

Füzi Izabella - Török Ervin

**Bevezetés az epikai  
szövegek és a narratív  
film elemzésébe**

Technikai szerkesztő: Gere Zsolt

HEFOP BÖLCSÉSZ Konzorcium

Budapest – Szeged, 2006

ISBN 963 9704 47 4

# Tartalom

---

## Argumentum

### Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd?

1. Két pipa: a kalligram mint a médiumok közti törés alakzata
2. Hüpotüposzisz és ekphraszisz: a fordítás alakzatai
3. Adaptáció: film és irodalom viszonya

## Történet

1. A történet mint zárt egység
  - 1.1. A történet mint logikai-szemantikai konstrukció
  - 1.2. A történet mint intencionális, célorientált struktúra
2. A történet mint kettős logika
3. Hogyan értünk meg történeteket?
  - 3.1. Egyszerű narratíva, narratív séma
  - 3.2. A történetek implikatív struktúrái (diegetikus világ)
  - 3.3. A történetek műfaji kódoltsága (történetséma)

## Nézőpont

1. Nézőpont és szöveg
  - 1.1. A nézőpont két aspektusa
  - 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. Distancia
  - 4.2. Nézőpont a szereplői közvetítés szintjén. Fokalizáció
  - 4.3. Filmi fokalizáció és a tekintet

## **Narráció, narrátor és narratív szintek**

- 1. Szerző, narrátor**
- 2. Beleértett szerző, megbízhatatlan narrátor**
- 3. Narratív szintek**
- 4. Narráció a filmben**

## **Narratív tér és narratív idő**

- 1. A filmi szerkesztés módozatai: a narratív kontinuitás és a montázs**
- 2. A történet, a narráció és a befogadás tere**
  - 2.1. Irodalmi és színházi modellek**
  - 2.2. A mozgás, a vágás és a képen kívüli tere**
  - 2.3. A hang térbeliesítő hatása**
- 3. A történet, a narráció és a befogadás ideje**
  - 3.1. A befogadás időbelisége. A narratív alkotások befogadásának kettős időhorizontja**
  - 3.2. A narráció és a történet időbelisége. Tartam – sorrend – gyakoriság**

## **Bibliográfia**

### **Ajánlott bibliográfia**

### **Irodalmi szövegek jegyzéke**

### **Filmek jegyzéke**

### **Képjegyzék**

# Argumentum

---

A mese, ha szabályos, a végén egy pillanatra kettéágazik: egyrészt logika lesz belőle, másrészt epikai humbug. Érdekes, hogy azok a történetek a leggiccszerűbbek, melyek a legracionalisztikusabbak: az az epika, mely Szent Tamás filozófiáját vagy Hilbert matematikáját akarná leghívebben cselekvésekre fordítani, fantasztikusabb és „ordenárébb” lenne (bizonyos konvencionális esztétika szerint), mint a legutolsó ponyvaregény.

(Szentkuthy Miklós: *Prae*)

Az idézet a magyar irodalom első anti-narratív regényéből származik: nem egy történetet mond el, hanem a történetek határaitra kérdez rá. De vajon mi értelme lehet a történet határait feszegetni, mikor úgy tűnik, hogy az egész kultúránk arra van berendezkedve, hogy a „történetéhségünket” kielégítse? Minden, ami történetbe van csomagolva, eladható – a történetekben való gondolkodás olyan otthonosságot biztosít számunkra, melyet más gondolkodási formák által nem tudunk megtapasztalni. Seherezádé minden egyes történettel egy nappal hosszabbította meg az életét – napjaink sorozatfilmjei is folyamatosságot adnak az életünknek. Ezt a boldog folytonosságot a történetek parttalan áradása biztosítja, de ez a „végtelenség” mégiscsak kis számú sémára vezethető vissza.

Nemcsak a Brazilizátor – a brazil telenovellákat generáló program –, hanem a közgazdászok is történeteket gyártanak: A munkások tiltakoznak az alacsony bérek miatt. Ha a béreket megemelik, növekszik a vállalat munkapiaci vonzereje, tehát egyre többen szeretnének munkát vállalni. A versenyhelyzet egyenes következménye pedig a munkabérek csökkenése. A modern politikatudomány, a jogalkotás és joggyakorlás, a közgazdaságtan, a pszichológia, az evolúciós biológia ilyen – vagy struktúrájukat tekintve ehhez hasonló – történeteket generál. Éppen emiatt a történetmondás nem kizárólag a szórakoztatóipar felségterülete. A telenovellát a magas tudományok magyarázó modelljeivel egy elemi logika kapcsolja össze, mely minden történetet meghatároz.

A történetek azonban túlfutnak a logika formális, előíró szükségszerűségein. Ha pusztán logikaként határozzuk meg a történeteket, akkor paradox módon ez a logika megegyezik azzal, amit Szentkuthy „epikai humbugnak” nevez. A logika ugyanis megkövetel bizonyos lépéseket; a történetek lényege viszont a narratív feszültség, amelynek letéteményese a befejezés bizonytalansága. Az események bekövetkezése nem korlátozható a logikai

szükségszerűsége, a történetek mindig továbbmondhatók vagy átformálhatók: a munkabérek visszaesését megakadályozandó a munkások szakszervezetet alapítanak, és ezzel próbálják kiharcolni a bérek magasabb szinten tartását. A munkabérek emeléséről szóló mindkét történet engedelmessé válik a logika törvényszerűségeinek, csak hogy megváltozik a narráció és történet viszonya. Az első a piac törvényeit szemlélteti, és a klasszikus tragédia műfaji szabályszerűségei, a tragikus vég szükségszerű bekövetkezésének sémája szerint szerveződik, míg a második beépíti és felülírja az első lezárulását azzal, hogy a korábbi befejezést szükséges lépésként, előzményként kezeli egy kedvezőbb végkimenetelhez. Ez pedig az újkori epikában megjelenő fejlődésregény műfaji konvencióit idézi. A történetek nem önmagukban léteznek, hanem a narratív technikák (nézőpont, tér- és időkezelés) és műfaji sémák közvetítése révén, melyek meghatározzák a narratívák „használhatóságát”.

