnak arra az aspektusára vonatkozik, amely a jelölt (a diegetikus világ) szintjén jön létre.

A fokalizáció fogalmát Mieke Bal vizsgálta a legkiterjedtebben. A bali elmélet szerint minden narráció fokalizált, mivel „az események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik” (1999: 142). A fokalizáció szemléltetésére a vizuális művészetekből hoz példát. Az *Arjuna vezeklése* című dél-indiai lapos

dombormű egyik részletén Arjunát, a bölcsét látjuk jóga-pozícióban, mellette egy macska szintén jógapozícióban, a macska körül pedig egerek, akik nevetnek. Bal szerint a képnek akkor tudunk jelentést tulajdonítani, ha narrativizáljuk: Arjuna meditál, a macska utánozza őt, az egerek pedig azon nevetnek, hogy így biztonságban vannak. Az események egymásra következője nemcsak egy kronológiai és oksági viszonyt feltételez, hanem az egyes szereplők látásmódját is magában foglalja: „a néző látja az egereket, akik látják a macskát, aki látja Arjunát” (1999: 145). A képről való értelmezésünket tehát a nézőpontoknak ez a közvetítése és áttétele határozza meg. Bal a fokalizációs tevékenységet a látáshoz kapcsolja, hiszen ez alapján a verbális szövegekben elkülöníthetővé válik a narrátor (ki beszél?) és a fokalizátor (ki lát?) alakja. A fokalizáció tehát, ahogyan Bal meghatározza, „a látásmód és a látott, észlelt közti viszony”.

Bal azonban a narratíva minden elemére kiterjeszti a fokalizáció hatókörét. Az explicit szereplői fokalizáció mellett megkülönbözteti a külső fokalizációt, melynek ágense nem jelenik meg a narratív szövegben, hanem anonim marad. A filmelméletben ezt az ágenszt „láthatatlan megfigyelőnek” nevezték: a láthatatlan szemtanú mindig a legjobb pillanatban van jelen, és a legideálisabb nézetből mutatja be az eseményeket. Így aztán azok a beállítások, melyek nem valamely szereplő nézőpontját közvetítik, mind ennek a láthatatlan megfigyelőnek a számlájára írhatók. Még paradoxabb egy ilyen szemtanút feltételezni a verbális szövegek esetében. Ha azt a kijelentést, hogy „Mary részt vett a tiltakozó felvonuláson”, egy külső fokalizátor által fokalizálnak tekintjük, akkor a narráció és a fokalizáció közti különbség felszámolódni látszik,

ami a narrációs tevékenységet a fokalizációra korlátozza, vagyis a megmutatást teszi meg a narrációs aktus alapjává. A vizuális metafora kiterjesztése azt vonja maga után, hogy az elbeszélte eseményeket mindig látja, legalábbis látatja valaki, még akkor is, ha ennek a fokalizálónak a kilétét homály fedi.

Ahhoz, hogy a narráció minden egyes kijelentését fokalizálnak tekintse, Balnak be kell vezetnie a „nem-észlelt” fokalizáció – meghatározását tekintve paradox – esetét az álmok, fantáziák, gondolatok, érzelmek közvetítésére. Ha a fokalizáció szerepét kiterjesztjük a narratív események szelekciójára és értelmezésére, akkor a narrációs aktust szükségszerűen pusztán csak utólagos szavakba vagy képekbe foglalásként kell meghatároznunk. Bal állítása, miszerint minden narrációs aktus fokalizált, alárendeli a narrációt egy észlelési modellnek, mely a látás mintáján alapszik. Ezzel szemben azt lehet felhozni ellenérvként, hogy még a filmi jelölő rendszer – melyben a látásnak kiemelt szerepe van – sem korlátozható a láthatóra, arról nem is beszélve, hogy a filmi láthatóság alapvetően eltér a mindennapi látás működésétől. A való életben nem képsorokat látunk, a plánok mérete, a látószögek nem váltakoznak olyan iramban, mint a mozgóképek esetében.<sup>12</sup> Éppen ezért a fokalizáció fogalmát a továbbiakban, a narrációs aktusnak alárendelve, azokra az esetekre tartjuk fenn, melyek során a narráció valamilyen formában hozzáférést biztosít a szereplői tudáshoz. A hozzáférés módja pedig médiumfüggő.

---

<sup>12</sup> A bali elmélet fokalizáció-fogalmának kritikájához lásd még Nelles (1990).

A következő, Mikszáth idézett regényéből vett részlettel az irodalmi fokalizáció eltérő működésére és lehetséges funkcióira hozunk példát:

De hasztalan, vége volt, elmúlt mint a füst, az érdekes idegen eltűnt a sok bámész, tarkabarka úri nép között, s tekintetével nem merte kutatni, nehogy a gavallérok észrevegyék, akik már az imént is szinte bántó módon szorították hátra, mintha bosszankodnának, amiért föl-emelte, mintha valami olyanba ütötte volna az orrát, ami az övék.

Ohó, drága uracskák! Még nem vagyunk annyira! Kezét mérgesen ökölbe szorította. De ki vette volna azt észre? Hiszen a keze a muffban volt.