A világunk narrativizálása által egymással versengő történeteket hozunk létre. A történetekben mindig benne rejlik az a lehetőség, hogy mindez másként is történhetne. A narratívák létmódjához hozzátartozik az a bizonytalanság, amely a végérvényes lezárás és egy lehetséges másik befejezés között rajzolódik ki. Éppen ezért a narratívák megértése nem merül ki a történet-sémák azonosításában, a narratív sémák begyakorlásában, sem a narratív technikák elsajátításában, hanem egy folyamatos és vég nélküli munkát jelent. Barthes szerint „számtalanok a világ történetei” – de a történetek végtelensége nem a sokaságukból adódik: inkább az átírás, az újraértékelés, a megítélés kihívása elé állít, amely a kontextusba helyezés és alkalmazás követelményeként és lehetőségeként kínálkozik.

\*\*\*

*A Vizuális és verbális narráció. Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* című könyv egyetemi jegyzetként jött létre. Célkitűzése a narratívák tanulmányozóit eligazítani a narratológia meghatározó kérdésirányai, problématerületei és módszertana területén, és azok számára is érthető elemzési szempontokat adni, akik még nem mélyedtek el az irodalom- és filmelméleti diskurzusban. Elsősorban elemzési modelleket és megközelítési módokat szeretne nyújtani, nem pedig tudománytörténeti áttekintést vagy egy elméleti keret részletes kidolgozását.

A könyv öt nagy fejezetre tagolódik, melyek egyben a narratológiák központi kérdéseit (történet, nézőpont, narráció, tér és idő) vizsgálják. Az egyes fejezetek önmagukban is olvashatók, mivel a narrativitás kérdéséhez önálló szempontrendszerrel kínálnak. A könyv

felépítése egyrészt a hagyományos könyvek linearitását követi a problémák kifejtésében (felvezetés, definíciók, elemzés), másrészt a digitális médium által felkínált lehetőségekkel is él. A belső linkek lehetővé teszik, hogy az elemzések önmagukban is követhetők legyenek, mivel a felhasznált fogalmak a linkek segítségével könnyen rákereshetők.

Bár a narratológia mint tudomány jól körülhatárolt kérdésirányokkal és problématerülettel rendelkező területnek tűnik, valójában egy igencsak heterogén képződmény, amely a stilisztika, a poétika, a retorika, a szövegelmélet, a generatív nyelvészet stb. kérdéseit ötvözi. Ezen felül számos alkalmazási területe van, melyeknek előfeltevései gyakran nem egyeztethetők össze. Az irodalomelmélet, filmelmélet, kognitív tudományok, szociolingvisztika, pszichológia, jogtudomány, történetfilozófia által vizsgált narratív jelenségek csak bizonyos kérdések mentén találkoznak. Ebből a szempontból a narratológia egy olyan segédtudomány, mely fogalomkészletet és módszertant kölcsönöz a fenti tudományoknak.

A hagyományos narratológia a rendszerezés és a taxonómia bűvöletében jött létre és fejlődött: a fogalom-meghatározások végtelen pontosítgatása és az átfogó rendszeralkotás képezte a fő célkitűzését. Ezzel szemben jelen könyv célja elsősorban nem a fogalmi vitákba való belebonyolódás, hanem egy elemzési szempontrendszer és fogalomkészlet alkalmazásának a bemutatása. A narratív kérdések tárgyalásában jelentős szerepet szántunk a mediális sajátosságoknak. A „verbális” és a „vizuális” jelzők címbeli összekapcsolása arra az egész könyv során szem előtt tartott kérdésre utal, hogy az egyes narratív megoldások mennyiben médiumfüggőek, és mennyiben mutatnak rá a médium meghatározó vonásaira. Az első fejezetben a medialitás a tematizált kérdéskör, míg a másik három fő fejezetben a médiumok általi meghatározottság a narratív technikák szembesítése révén kap szerepet. A történetről szóló fejezetben ezzel szemben a narratívák transzmediális jellegét hangsúlyoztuk, vagyis a médiumoknak a történetek sajátos logikája által megteremtett átjárhatóságát. A medialitás problémájával a példák idézésekor is szembesültünk: míg az irodalmi szövegrészeket idézése ebben a médiumban nem jelent problémát, a filmből vett példák „idézése” egy mediális váltást eredményez. A parafrázis nehézségeit a filmkockák, képsorok beillesztésével próbáltuk áthidalni.

A magyar nyelvű szakirodalomtól e könyv fogalomhasználata annyiban tér el, hogy az elbeszélés kifejezést műfaji jelölésként, a novella, rövidtörténet szinonímájaként használja, míg a többi fogalom jelölésére megtartottuk az idegen eredetű kifejezéseket (kivéve a narráció

igei formáját, melyet az „elbeszélni” vagy „bemutatni” kifejezésekkel helyettesítettünk), mivel ezek nem kapcsolódnak annyira egyértelműen csak a verbális médiumhoz. A „szöveg” kifejezést ugyancsak ilyen általános, minden médiumra és szemiotikai rendszerre kiterjedő értelemben használjuk.

Köszönetet szeretnénk mondani mindazoknak, akik érdeklődésükkel, támogatásukkal vagy munkájukkal hozzájárultak e könyv elkészüléséhez. Külön köszönettel tartozunk Edward Branigannek, Dragon Zoltánnak, Ferencz Annának, Gelencsér Gábornak, Kiss Attilának, Matuska Ágnesnek, Medgyes Tamásnak, Szabó Erzsébetnek, Szalóky Melindának, Odorics Ferencnek, Török Erikának, valamint hallgatóinknak, akik elszenvedték e gondolatok fokozatos kialakulását.



## Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd?

---

Mivel a narrativitás két különböző (vizuális és verbális) médiumban való megvalósulását vizsgáljuk, szót kell ejtenünk e médiumok kapcsolatáról és viszonyba állíthatóságáról. Szokás manapság arra hivatkozni, hogy a kultúra minden területét eddig soha nem tapasztalható módon előzönlötték a képek.<sup>1</sup> Sokszor felhívják a figyelmet a képek által történő manipulációra, ami többek közt annak tulajdonítható, hogy a képek elemzésében, értelmezésében nem sajátítottunk el olyan készségeket, mint a verbális nyelv esetében. A képek befogadásához kapcsolódó egyik beidegződés, hogy a képek természetes módon és közvetlenül jelenítik meg a valóságot (úgy, ahogy mi magunk is látnánk, ha a helyszínen lennénk); vagy azért tekinthetők semleges ábrázolásoknak, mert (a fénykép és a film például) nélkülözik az emberi beavatkozást.<sup>2</sup> Ha így tekintenénk a képzőművészetek történetére, akkor azt kellene mondanunk, hogy az nem más, mint fokozatos fejlődés az egyre tökéletesedő (egyre objektívebb) ábrázolás jegyében, mely a fényképben és a filmben éri el a csúcspontját. Ezzel ellentétben úgy is elgondolhatjuk a képzőművészet és egyáltalán a vizuális kifejezés történetét, mint reprezentációs rendszerek változását és együttélését: a festészetet a fényképészet nem váltotta le, a fényképészetet sem a mozgóképi kifejezés. Inkább olyan alternatív rendszerekről van szó, melyek eltérő lehetőségekkel és korlátokkal (hagyományokkal, konvenciókkal, befogadási módokkal stb.) rendelkeznek.

Ha a képek semmivel sem természetesebbek, közvetlenebbek és valóságosabbak, mint a szavak (melyeket önkényesnek, elvontnak és konvencionálisnak szoktunk tartani), akkor újra kell definiálnunk szavak és képek viszonyát. A '90-es évek „képi fordulata” (pictorial turn) – a '70-es, '80-as évek „nyelvi fordulatára” utalva, mely a kulturális termékek textualitását,

---

<sup>1</sup> 1. A filmet megjelenésekor egy új típusú kultúra megteremtőjeként üdvözölték. Balázs Béla (1924/1961: 44-49) a könyvnyomtatás által elterjedt „fogalmi kultúra” lecserélődését jósolja meg: azáltal, hogy a film újra előtérbe helyezi a test természetes kifejező erejét, mintegy újra „láthatóvá” teszi az embert. A McLuhan vízió a Gutenberg-galaxis, a könyvnyomtatás által létrehozott kulturális formáció végéről szintén egy ilyen médiumváltás hiposztázisával függ össze. Az új médiumok annak ellenére, hogy azzal az igénnyel lépnek fel, hogy kizárólagossá váljanak, és lecseréljék a régieket, inkább csak átstrukturálják a meglévő médiumok és funkcióik viszonyát.

<sup>2</sup> André Bazin így ír a fényképről, melyet a film elődjének tart: „Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. [...] Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképészetből hiányzik az ember.” (Bazin 2002: 20)

szövegszerűségét állította előtérbe – arra hívja fel a figyelmet, hogy a képek egyáltalán nem ártatlanok: „A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát” (Mitchell 1997: 339). A képek nemcsak azt tárják elénk, ami rajtuk látható, van egy „láthatatlan” dimenziójuk is, amelynek hatása (gyakran tudattalanul) nagyon is érzékelhető. A klasszikus festmények kritikai értelmezői például úgy vélekednek, hogy az ilyen képek elrejtik saját mesterséges voltukat – voltaképpen azokat a kódokat, amelyeken keresztül létrejöttek – azáltal, hogy a néző által tökéletesen uralható, a mindennapi észlelést „utánzó” látványt tárnak elő.

Hogyan értelmezhető a viszony, mely a képet és a szót egymás mellé rendeli? A képi ábrázolás és a nyelvi reprezentáció összevetésében szem előtt kell tartanunk, hogy a kultúra történetében e kifejezési rendszerek állandóan egybemosódtak, vagy kiegészítették egymást (gondoljunk csak a középkori festészetre, melynek egyik célja a szent könyv történeteinek megismertetése az írástudatlanokkal vagy az irodalmi alkotásokban fellelhető képleírásokra).<sup>3</sup> Szó és kép egymáshoz illesztése a modern médiumnak, a filmnek is egyik sajátossága.

---

<sup>3</sup> „A kultúra története részben a képi és nyelvi jelek közötti, a dominanciáért folytatott, elhúzódó küzdelem története” (Mitchell 1997: 367).

## 1. Két pipa: a kalligram mint a médiumok közti törés alakzata

Magritte egyik 1926-ban készült képén egy pipa látható, mely alatt a következő mondat olvasható: „Ez nem pipa”.



[1. kép] René Magritte: Ceci n'est pas une pipe (1926)

Michel Foucault (1993) azonos című írásában Magritte festményét kibontott, vagyis megfejtett kalligramként értelmezi. Míg a kalligram esetében rajz és szó összeolvad, Magrittenél a kettő külön-külön jelenik meg. A **kalligram** egy olyan jel(együttes), melyben két eltérő jelrendszer találkozik: a vizuális és a nyelvi jelrendszer. Ez az együttállás azért sem magától értetődő, mert mindkettő más és más módon hozza létre a jelentést. Az egyik a jelölő és a jelölt közti hasonlóság alapján ábrázolja a dolgokat, a másik a jelölő és a jelölt önkényes összekapcsolása által teszi ezt (semmi sem motiválja azt a tényt, hogy a magyar nyelvben a „pipa” nevű tárgyat a *pipa*, nem pedig a *pipe* hang- vagy betűsorral jelöljük). A képről azt gondoljuk, hogy úgy mutat meg valamit, hogy megjeleníti, jelenlévővé teszi, közel hozza azt, a verbális nyelv jelei pedig azt nevezik meg, ami éppen nincs jelen, a dolog helyetteseként állítják magukat. Ezt az ellentétet szem előtt tartva azt mondhatjuk, hogy míg a nyelv „beszél”, addig a kép „hallgató és néma”, vagy a kép szempontjából fogalmazva „a képileg legtömörebb, nyelvileg legüresebb” (Boehm 1993: 88).