[...] Az volt a helyzet, hogy Tóthné a két ifjúra bízta Marit, Mari pedig azzal pajkoskodott, hogy meg akart tőlük szökni, természetesen csak játékból. Egy ilyen megszökésnél esett az imént – a két „zsandár” megfogta, és erőszakkal utaztatta fel és le a nagy jégmezőn. (1960: II. 76–77)

A szövegrész érdekessége, hogy ugyanaz az „esemény-sor” kétszer van elmesélve. A harmadik bekezdés megjelöli azt a személyt, akinek az első bekezdés tolmácsolta a gondolatait, valamint akinek a (belső) beszédét idézi („Ohó, drága uracskák! Még nem vagyunk annyira!"). Az, hogy az első bekezdés Tóth Marinak a nézőpontjából van elmesélve, nyilván együtt jár az ebből a perspektívából elmeséltek korlátozottságával. Így például könnyen azonosíthatjuk Noszty Ferencet a Mari nézőpontjából „érdekes idegenként” megnevezett figurában. Az olyan szavak, mint a „nehogy”, „mintha” módosítószavak vagy az érzékelést, valamint az akarati-tudati cselekvéseket megnevező igék („eltűnt”, „merte”) tipikus jelei annak, hogy

a narráció valamelyik szereplői tudat szűrőjén keresztül, jelen esetben az egyik szereplő tapasztalati horizontján keresztül történik. Az „imént” időhatározószó a szereplő perspektívájának konkretizálását hívja elő, mint aminek korlátozottsága egy adott időponthoz és térhez kötöttsége miatt áll elő. A szereplővel való együtt-látást Genette nyomán **belső fokalizációnak** nevezzük. Ezen imaginárius fókuszpont közvetítésén keresztül úgy informál a narrátor, hogy egyben más szereplők gondolataihoz nem enged ugyanilyen belső hozzáférést, hanem kizárólag a szereplő által „átszűrt” vagy „megszűrt” módon van hozzáférésünk a diegetikus világhoz. Ez annyit tesz, hogy úgy értesülünk Tóth Mari benyomásairól és gondolatairól, hogy a többi szereplőhöz (az „érdekes idegenhez” és a széptevő „gavallérokhöz”) csak a lány horizontjából van hozzáférésünk.

Az idézett rész harmadik bekezdése a genette-i tipológia szerint a **zéró vagy null-fokalizáció** esete. Itt elbeszélői és szereplői „nézőpont” különválnak, az elbeszélő úgy számol be a szereplőről, hogy egyetlen, a diegetikus világon belüli szereplői nézőponthoz sem kapcsolható a narratív kijelentés. Ebben a részben a fokalizációs váltásnak az lehet a funkciója, hogy „korrigálja” azokat a torzulásokat, amelyek a korábbi belső fokalizációból álltak elő. A zéró és a belső fokalizáció ilyen szabad váltakoztatása együtt jár bizonyos mimetikus illúzióval, vagyis a „valószerűség” benyomásával, mivel egy adott eseménysor több szereplői nézőpontból kerül bemutatásra, amelyek „egyensúlyát” a diegetikus világon kívüli narratori nézőpont teremti meg. Külön hangsúlyozzuk, hogy a valószerűségnek ez az illúziója egy paradoxonra épül, amely Dorrit Cohn szerint abból ered, hogy a narrátor „olyan gondolatokat gondoló



figurát jelenít meg, melyeket ez soha nem közöl” (Cohn 1996: 86). A fokalizációs módok ilyen (szabad) váltakoztatása éppen azáltal válthatja ki a narratív realizmus képzetét, hogy a tudatok áttetszőségének korántsem magától értetődő voltából indul ki.

Genette a null-fokalizáción és a belső fokalizáción kívül a fokalizáció egy harmadik típusát is elkülöníti, a **külső fokalizációt**. Ez a fokalizációs mód narrátori és szereplői nézőpont olyan összekapcsolódására vonatkozik, amely úgy „közvetíti” egy szereplő cselekedeteit, hogy közben semmilyen hozzáférést nem tesz lehetővé a szereplő gondolataihoz. A film szótárából kölcsönvett metaforával: a szereplői nézőpont olyan funkciót tölt be, mint a kamera fókuszpontja, amennyiben az ő perspektívájából kerülnek regisztrálásra az események, anélkül azonban, hogy ez a fiktív pont bármit is elárulna a szereplő értékelői attitűdjéről.

A külső fokalizációra Mészöly Miklós *Film* című regényéből hozunk példát.

[Az Öregember s]zája fölött bab nagyságú dudorodás, sötét kakaóbarna, puha árok-ráncokkal, mint a mellbimbó. Mintha mosolyogna is, csak azt nem lehet tudni, hogy egy szórakozott gondolattól-e vagy valaminek a megtapintásától. A szatyorban ezt találjuk: fehér dörzskő bőrkeményedések eltávolítására; gyöngygranulákból fűzött fekete pénztárca [... féloldalmi felsorolás következik]. A szatyor tartalmát felvétel előtt újra számba vesszük a Moszkva téri indító színhelyen, a lépcsős feljárónál; és mindenképpen az Öregasszony közreműködésével: hogy vegye ő is darabonként kezébe a tárgyakat, és lehetőleg ő tegye vissza őket, hiszen az övéi. (1985: 121–122)

Az idézet, és ez érvényes a regény legnagyobb részére, az elfogulatlan (szenvtelen) és pontos rögzítésre törekszik. A rögzítésnek ez az igénye ugyanakkor felveti a rögzítés, a megnevezés lehetőségének a kérdését: hogy mi számít annak, illetve hogy meddig mehet el, mi képezi annak abszolút korlátait. A külső fokalizáció, melyet korábban narráció és szereplői nézőpont olyan összekapcsolódásaként értelmeztünk, amely nem enged hozzáférést a szereplő „belső életéhez”, itt nem egyszerűen narrációs technikaként, hanem egyszerre szövegszervező elvként és szemléleti horizontként jelenik meg. A szereplők, az Öregasszony és az Öregember úgy jelennek meg, mint a tárgyi világ részei („Szája fölött bab nagyságú dudorodás”) és mint a leírás fókuszpontja (mit tapinthatott az Öregember a szatyorban). A leírás, a szatyorban található tárgyak felsorolása viszont inkább az Öregember nézőpontját rekonstruálja, ahol a hangsúly a „rekonstrukcióra” esik. Az idézett rész utolsó mondata éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a leírás sajátítja ki az Öregember tapasztalati horizontját, mivel a felsorolt tárgyakat nem abból ismerjük meg, ahogy az Öregember azokat kitapintotta, hanem az azt megelőző szemrevételezés alapján kerülnek leírásra. Magyarán a narrátor „nem helyezkedik bele” az Öregember pozíciójába; az elbeszélés úgy szerveződik, mint egy szükségszerűen megkésett nyomozás, mely a szereplők gesztusainak jelzéseiből következtet azok irányultságára.

Ez a hármas tagolású tipológia természetesen nem teszi lehetővé, hogy teljes műveket egyik vagy másik fokalizációs technikához rendeljük. Ugyanis csak kivételes esetekben fordul elő az, hogy egyetlen fokalizációs eljárás van konzekvensen alkalmazva egy egész szöveg során. A fokalizációs módusok egymáshoz kapcsolódásának

több formáját tárgyalja Uszpenszkij.<sup>13</sup> A belső fokalizáció esetében megemlíti a „folyamatos áttekintés” jelenségét. Ez a belső nézőpont folyamatos „vándoroltatására” vonatkozik: az egyik szereplő horizontjából leírt szereplő a következőkben maga is fokalizátorrá válik. Uszpenszkij említ olyan eseteket is, amikor a szereplői nézőponthoz nem köthető narrátori nézőpont maga is a diegetikus világ részeként inszcenírozódik, és akár konkrét térbeli jellemzőkre is szert tehet. Mikszáth novellája, *A Péri lányok szép hajáról* című elbeszélés indító mondata például úgy vezet be egy diegetikus világba, hogy a narrátori szólam a szereplők beszédét és értékítéleteit imitálja. Az imitációs gesztus révén úgy tűnik, mintha a narrátor maga is a fikciós világhoz tartozna: „Hát bizony a Péri lányok híres aranyszőke haja inkább ne nőtt volna soha olyan hosszúra, olyan szépnek, tömöttnek, inkább változott volna lennek, vagy hullott volna ki egyenként.” (1986: 114) Ez azonban a nyelvi közléseknek egyáltalán nem kötelező érvényű velejárója, mivel a beszéd „helyét” egyáltalán nem szükséges jelölni, szemben azzal, hogy minden nyelvi kijelentésnek vannak időindexei.

#### 4.3. A filmi fokalizáció és a tekintet

A filmben a narrációs aktus nem a szavak által történő elbeszélést jelenti, legalábbis nem korlátozható erre, hiszen a narrátor alakja csak ritkán válik explicitté (például

---

<sup>13</sup> Természetesen Uszpenszkij a narrációnak ezt a jellegzetességét nem a fokalizáció megnevezéssel illette. Amit itt fokalizációnak nevezünk, ő a tér- és időviszonyok síkján azonosított „nézőpont” kérdéseként elemzi.

a személytelen hangkommentár vagy a szereplő-narrátor által), és a narratív tevékenység akkor sem korlátozható a szóbeli közlésre. Ezért a „Ki beszél?” és a „Ki lát?” kérdése közti különbség itt nem rendelkezik olyan magyarázó erővel, mint a verbális elbeszélő szövegek esetében. Mégsem állíthatjuk, hogy a diegetikus szintre vonatkozó szereplői közvetítés ne játszana fontos szerepet a filmi narratívában. Valójában ez az a problematika, amely a nézői azonosulás (a néző bevonása a történetbe) és a distanciálás különböző fokozatai által meghatározza a filmnézői tevékenységet. Az elbeszélő szövegekben bemutatott szereplői észlelés és tudatidézés legfontosabb közege a film esetében a tekintetek játéka.

E játék első színtere az a különbség, mely a tekintet forrásának jelölt vagy jelöletlen voltából származik. Ebből a szempontból a tekintet három megkülönböztethető értelméről, aspektusáról beszélhetünk a kamera „tekintete”, az ábrázolt tekintet és a szereplői tekintet összefüggésében.

A **kamera tekintete** kifejezés a tekintet forrásának a jelöletlen voltára utal. Természetesen, minden képet a filmben a kamera tekintete keretez a forgatás gyakorlatában, itt viszont a kamera „tekintete” kifejezéssel a filmi narrációnak arra a gyakran előforduló eljárására szeretnénk utalni, amely a megnyilatkozás eredetét nem konkretizálja, hanem üresen hagyja. Ezen megnyilatkozások a diegetikus világ „tényállásait” rögzítik, és nem azáltal nyernek jelentést, hogy valakihez/valamihez tartoznak, hiszen gyakran például az emberi észlelés korlátait meghaladó összefüggéseket tárnak fel. Esetükben a kijelentés igaz vagy hamis értékére vonatkozó kérdés nem releváns, hanem a bemutatás módjához tartozó elemek is a kijelentés részeivé válnak. Amikor az *Észak-északnyugatban*

(Alfred Hitchcock, 1959) Roger Thornhill leszáll a buszról egy óriási és kietlen mező közepén, először egy madártávlatból vett megalapozó nagytotál értesít a térbeli viszonyokról, melyek a jelenet kibontakozását a későbbiekben meghatározzák. A következő beállítás az előző ellenpontjaként egy extrém alsó kameraállásból készült egékszalakos felvétel, mely már nemcsak a szereplő és környezete viszonyát ragadja meg, hanem dekomponáltsága folytán azokat a veszélyforrásokat is előrejelzi, amelyek ebben a szituációban a hőst fenyegetik. Tudjuk, hogy a jelenet helyszínén nincs más szereplő, ez a „személytelen” bemutatás viszont nem valamely objektív normának megfelelően történik, hanem a narrációs aktus részeként előrejelző funkcióval bír – ezáltal e tekintet a narratív ágencia kiemelt fontosságú mozzanatává válik.