De mi történik, ha szöveg és kép a kalligram terében találkozik? A kalligram tautologikus alakzat, amennyiben kétszeresen – képpel és szóval – is bebiztosítja a jelentést: azt mondja, amit megjelenít, arra utal, amit utánoz. A kalligramot egyszerre lehet egy hangsort jelölő

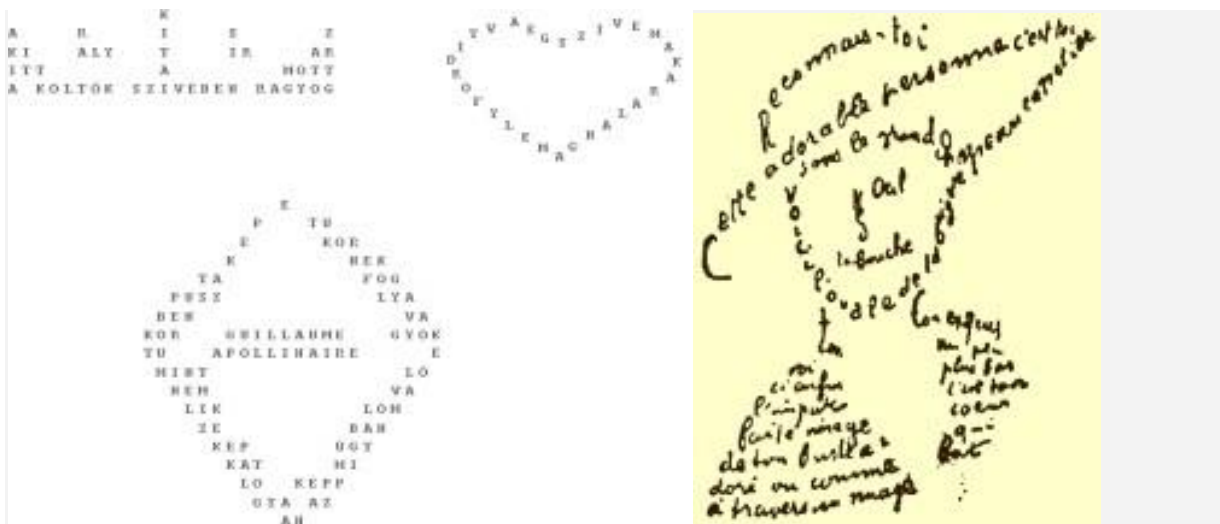
betűsorozatként olvasni és egy rajzot kiadó vonalak együtteseként látni. Egyszerre, de nem egyidejűleg. Mert hogyan is vonható be egy közös térbe közelség és távolság, jelenlét és távollét, megmutatás és megnevezés? Ha az írást betűzöm, akkor csupán annyit érzékelek, hogy egy arra alkalmas felületen (papíron, táblán) attól eltérő színű vonalak számomra jelentéssel bíró hangsort formáznak. Ha pedig a rajzot nézem, akkor más jelölőknek tulajdonítok jelentőséget: a kétdimenziós rajzot a perspektivikus rövidülés törvényei szerint háromdimenzióssá alakítom, a betűk lineárisan kapcsolódó sora helyett térbeli összefüggéseket állapítok meg. „A kalligram sohasem mond és ábrázol ugyanabban a pillanatban. A dolog, ami nézhető és olvasható, a ránézésben elhallgat, a kiolvasáskor elrejti magát” (Foucault 1993: 146). Mint ahogyan a kacsá/nyúl képen sem tudjuk egyidejűleg látni a kacsát és a nyulat, egyfajta átállásra, a kép átstrukturálására van szükség, hogy ugyanazt a képet másként lássuk.



[2. kép] Kacsá vagy nyúl?

A vizuális költészet egyik célja, hogy szó és kép megbonthatatlan egységét tárja elő: a képversben sem a kép nem lehet meg a szó nélkül, sem fordítva. Akárcsak azok a festők, akik szó és kép hierarchiáját azáltal próbálták meg dekonstruálni, hogy semmitmondó címetek adtak festményeiknek („tájkép” vagy „kompozíció”), a vizuális költők is a két médium szoros együttállását (nem hierarchikus) viszonyát szorgalmazták költeményeikben. „Mennél szorosabban egyesül szó és kép, annál bonyolultabbá válik felfogásuk vagy olvasásuk. [...] A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a

másikra [...] egy vizuális költemény olvasása egyet jelent annak elárulásával; ha visszaállítjuk verbalitását, eltüntetjük a jelentés egyik felét.” (Kibédi Varga 1997a: 306)

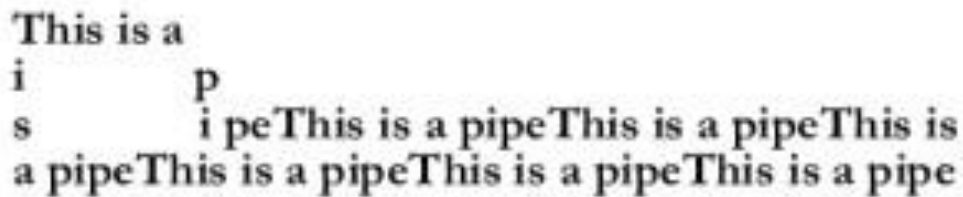


[3. kép] Apollinaire: Szív korona és tükör (1918). Rónay György fordítása

[4. kép] Apollinaire: *Reconnais-toi. Cette adorable personne c'est toi...* (1915)

A kalligram tere tehát egy lehetetlen hely, egy a-toposz, ahol két, egymásnak ellentmondó jelölési logika feszül egymásnak. De még ennél is többről van szó. A kalligram olvasásakor/nézésekor elveszítjük a kép/szöveg feletti uralmat: bármelyik pillanatban megtörténhet, hogy a betűk lineáris sora hirtelen látható, plasztikus formát ölt, vagy a kép háromdimenziós megjelenését, a látható forma plasztikusságát a betűk felszántják, darabokra tördelik. „A dolognak, mivel kétszeresen is utánaered, kikerülhetetlen csapdát állít a kalligram” (Foucault 1993: 144). Ebben a forgó mozgásban (kép-szöveg-kép-szöveg-stb.) felfeslik, elbizonytalanodik a jelölés rendszere, az ábrázolt dolog pedig elillan. Ami az egyik jelölési rendszerben pont vagy vonal, sík vagy tömeg, az a másikban betű, szó, mondat.