Az **ábrázolt tekintet** esetében a képen látható a tekintet forrása, iránya és esetleg a tekintet tárgya is. Tudjuk, hogy a szereplő valamit lát, azt azonban, hogy hogyan értékeli, értelmezi a látottakat, csak közvetve tudjuk kikövetkeztetni. A festményeken ábrázolt személyek vagy a szereplők tekintete a filmben az élénk táruló kép fokozottan jelentéssé helyei, hiszen ugyanazt a tevékenységet jelenítik meg, mint amelyet a néző is végez. Georg Simmel szerint „[a] szemén kívül [a képeken] nincs semmi más, ami olyan feltétlenül helyhez kötött lenne, s látszólag mégis olyannyira túlmutatna ezen a helyen” (1990: 80), mivel e fiktív pillantás tagolja a kép terét, valamint preformálja a nézői tekintet irányát. A kép szélén elhelyezett alakoknak, melyek bevezetik a nézőt a kép terébe, hosszú festészeti hagyománya van. Alberti így ír erről: „helyes [...], ha van valaki a történetben, aki figyelmeztet, és felhívja a figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek, vagy kezével hív

a látvány megtekintésére, vagy haragos arckifejezéssel és sötét tekintettel fenyeget, hogy ne menjenek a közelébe, vagy felhívja a figyelmet valamely veszélyre, esetleges csodás dologra, vagy arra hív, hogy sírjunk vagy nevéssünk vele együtt” (1997: 121). Louis Marin szerint ezek az alakok olyan fokalizátorok, akik „bár részt vesznek az »ábrázolt, elbeszél« cselekményben, történetben – arckifejezésükkel, testtartásukkal, tekintetükkel sokkal inkább a kép szemlélési módjára hívják fel a figyelmet, mint a látnivalóra, amit a nézőnek néznie kell a képen [...] a keretbe foglalás eme alakjai többnyire a jelenet szélén – balról vagy jobbról az első alak – helyezkednek el” (2001: 203–204). Hasonlóképpen a filmben is kiemelt jelentőségű a szereplői tekintet vagy pillantás. A tekintet ábrázolása filmtörténeti korszakonként és műfajonként is változást mutat. Elég, ha a 20-as évek némafilmjeinek démonikus vagy hipnotikus tekintetére gondolunk, a kihívó, dacos, ellenszegülő vagy épp távol maradó, szórakozott vagy álmodozó tekintetekre a neorealista vagy új hullámos filmekben; más a funkciója a szereplői tekintetnek és másfajta befogadási mintázatokat jelöl ki az ábrázolt tekintet a horrorfilmekben, a pornóban, a westernben stb. Az „elkeretezés”<sup>14</sup> által maga a tekintet válhat a kép fő témájává (például egy képkereten kívülre meredő, elszörnnyedt tekintet), csak hogy a filmben – az egyedi képekkel ellentétben – a nézés irányultsága és jelentése gyakran kiegészül egy olyan átke-retezés (kameramozgás, vágás) által, mely megmutatja a tekintet tárgyát. A filmben tehát a tekintet mindkét végpontja (forrása és célja) egyformán fontos szerepet játszik,

---

<sup>14</sup> Pascal Bonitzer fogalma, lásd Bonitzer 1997.

a szereplők a néző helyetteseiként tagoló-értelmező tevékenységet látnak el, pusztán csak azáltal, hogy néznek.

A tekintet harmadik értelme arra vonatkozik, hogy egy adott nézőpontot mennyiben sajátít ki a **szereplői látás mód**. Három alapvető beállítástípust szokás megkülönböztetni aszerint, hogy az adott beállítás kinek a nézőpontját jeleníti meg, a kamera kinek a tekintetét képviseli. Szabó Gábor *Filmes könyvében* (2001) az alábbi meghatározásokat találjuk. Az **objektív szemszög** egy **láthatatlan, külső megfigyelő** nézőpontja. Ez a megfigyelő azért láthatatlan, mert a kamera mintegy rejtett kameraként működik, a szereplők nem vesznek tudomást a jelenlétéről. Ezen beállítás esetében áll fenn leginkább a látottak tényszerűként való értelmezése, mivel a kijelentéstétel, a narráció szintje a legkevésbé szembeütő. A **szubjektív szemszögű beállítás** esetében a kamera a szereplőt képviseli. A néző ezáltal az esemény részévé válik, azonosul a hőssel, bár a túlzott közvetlenség elidegenítő és eltávolító is lehet. Ennek a szemszögnek a kiterjesztését szubjektív kamerának nevezzük: már nemcsak azt látjuk, amit a szereplő néz, hanem az ő „szemével” látunk. A film történetében vannak olyan kísérletek, melyek a film egészére kiterjesztik a szubjektív kamera használatát. A **nézőponti szemszög** átmenet az objektív és a szubjektív szemszög között, térben nem esik teljesen egybe a szereplő nézőpontjával. Jean Mitry (1968: 120) szerint a szubjektív beállítás hátránya, hogy soha nem láthatjuk a nézőt és az általa látottakat egyszerre, csak váltakozva, ezért lemaradunk a reakcióiról: nem lehet egyszerre látni a tárgyat és az alanyt; ezért szükség van egy olyan beállításra, mely még mindig leíró (objektív), de a szereplő nézőpontját is közvetíti. A nézőponti beállítás esetében a kamera amennyire

csak lehet, megközelíti a szereplő nézőpontját, de nem kerül teljes mértékben a szereplő helyére. Így elkerülhető, hogy a szereplők a kamerába nézzenek például a dialógus-szituációban. A nézőponti szemszög klasszikus esete a két beállítási szekvencia, amelynek során a látó szereplő és a látott tárgy közti kapcsolatot a néző hozza létre a képből hiányzó elemek összekapcsolása által.