De térjünk vissza Magritte pipa-képéhez! Foucault szerint ez egy „kibontott kalligram”: kép és szöveg jól elkülöníthetően szétszalazódik, bár ugyanazon kép terében jelenik meg. A pipa képében is van valami írásszerű (elképzelnénk például, hogy a kép nem más, mint a kép alatt megjelenő szövegnek pipaformában a felismerhetetlenségig összesűrített változata). Vagy például így:

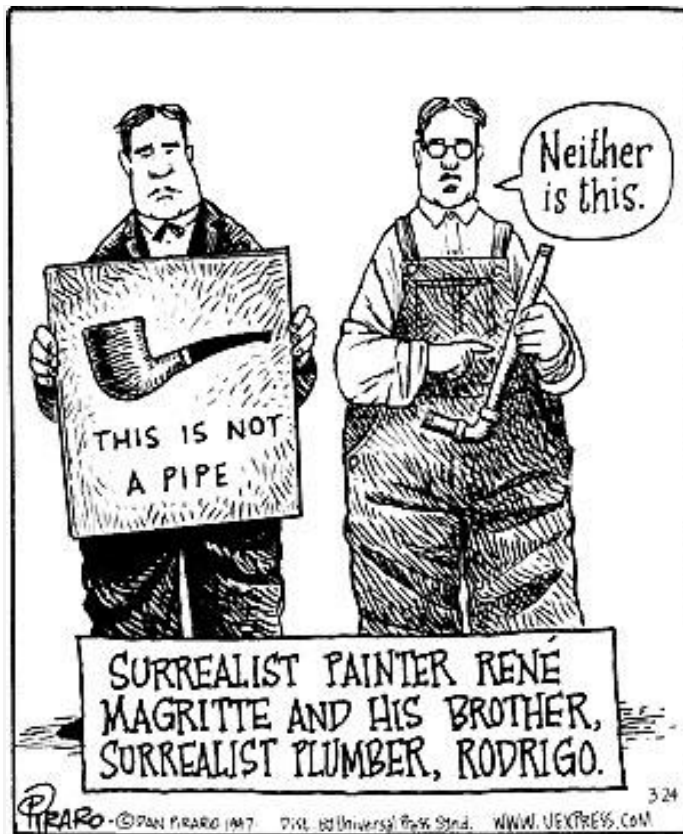


This is a  
i p  
s i pe This is a pipe This is a pipe This is  
a pipe This is a pipe This is a pipe This is a pipe

[5. kép] G. S. Evans: This could be a pipe (2005)

A szöveg pedig jól láthatóan kalligrafikusan megrajzolt betűkből áll. Magritte képe azonban azon kívül, hogy megbontja, szétválasztja a kalligram terét, egy szembeszökő tagadást is bevezet a kalligram jelölési rendszerébe: a mondat nem tautologikusan ismétli a képet, hanem épp az ellenkezőjét állítja: „Ez nem pipa”. A tagadás vagyis a két jelegyüttes közti ellentét viszont csak akkor érvényes, ha van egy közös összehasonlítási alap, egy olyan hang-kép, mely képes a két dimenzió között legalább egy metszéspontot létrehozni. Foucault ezt a vonatkoztatási pontot az „ez” szócskában találja meg; az „ez” mutató névmás mindkét (nyelvi és képi) jelölési logika működésmódjának példája lehetne: egyrészt valami (a kép, a pipa nevű dolog, a mondat, kép és szöveg összekapcsolódása stb.) helyett áll, amire annak távollétében utal, de a rámutatás által meg is jeleníti azt (ez a kép, ez a pipa, ez a mondat stb.). Ezért mondhatja Foucault, hogy a (kép és a szó különválása, valamint a tagadás által) „kibontott” kalligram az „ez” szócska által újra összezárul, „Magritte újra felnyitotta [a dolognak állított kettős kikerülhetetlen] csapdát” (1993: 148). Ha viszont a kép és a szó által megjelölt dolog elillan a jelölés e forgó mozgásában, akkor nem rendelkezünk egy olyan biztos fogódzóval, mely alapján viszonyba állíthatnánk az egyes médiumok jelentést létrehozó mechanizmusait.

Foucault történeti perspektívájában az olyan festők alkotásai, mint Magritte (és némiképp eltérő módon Klee, Kandinszkij) alapvető törést jelentenek abban a paradigmában, ahogyan a nyugati kultúra évszázadokon át elgondolta a vizuális ábrázolás és a nyelvi reprezentáció viszonyát. „A hasonlóság révén láttatunk, a különbségen keresztül beszélünk” (1993: 150). Ez az ellentét azonban egy hierarchikus viszonyba szerveződik, amely leginkább abban nyilvánul meg, hogy a nyelvi referenciának rendelődik alá a képi dimenziója. Ha meglátunk egy képet, azt mondjuk: ez egy tájkép, ez egy arc, ez egy virág, pedig a kép nem nevez meg semmit, és nem is helyettesít semmit, jelentéspotenciálját máshogyan hozza létre. A képek marginalizálása (az illusztráció szerepére való kárhoztatásuk) vagy egyértelműsítése (például a címadás gyakorlatában) egy olyan médium általi kisajátítás eredménye, melyhez a képek viszonya a fentiek értelmében eléggé nyugtalanító.