A beállításoknak a kinek a szemszögét képviseli a kamera? kérdése alapján történő fenti tipológiája a kamera antropomorfizációjának<sup>15</sup> az elvén alapul. A filmben a kameramozgásokat emberi cselekvésekhez hasonlítják: a svenkelés a fej elfordítását jelenti, a kocsizás a tárgyhoz való közeledést vagy távolodást, a furcsa nézőszögek, a gyors kameramozgás a szereplők lélekállapotára utal. A filmelmélet egyik kritikai irányzata, a varratelmélet, arra hívta fel a figyelmet, hogy a kamerának ez az antropomorfizációja annak érdekében fedi el a filmi médium textuális sajátosságait, hogy a néző számára egy térbeli és időbeli korlátai alól felszabadított, transzcendentális, mindent látó és mindenütt jelenlévő pozíciót hozzon létre. A varrat két beállítás összevarrására vonatkozik például a tekintetet követő vágás által: azáltal, hogy a második beállítást a szereplő által látottként tünteti fel, eltünteti a kamera keretező funkcióját, a kamera helyét a szereplő (vagy egy láthatatlan megfigyelő) diegetikus terévé alakítja át. Látni fogjuk azonban, hogy a szereplői tekintet funkci-

---

<sup>15</sup> Az antropomorfizmus olyan retorikai alakzat, mely élettelen tárgyakat, természeti jelenségeket emberi tulajdonságokkal ruház fel. A költészetben ennek egyik kitüntetett eszköze a megszólítás (például: „Ó, rózsza, te beteg vagy!”). Az antropomorfizmus és megszólítás viszonyáról lásd Paul de Man (2002).



ója nem korlátozható erre: a láthatatlan narrátor „szólama” a nézői azonosulás és a szereplői értékelés bonyolult esetét hozza létre.

Fontos kiemelni, hogy egyetlen önmagában álló, kontextusától elszigetelt beállításról sem állapítható meg, hogy milyen szemszöget képvisel. Mindig szükség van egy külső keretre, egy olyan narratív kontextusra, mely a beállítás nézőpontját a szereplőnek tulajdonítja (vagy sem). Például egy tekintetet követő vágás esetében a második beállítást azért tulajdonítjuk a szereplőnek, mert a szereplőt mutató első beállítás „objektív” szemszöge ezt megalapozta. A filmnek az epikától eltérő lehetőségei vannak a szubjektivitás narratív megjelenítésére. Ha a filmnézést alapvetően a „kinek a tekintete határozza meg ezt a képet?”, „ki látja ezt?” kérdése motiválja, akkor a filmnek két lehetősége van: vagy a történet szereplőinek nézőpontjához „varrja hozzá” az egyes képeket, vagy jeletlenül hagyja a tekintet forrását. E két lehetőség közötti váltakozás hozza létre a szereplői tudás, valamint a narráció és a néző tudása közötti feszültséget. A megnyilatkozás forrására vonatkozó információ egyazon beállításon belül is változhat, mint például a nézőt és nézettet összekapcsoló kameramozgás esetében az *Észak-északnyugat* téves azonosítási jelenetében. A beállítás objektív szemszögből indul: a kifutófiú George Kaplan nevét kiáltozza; ugyanabban a pillanatban a főszereplő Thornhill feláll a helyéről, és egy félköríves kameramozgás megmutatja, hogy a látvány keretezői valójában a Kaplan kiléte után nyomozó rosszfiúk, akik tévesen kapcsolják össze Kaplan nevét Thornhill személyével. Az, hogy egy képsort kinek a nézőpontjához rendelünk hozzá, a filmi szöveg különböző szintjein (mise-en-scène, képi kompozíció, szerkesztés, hang-kép

viszonyok) megjelenő textuális elemek értelmezésének a függvénye. Példaként vizsgáljuk meg a keretezés és a montázs ilyen irányú lehetőségeit.

A keret a néző számára a látható és a láthatatlan világ metszéspontján helyezkedik el, a hiány és a jelenlét összjátéka, ezáltal pedig a megjelenített és az elrejtett tudás feszültségét hozza létre. A keret (a mozivászon vagy a tévé képernyője) a bemutatott világ határait jelöli, bekeretezi a látványt, mely alapján a nézőnek meg kell alkotnia a történet világát. A perspektíva, a kompozíció, a nézőszög által kijelölt képkivágat (a képkeret által meghatározott képmező) általában nem kapcsolható egyetlen szubjektumhoz. A film esetében valójában nem beszélhetünk egy folyamatosan érvényesülő nézőpontról, a filmet a gyors nézőpontváltások jellemzik. A nézőpontváltás történhet kameramozgással, amikor a mozgó keret a szem számára is követhető módon jelöli ki az újabb nézőpontokat, még ennél is látványosabb a montázs által összefűzött képek jelöletlenül változó nézőpontja.

A montázs egyes megfogalmazások szerint nem más, mint a tekintet és a figyelem természetes irányváltásának a kifejeződése (mint amikor valamihez közelebb hajolunk, hogy jobban megfigyelhessük, vagy eltávolodunk tőle). A montázs kettős funkciója – a kivágás és az összeillesztés – a változó méretű plánok egymás mellé rendelése által érvényesül. Meghökkenítő hatása az emberi alakok feldarabolása, „elkeretezése” (Bonitzer) mellett a plánváltásnak is tulajdonítható, melynek működését Deleuze így foglalja össze: „a filmvászon mint a keretek kerete közös léptéket ad annak, aminek nincs közös mértéke: egy táj totálképének és egy arc nagyközelijének, csillagászati rendszernek és vízcseppnek, olyan részek-

nek tehát, amelyek nem ugyanabban a távolság-, tér- és fénydimenzióban léteznek”. (Deleuze 2001: 25) A gyors nézőpontváltások állandó tekintetváltásra készítetnek, és ez akár zavarónak és kizökentőnek is bizonyulhatna, ha nem rendelkeznének olyan (narratív) sémákkal, melyek alapján ezeket a váltásokat a történések vagy a bemutatás megváltozásának indexeiként értelmezzük.

A szereplői nézőpont megjelenítésének egyik leggyakoribb eljárása a beállításnak a szereplő térbeli pozíciójából való keretezése; erre jó példa az a beállításpár (beállítás-ellenbeállítás), melynek mindkét beállítása ugyanabból a látószögből, de ellenkező irányból készült. A beállítás-ellenbeállítás (például a párbeszéd klasszikus megjelenítési módjaként) leginkább a szereplők **optikai nézőpontját** hivatott megjeleníteni (bár nem esik azzal egybe), ám a filmnek számos más lehetősége van arra, hogy a szereplő nézőpontjára utaljon. Ha a szereplő térbeli pozíciójához olyanfajta jelzések (a kép „torzulásai”: életlen beállítás, gyors kameramozgás stb.) járulnak, melyek a szereplő (megváltozott) észlelésére és/vagy lélekállapotára utalnak, akkor szubjektív szemszögű beállításról beszélünk. A beállítások szubjektivitása azonban nem korlátozódik a szereplő térbeli pozíciójának a megjelenítésére: a flashback, a különböző vágyképek, álmok, félelmek képi kivetülése, projekciója esetében csak metaforikus értelemben beszélhetünk a tér egy bizonyos pontjából történő nézésről, hiszen ezekben az esetekben egy „**mentális képhez**” való hozzáférésről van szó.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A szereplői szubjektivitás tipológiájához lásd bővebben Branigan (1984).

A fenti tipológiában „objektív szemszögűként” megnevezett beállítások esetében a beállítás keretezése nem jelölt, a tekintet forrása ismeretlen. E képsorok egy olyan hiányzó tekintetre utalnak, mely nem tárgyiasítható a film diegetikus világában. Deleyto (2005) ezt a hiányzó tekintetet – és a kamera tevékenységét általában – külső fokalizációnak nevezi, melyet a filmi narráció egyik alapvető kódjának tekint: „A regényben a fokalizáció nem explicit módon van a szövegben, hanem a narrátor által adott információkból az elemzőnek kell kikövetkeztetnie. Azt olvassuk, amit a narrátor mond, és csak metaforikusan észleljük azt, amit a fokalizáló észlel. A filmben a fokalizáció explicit módon a szövegben van, általában külső vagy belső »tekintetek« által megképezve, és az elbeszéléssel egyidejűleg, de tőle függetlenül működik.” Deleyto a filmbeli fokalizáció elsődlegességét azzal indokolja, hogy „a filmben, a regénytől eltérően, a külső és a belső textuális fokalizáció váltogatása vagy egyidejűsége szükséges ahhoz, hogy a szubjektivitást hatékonyan tudja kifejezni”.

Dorrit Cohn szerint sem a film, sem a dráma nem képes arra, amit egyedül csak az epikai fikció képes végrehajtani, hogy a narrátortól „különböző személy kimondatlan gondolatai, érzései, percepciói” harmadik személyben jelenítődjenek meg. (Cohn 1996: 87) Bár a személy kategóriájának képi megfelelőjét nehéz lenne bizonyítani, a filmben a tekintetek különbsége és dinamikája egy olyan szereplői interioritást hozhat létre, amely leginkább a regények említett narratív technikájára hasonlít. A *Szédülés* (Alfred Hitchcock, 1958) egyik jelenetében Madeleine/Judy és Scottie első találkozását a narráció ahhoz hasonlóan mutatja be, mint amit a regényben „áttetsző tudat-

nak” vagy a tudat mimézisének neveznek, s amely a szereplő lélekállapotát, gondolatvilágát, sőt félelmeit, vágyait, kétségeit, megszállottságát a narrátori bemutatás által úgy teszi hozzáférhetővé, ahogyan ez a valóságban nem elérhető számunkra, sem mások, sem a magunk vonatkozásában. Scottie-nak traumatikus balesete és magasságizonya miatt le kellett mondania rendőri munkájáról. Régi iskolatársa, Gavin Elster megkéri, hogy nyomozza ki, mi történik a feleségével, aki az utóbbi időben furcsán viselkedik: a nő a halott rokona viselkedését utánozza. A találkozás előre megbeszélte helyszíne Earnie étterme, ahol Scottie-nak alkalmá nyílik úgy megfigyelni Madelaine-t, hogy az ne vegyen róla tudomást. A jelenet a bárpultnál helyet foglaló Scottie félközelijével kezdődik, amint kissé hátrahajol, hogy a másik szobában elhelyezkedő asztaltársaságokat szemügyre vegye. Ekkor a kamera is hátrálni kezd, az étterem belső terét mutatva egészen addig, míg a képmezőbe foglalja Madeleine és Gavin asztalát; ezen a ponton megszólal a film romantikus-nosztalgikus zenei témája, a kamera pedig lassú előrekocsizással közelíti meg asztalukat.



Egy olyan szekvencia következik, melyben Scottie félközelije és a távozni készülő házaspár kistotálja váltakozik; a kamera eközben mindvégig úgy viselkedik, mintha Scottie optikai nézőpontját képezné le, valójában inkább Scottie kihelyezett szemeként határozható meg. Amikor Madeleine elsétál a kamera mellett, amely körülbelül

Scottie térbeli helyzetét foglalja el, pillantásuk épp elkerüli egymást. A Madeleine-t alakító Kim Novak híres jobbra néző profilja lehangoló erejű látványt tár elénk, amely abból meríti erejét, hogy a látvány nem önmagáért való, hanem Scottie érzelmeinek, későbbi végzetes megszállottságának a jelévé válik. Scottie elfordítja a tekintetét, a kamera végzi el helyette a „megfigyelési” feladatot, mégpedig úgy foglalja keretbe Madeleine-t, mint egy megközelíthetetlen, távoli, szoborszerű látványt.



A kamera légies, testetlen siklása, a zene, a megvilágítás (mely hol csillogó fénybe vonja Madeleine profilját, hol baljósan elhomályosítja), az egymás mellett elsikló tekintetek olyan tudást szolgáltatnak Scottie lelkiállapotáról, melynek ezen a ponton ő maga sincs birtokában. E tudásnak azonban nem a Scottie által ténylegesen látottak szolgálnak alapul, sokkal inkább a képzelet, mely Madeleine-t a vágy tárgyaként jeleníti meg. A történet előrehaladtával, az utolsó jelenetben Scottie-nak rá kell döbennie, hogy a fantazmatikus látomás csupán megtévesztés volt: az ideális Madeleine szerepét a vulgáris Judy játszotta el, ő maga pedig egy gyilkossághoz szolgáltatott alibit. Madeleine

varázsa épp olyan művi módon előállított hatás, mint amelyet a kamera idéz elő a nézőben, amikor Scottie legrejtettebb vágyait megkonstruálva a vele való azonosulásra készíti. A látványba való végzetes bevonódás (és ennek reflexiója) a nézőt Scottie-hoz teszi hasonlóvá, aki képtelen távolságot teremteni a képtől: Hitchcock a nézőt is „megrendelésre készült tanúnak” tekintette.