[6. kép] Dan Piraro: Surrealist painter (1997)

## 2. Hüpotüposzisz és ekphraszisz: a fordítás alakzatai

Ha a kalligram modelljét tekintjük az intermediális viszony leképezőjének, akkor felmerül a kérdés, hogy egyáltalán lehetséges-e a képi és a verbális médiumok közti fordítás. Mit jelent a kép nyelvi közvetítése? A klasszikus retorikában két olyan nyelvi alakzatot is találunk, melyek ezt a célt szolgálják: a hüpotüposzisz és az ekphraszisz alakzatáról van szó, melyeket Kibédi Varga Áron az „ismeretközlés alakzatai”<sup>4</sup> közé sorol. A **hüpotüposzisz** „szándéka szerint láthatóvá tesz” (1997b: 137). Jellemzője, hogy – mint beszédet – egy személyhez intézik, aki a nézőt/hallgatót helyettesíti. A hüpotüposzisz a narratíva egy hangsúlyos pontján fordul elő. Amikor a narratíva krízisponthoz ér, ezen alakzat révén a narrátor – azáltal, hogy a közönséghez fordul – mintegy megszakítja a történet elbeszélését, hogy az így megállított képnél a hallgatóság elidőzhessen. Tehát a hüpotüposzisz a narratív szünet egy fajtájának számít: míg az elmondás ideje végtelenül megnő, a történet ideje teljességgel állni látszik. Azáltal, hogy a deixis lehetőségeivel él, „a múltbéli események a megszólított szemében – paradox módon – egyszerre lesznek képek és élő, megindító események” (139). Ez az alakzat tehát kettős hatást vált ki. Egy érzelmi reakció előidézését célozza, miáltal egy olyan „gondolati kép” jön létre, amely egyrészt a történetet képpé „dermeszti”, történések sorozatát egyetlen egy konfigurációba rántja egybe, „az elbeszélést képpé alakítja”. „Megállítja az időt” (140); viszont funkciója nem merül ki abban, hogy „a cselekményt lelassítja” (uo.), ami által a néző/hallgató elidőzhet ennél a képnél. Hatása radikálisabb ennél, mivel a hüpotüposzisz olyan beékelte képnek számít, amelynek a láthatósága felfüggeszti a narratív időt. A történések olyan panoptikumká alakulnak, melynek hatásosságát annak sajátos időtlensége adja. A hüpotüposzisz által megmutatott ezek szerint zárványt hoz létre az időben; ezáltal hatásossága nem a narratív szegmentációból, hanem éppen ellenkezőleg, egy emlékezetes konfigurációnak a felmutatásából ered, amelyhez mindig már csak visszatérni lehet. Ugyanakkor meghatározása szerint ez az alakzat „aktualizál”: egy olyan pillanatot fest le, amely mindig most van. Elevensége nem egy történeti időpillanatra való rámutatásból ered, hanem a felidézett pillanatra mutat rá olyanként, mint amely éppen most zajlik, és amely ebből következően minden lehetséges „itt és most” pillanatban és ugyanakkor sohasem történik meg.

Az **ekphraszisz** funkcióját tekintve különbözik a hüpotüposzisztól. Ez az alakzat „nem az elbeszélés bizonyos pontjára irányul”, hanem valóságos vagy képzelte képek nyelvi



tolmácsolását célozza.<sup>4</sup> „Az ekphraszisz intertextuális és parazita metaműfaj, léte valamely más művészi formához kötődik.” (1997b: 139) Az ekphraszisz tolmácsolása „ellentmondásos”, jegyzi meg Kibédi Varga, mivel a leírás maga is nyelvi játék; „a megszólított egyszerre két művész munkáját csodálja: azét, aki a képet megfestette, és azét, aki ilyen jól le tudta azt írni” (1997b: 141).

A két retorikai alakzat működés módjának az összevetéséhez tekintsük példának Garaczi László *A mennyország térképe* című írásának egyik részletét, mely a *Nincs alvás!* című kötetben jelent meg. A szöveget tekinthetjük úgy, mint Csontváry *Zrínyi kirohanása* című képének leírását (erre az alcím is utal). Csontváry festménye valószínűleg (a címbeli utalás alapján) Szigetvár 1566-os török ostromát idézi meg, melynek legismertebb irodalmi megjelenítése az esemény után száz évvel Zrínyi Miklós által írt *Szigeti veszedelem* című eposz. A festményt tehát a történelmi eseményről szóló beszámolók, leírások illusztrációjaként is tekinthetjük. Garaczi szövege a festményről készített leírás, ekphraszisz, mely a Csontváry-festményt az eposz által megjelenített cselekmény vonatkozásában ironikus hüpotüpoziszként mutatja be.

De nézzük először, hogy egyáltalán milyen lehetőségei vannak az állóképek a történet megkonstruálására. A képi ábrázolás és a verbális nyelv hagyományos megkülönböztetése azon alapul, hogy míg az utóbbi a nyelvi jelölő lineáris (időbeli) kiterjedésénél fogva képes a folyamatosság és általában az időbeli viszonyok jelölésére, addig a kép szimultaneitása nem teszi ezt lehetővé. A két médiumnak teljesen eltérőek az időbeliség létrehozására vonatkozó lehetőségei. Lessing, aki épp ezt a viszonyt vizsgálja, így ír erről: „Mivel a művész a folyton változó természetből mindig csak egyetlen pillanatot tud felhasználni, a festő pedig még ezt az egyetlen pillanatot is csak egyetlen nézőpontból; mivel továbbá műveik nem azért készülnek, hogy éppen csak egy pillantást vessünk rájuk, hanem azért, hogy szemléljük őket, hosszasan és ismételten szemléljük őket – így hát bizonyos, hogy azt az egyetlen pillanatot s az egyetlen pillanatnak ezt az egyetlen nézőpontját nem lehet eléggé termékenyen megválasztani” (1982: 253). A festmények a történetnek általában csak egy mozzanatát képesek megmutatni, ez a mozzanat azonban magába sűríti azokat a jegyeket, melyek alapján a történet megalkotható.

---

<sup>4</sup> Az ekphraszisz „eredetileg olyan pontos leírást jelentett, amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgál” (Kibédi Varga 1997a: 311).

Wendy Steiner (1988) szerint azonban a Lessing által leírt paradigma csak a reneszánsz által bevezetett ábrázolási konvenciók használatával függ össze. A reneszánsz kori festészet az ábrázolás olyan mértékű „valóságosságára” törekedett, mely valójában kizárta a narratív időbeliség megjelenítését. A centrálperspektivikus festmény kitiltja a középkori képsorokat vagy a későközépkori többjelenetes képeket azért, hogy a szem számára egy pillantással befogható látványt hozzon létre. A különbözőség helyett az azonosságot, a változatosság helyett az „egyetlen pillanatot” részesíti előnyben, ezáltal mintegy kivonva az ábrázoltat az idő fennhatósága alól. A kiragadott pillanat, az emlékezetes konfiguráció – akár csak a hüpotüposzisz nyelvi alakzata esetében – egy időtlen örökkévalóság megteremtését célozza, mely által a dolgok példa értékűvé válnak, szimbolikus-allegorikus dimenziót nyernek. A narratív festészet három ismertetőjegye („1. a festmény egynél több időbeli pillanatot mutasson be; 2. a szubjektum ismétlődjön az egyik pillanatról a másikra és 3. és egy minimálisan realiztikus környezetbe legyen beillesztve” [Steiner 1988: 2]) közül az első kettő a reneszánsz festészetben egyre ritkábban fordul elő. Az így készült képek Steiner szerint csak „gyengén” narratívak, mivel más eszközökhöz („szimbolizmus, drámai pózok, irodalmi allúziók, címadás”) kell fordulniuk, hogy a narratív szándékot érzékeltessék. Steiner Benozzo Gozzoli *Salomé tánca és Keresztelő Szent János lefejezése* című képének elemzése során mutat rá a képi médiumban rejlő narratív lehetőségekre, mint például a karakterek ismétlése a történet különböző pontjain, a tekintetek iránya által létrehozott oksági viszonyok, a térbeli elrendezés időbeli vonatkozásai, a mozdulatok és pózok iránya – mind olyan metonimikus és metaforikus kapcsolódások, melyek a képi narrativitás sajátos jegyeit képezik.



[7. kép] Benozzo Gozzoli: Salomé tánca és Keresztelő Szent János lefejezése (1461-1462)

Csontváry festménye a „szigeti veszedelem” történetének egyetlen pillanatát választja ki, erre utal a kép címe is. Azt a pillanatot látjuk, amint a „szigetvári hős” kilépve a „vár” kapuján szembetalálja magát a „török sereggel”. Az idézőjeles megnevezések azt a bizonytalanságot hivatottak érzékeltetni, mely abból fakad, hogy a kép olvasását mennyiben írja elő az a tudásunk, mely képen kívüli forrásokból származik. A festményen találunk pár utalást, mely segít abban, hogy térben és időben elhelyezzük a kép témáját: a szinte középpontba helyezett gémes kút sajátosan „magyar” témára utal, a turbánok, a fegyverek, a kosztümök segítenek az időbeli elhelyezésben. A címben található utalás nélkül azonban nem biztos, hogy éppen erre a történelmi eseményre gondolnánk. Hasonló tapasztalatot ír le Mark Twain Guido Reni egyik portréjának szemlélése közben: „Egy történelmi képen egy jól olvasható felirat, tájékoztatás végett, általában látványos pózok és kifejezések sokaságával ér fel. Rómában érzékeny lelkületű sereglet áll és zokog *Beatrice Cenci egy nappal kivégzése előtt* című ünnepelt képénél. Jól mutatja ez, mire képes egy felirat. Ha nem ismernék korábról a képet, meghatódás nélkül szemlélnék, s azt mondanák: »Fiatal lány szénanáthával; fiatal lány fejével egy zsákban.«.”<sup>5</sup> A kép ezen értelmezése szerint nem a festmény belső tulajdonságai, hanem a történet (a kivégzésére váró lány története, aki különösen kegyetlen apját meggyilkolta) előzetes ismerete okán hatódunk meg. Mitchell (1997), aki a fenti példát idézi, amellet érvel, hogy „a verbális és a festészeti hagyományok egybemosódása” (1997: 366) teremti meg

<sup>5</sup> Idézi Mitchell 1997: 365.

azokat a konvenciókat, melyek alapján a szemlélődés során drámainak érzékelhetjük a képet. A drámaiság, a katartikus hatás nem a történet vagy a képen bemutatott dolog, hanem egy ábrázolási és befogadási konvenció hatása.



[8. kép] Guido Reni: Beatrice Cenci (1662)

A Csontváry-festmény esetében is meglepő a cím által keltett elvárások és az ábrázolás módja közti ellentét. Ha a képet összevetjük a „Zrínyi kirohanása” téma más megjelenítéseivel, szembetűnő különbségeket találunk.



[9. kép] Peter Kraft: Zrínyi kirohanása (1825)



[10. kép] Székely Bertalan: Zrínyi kirohanása (1879-85)





[11. kép] Hollósy Simon: Zrínyi kirohanása (1896)

Mindhárom kép a történelmi festmények műfaji konvencióit követve egyfajta monumentalitásra törekszik. A monumentális vagy fenséges ábrázolásmód általában együtt jár egy alsóbb nézőpont választásával, így a fő figura a kép optikai középpontjában a többi alak fölé emelkedik. Zrínyi középponti helyzetét a felé irányuló tekintetek, mozdulatok, vonalak is erősítik. A pillanat drámaiságát a félbemaradt mozdulatok, túlhangsúlyozott gesztusok hozzák létre. Így például különös hatása van a Székely Bertalan-változatban a Zrínyi előre mutató kardemelése és visszatekintő pillantása közti ellentétnek. Mindhárom változatban – az erőteljes fény-árnyék és színkontrasztokban megjelenített alakokhoz képest – találunk olyan felületet a képen, mely inkább elmosódott, és túlmutat az ábrázolt események pillanatszerűségén. A Kraft-verzióban ez a felhők ködébe burkolózó vártorony a kép jobb felső részén, Hollósy Simonnal az ellenséges erőket elválasztó vonalon megjelenő világoskék foltok, a Székely Bertalan-festményen pedig a képen megjelenő embertömeget maga előtt hajtó, a várfalakat felemésztő lángok vöröse. A XIX. századi festészet e konvenciója a nyelvi metaforával mutat párhuzamot: a háttér természeti látványa a mozgalmas és kidolgozott előtér ellenpontjaként szolgál. Figuratívitasát abból meríti, hogy a fenséges természet látványaként az előtérben megmutatottak „analógiájaként” viselkedik. Ha a „nagyszerű” történeti cselekedetre nem tudnánk következtetni az alakok kompozicionális elrendezéséből, akkor előtér és háttér kontrasztív viszonya ezt az értékelő állítást megerősíti, kiemeli.