Amint láttuk, a filmbeli nézőpontváltások nemcsak a képeket létrehozó tekintet forrásának a megjelölésére vagy elrejtésére szolgálnak, hanem a nézőt a mozi terem „valós” teréből átemelik egy teljességgel fiktív, a vászon két dimenziójából megszülető háromdimenziós térbe. A nézőnek ezen elhelyezése együtt jár egy állandó pozicionálással a filmbeli eseményeket illetően; a nézői azonosulás, szimpátia, ellenszenv, egyetértés vagy elutasítás viszont nem mindig jár együtt vagy következtethető ki a szó szerinti értelemben vett térbeli pozíció elfoglalásából. Nick Brown (1999) a néző által elfoglalt „pozíció” különböző szintű megvalósulásait a következőképpen foglalja össze:

A néző a.) fizikailag a vetítőteremben foglal helyet és b.) a kamera által fiktív pozícióba helyeződik a bemutatott eseményekhez képest; ezenfelül c.) amennyiben mindezt egy karakter szemén keresztül látjuk, arra vagyunk ösztönözve, hogy az ő helyéhez társított helyet foglaljuk el, például a társadalmi rendszerben; és végül d.) a hely egy másik figuratív értelmében: magatartásunk csak akkor válik érthetővé, ha azonosulunk a karakter pozíciójával egy bizonyos szituációban. (156)

Browne a *Hatosfogat* (John Ford 1939) című westernből hoz példát. Arról a jelenetrésről van szó, amikor a postakocsi utasai (a városból elüldözött prostituált, Dallas, a részeges doktor, a férjét meglátogató finom úri hölgy,

Lucy és régi udvarlója, egy bankár és egy ügynök, valamint a hozzájuk csapódott, a börtönből épp megszökött Ringo) egy útszéli fogadóban asztalhoz ülnek. A megalapozó beállítás után, mely tisztázza a főbb térbeli viszonyokat – az asztal elhelyezését, a szereplők helyzetét, Lucy-t az asztalfőnél –, a következő beállítások következnek: 1. Lucy nézőpontjából látjuk az épp helyet foglalni akaró Ringót és Dallast. 2. Erre egy olyan képkivágat következik, melynek forrása nem köthető egyetlen szereplőhöz sem, hiszen Ringo és Dallas térbeli nézőpontjához képest túlságosan balra esik. Ugyanakkor ez a beállítás a többi szereplő reakcióját is bemutatja kettejük helyválasztásával kapcsolatban (az akció/reakció beállításpár logikáját követve), a feléjük szegeződő tekintetek alátámasztják ezt. 3. Megint csak a Lucy asztalfőn elfoglalt pozíciójából látjuk Dallast és Ringót, a keretezés forrását megerősíti 4. Lucy félközeli, mely azonban nem a két kívülállóként megbélyegzett szereplő optikai nézőpontjából van keretezve, hiszen Lucy-t frontálisan látjuk. Mindezt megerősíti 5. Dallas szégyenkező szemlesütése a következő beállításban.





Browne a részlet kapcsán azt emeli ki, hogy a beállítások egyértelműen Lucy dominanciájáról tanúskodnak: vagy azt látjuk, amit ő lát, vagy őt magát látjuk, mégis azonosulásunk tárgya nem Lucy, hanem Dallas, a megbélyegzett nő. Egy szereplő térbeli pozíciójának a felvétele tehát nem jár együtt az adott szereplő érzelmi vagy ideológiai nézőpontjával való azonosulással. Lucy egy társadalmi értékrendet jelenít meg, melyben a Dallashoz hasonló prostituálnak nincs helye, mint ahogy az ő nézőpontja nem is keretez egyetlen képet sem ebben a szekvenciában. A szekvencia nem a szigorú értelemben vett beállítás/ellenbeállítás logikáját követi, hiszen a beállítások látószöge nem szimmetrikus egymáshoz képest. Ez az aszimmetria úgy alakul ki, hogy a képkivágat módja, a plánozás, a szereplők térbeli helyzete és tekintetük iránya mind arra készíti a nézőt, hogy a két kívülállót Lucy ítélkező pillantásán keresztül lássa. Lucy asztalfői pozíciója, valamint az asztal jobbán elhelyezkedő társasághoz való tartozása épp olyan fontos, mint az, hogy a két, társadalomból kivetett szereplő (a prostituált és a szökött fegyenc) is egy képkivágatban jelenik meg.

Másrészt a Dallas-szal való együttérzés nem jelenti a teljes mértékű azonosulást a szereplővel: nem vetjük alá magunkat Lucy tekintetének, és nem is szégyenkezünk, hanem viszonyokat állítunk fel, melyeket a néző és a nézett *kettős* vonatkozása hoz létre. Mindebből arra is következtethetünk, hogy a történet szereplői nem önálló, önmagukban álló tudatok, melyek esetében döntenünk kellene, kivel azonosulunk, és kitől vonjuk meg a rokonszenvünket, sokkal inkább olyan csomópontok, melyek állásfoglalásokat jelenítenek meg a bemutatott eseményekkel kapcsolatban. Barthes (1998) „papírfiguráknak” nevezi a

szereplőket, mivel nem rendelkeznek a történet világtól független, önálló léttel; identitásuk a történet bemutatásának médiumfüggő jelei alapján jön létre. A filmben ezek a tekintet forrása és tárgya körül fonódnak össze.<sup>17</sup>

A nézőpontok ütköztetése tehát nemcsak az egyes szereplői identitások megalkotásában játszik szerepet, hanem folyamatosan elhelyezi a nézőt a bemutatott történet viszonylatában. Mindez a narrátor tevékenységére utal, mely viszonyba állítja és értékeli a szövegeket.

### Irodalom

- Alberti, L.B. (1997): *A festészetről. (Della pittura, 1436.)*. (Ford. Hajnóczy G.) Balassi Kiadó: Budapest.
- Bal, M. (1999<sup>2</sup>): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1998): Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. (Ford. Simonffy Zs.) In: Bókay A. és Vilcsek B. (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Budapest: Osiris, 527–542.
- Benjamin, W. (1936): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (Ford. Kurucz A.) ([http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html))

---

<sup>17</sup> A szereplői észlelés közvetítésében a hang is fontos szerepet játszik: a képkereten kívüli térben megszólaló hang, a beszéd és a kép vonatkozásainak ütköztetése révén például. A *Zsarolásban* (Hitchcock, 1929) a hang szubjektív használatára kapunk példát: a szereplő a hangok szűrőjeként szolgál, azt és úgy halljuk, amit és ahogyan ő hall.

- Bonitzer, P. (1997): Elkeretezés. (Ford. Pesovár Zs.) *Metropolis* 3.
- Branigan, E. (1998/1984): Metaelmélet. (Ford. Szászi F.) *Metropolis* 2: 10–27.
- Browne, N. (1999): The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach. In: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 148–163.
- Cohn, D. (1996): Áttetsző tudatok. (Ford. Gács A. és Cseresnyés D.) In: *Az irodalom elméletei II.* (szerk). Thomka B. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Deleuze, G. (2001/1983): *A mozgás-kép.* (Ford. Kovács A. B.) Budapest: Osiris.
- Deleyto, C. (2005): Fokalizáció a filmi narratívában. (Ford. Ferencz A.) *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat.*
- de Man, P. (2002): Antropomorfizmus és trópus a lírában. (Ford. Nemes P.) In: Paul de Man: *Olvasás és történelem. Válogatott írások.* Szerk. Szegedy-Maszák M. Budapest: Osiris. 369–394.
- Francastel, P. (1970): *Études de sociologie de l'art.* Paris: Denoel.
- Genette, G. (1972): *Discours du récit: essai de méthode. Figures III.* Paris: Seuil.
- Genette, G. (1988): *Narrative Discourse Revisited.* Ithaca: Cornell University Press.
- Heath, S. (2004/1986): Narrative Space. In: P. Rosen (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology.* New York: Columbia University Press, 379–420. [Magyarul: Narratív tér. Ford. Simon V. és Borsody Gy. In: *A kortárs filmelmélet útjai.* Szerk. Vajdovich Gy. Budapest: Palatinus Kiadó. 119–181.]

- Kibédi Varga Á. (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. (Ford. Rózsahegyi E.) *Athenaeum* I./4: 166–179.
- Kleist, H. von (2001): *Összegyűjtött művei*. 2., javított kiadás. Pécs: Jelenkor.
- Kosztolányi D.(2003): *Összes regényei*. Szerk. Réz P. Szeged: Szukits Kiadó.
- Lessing, G.E. (1982): Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In: uő: *Válogatott esztétikai írásai*. (Ford. Balázs I. et al.) Budapest: Gondolat.
- Lotman, J.M. (1975): Point of View in a Text. *New Literary History* 6: 2.
- Lotman, J.M. (1977/1973): *Filmszemiotika és filmesztétika*. (Ford. Réthy Á.) Budapest: Gondolat.
- Marin, L. (2001): A reprezentáció kerete és néhány alakzata. In: *Változó művészetfogalom*. Szerk. Házás N. Kijárat Kiadó: Budapest, 197–216.
- McMahan, A. (2001): A többalakú elbeszélés hatásai a szubjektivitásra. (Ford. Varró A.) *Metropolis* 1: 60–70.
- Mészöly M. (1976): *Film*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Metz, Ch. (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss E. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Metz, Ch. (1981): A képzeletbeli jelentő. (Ford. Józsa P.) *Filmtudományi Szemle* 2: 5–103.
- Metz, Ch. (1991): The Impersonal Enunciation, or the Site of Film. *New Literary History* 22: 747–772.
- Mikszáth K. (1960): *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. Sajtó alá rendezte Rejtő I. Kritikai kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1–2. kötet.

- Mikszáth K. (1986): *Tót atyafiak. A jó palócok. Beszterce ostroma*. Budapest: Móra Kiadó.
- Mitry, J. (1968, 1976): *A film esztétikája és pszichológiája I–II*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Mulvey, L. (2004): Halálösztönök. (Ford. Dragon Z.) *Metropolis* 1: 62–71. Nelles, W. (1990): Getting Focalization into Focus. *Poetics Today* 11: 365–382.
- Panofsky, E. (1984): A perspektíva mint szimbolikus forma. In: uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. (Ford. Tellér Gy.) Budapest: Gondolat, 170–248.
- Platón (1989): *Az állam*. (Ford. Jánosy I.) Budapest: Gondolat.
- Simmel, G. (1990): Az arc esztétikai jelentősége. és A képkeret. In: uő: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. (Ford. Berényi G.) Budapest: Atlantisz.
- Szabó G. (2002): *Filmes könyv*. Budapest: Ab Ovo Kiadó.
- Szilágyi G. (1999): *elemi Képtan elemei. Az álló- és mozgófényképről*. Budapest: Magyar Filmintézet.
- Uszpenszkij, B. (1984/1970): *A kompozíció poétikája (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája)*. (Ford. Molnár I.) Budapest: Európa Könyvkiadó.
- White, H. (1996): A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. (Ford. Braun R.) *Café Babel* 3: 9–24.

## Filmográfia

*A vihar kapujában* (Akira Kurosawa 1950)

*Észak-északnyugat* (Alfred Hitchcock 1959)

*Hatosfogat* (John Ford 1939)

*Magánbeszélgetés* (F. F. Coppola 1974)

*Rengeteg* (Fliegau Benedek 2003)

*Szédülés* (Alfred Hitchcock 1958)

*Zsarolás* (Alfred Hitchcock 1929)