E festményekhez viszonyítva a Csontváry-kép szinte állóképpnek mondható, nélkülözi az előbbieket monumentalitását és drámaiságát. Az alakokra – melyek szinte eltörpülnek a korhűnek nem éppen nevezhető díszletek között – kissé felső nézőszögből tekintünk, emiatt a horizontvonal egészen alacsonyan helyezkedik el. A kép nagy részét az eget megjelenítő kékes-zöldes-vöröses árnyalatok képezik. A mélység hatás sokkal inkább a levegőperspektíva ezen alkalmazásából eredeztethető, hiszen a centrális perspektívánál használt ortogonálisok (az alapvonalról induló párhuzamosok, melyek az enyészpontban futnak össze, itt: a jobb oldali épület és a sövény által meghatározott alapvonal, valamint a bal oldalon felsorakozó emberek kettős vonala) nem hoznak létre egy jól kivehető középpontot. A fényviszonyok sem egyértelműek: nem eldönthető, hogy hol ér véget a naplemente (?) vöröse, és hol kezdődik az épület tetején harapódzó lángok vöröse, mely a félköríves bejáratnál a katonák feje fölött is megjelenik.



[12. kép] Csontváry Kosztka Tivadar: Zrínyi kirohanása (1903)

A Garaczi-képleírás iróniájának, humorának egyik fő forrása, hogy a képet a téma irodalmi (eposzi) megjelenítésének konvenciói szerint olvassa, és ezeket kéri számon, ugyanakkor a képi ábrázolás lehetőségeire is reflektál.

(Csontváry)

A szigetvári hős egy parasztbarokk kúria előtt álldogál kényelmes testtartásban, csípőre tett kézzel, egymagában. Másik karja előrenyújtva, hihetnők, amerre a pogányt sejtí, markában kurta pengéjű szablya, ám e szabja inkább tör, sőt méginkább papírvágó kés, annál is inkább, mert ha figyelmesen szemügyre vesszük, egy papírfecnit látunk a hegyére tűzve, ami ugyanúgy lehet a megboldogult Szulejmán utolsó ultimátuma, mint a mennyország térképe, és a kés nem is a törökre, hanem egy gondosan ápolt, egzotikus növényre mutat az udvar közepén. Külön figyelmet érdemel a bal épületszárny kísérteties fényben villódzó tetőszerkezete valamint a vár előtt kifeszített kötélén gőzölögve száradó katonai molinók és vászonlepedők sora.

Térjünk át a török armádiára.

A legközelebbi harcos egy hétrét görnyedt, vattaszakállú aggastyán, akit éppen magával ránt a földre a kezében tartott pálcavékony fustély. Végső pillantásával döbbenet és vágyakozva búcsúzik egy hordóba állított pálmafacsemetétől, ami ezen az éghajlaton és ebben a vérzivataros században valóban meglepő és vigasztaló látvány egy ostromlott végvár kapujában. Maga Zrínyi Miklós is egy ilyes növényre mutat, mintha azt mondaná, aki a citromfához nyúl, halál fia. A török hadsereg maradéka egy hortobágyi gémeskút körül téblábol, és a hősies pózokat próbáló várkapitányt fürkészi kérdőn. Egyikük a kútkávéba kapaszkodik a részegek tohonya igyekezetével, másikuk a villásrúdnak dől, a többiek a kút fedezékében rezignált mosollyal készülődnek valamire. Egy janicsár a középső ujját az ég felé döfi, mely a sötét középkorban azt jelentette: „kalánfűlű ördög”. A többség azonban vállra vetett karabéllyal bámulja a vár előtt lebzselő tollsüveges idegent a térképpel, aki olyasmire gondolhat éppen, hogy Szigetvár immár a magyar korona legvakmerőbben csillogó ékköve marad az idők végezetéig. (1992: 68-69)

E leírás egyik szembetűnő vonása az, ahogyan a képi többértelműség helyeit tematizálja: a „szigetvári hős markában” lévő szablya „szabjaként”<sup>6</sup>, „törként”, majd „papírvágó késként” tűnik fel, így reflektálva a képnek arra a tulajdonságára, hogy ellenáll a megnevezés nyelvi logikájának. Ugyanígy a „papírfecni”, mely egyszerre lehet „a megboldogult Szulejmán utolsó ultimátuma”<sup>7</sup> és a „mennyország térképe”; ez utóbbi finoman utal arra, ami a témának mind irodalmi mind festészeti megjelenítéseiben középponti szerepet tölt be: hogy a

<sup>6</sup> „Szablya – szabja”: talán allúzió arra a különbségre, melyet az íráskép képes létrehozni, a „hangkép” viszont nem.

<sup>7</sup> Az előző hang- és íráskép játékhoz hasonló ismétlés: az „utolsó ultimátum” tautológiája a nyelvi rendszerben lehetővé váló szinonimitásra hívja fel a figyelmet, mely arra ösztönöz, hogy ehhez hasonló jelenséget keressünk a képi ábrázolásban is.



cselekmény valójában két szintéren játszódik. A földi és az égi színhely történéseinek összefonódása és egymásra vetülése a *Szigeti veszedelem* egyik fő szervező elve: a török vész éppúgy az égiek büntetése, mint ahogy a megdicsőülés a kivívott jutalom eredménye.

Hasonlóképpen többértelművé válnak a Garaczi leírásában a különböző irányultságok: a tekintetek és a mozdulatok iránya, egyáltalán a mutatás gesztusa. Mire mutat a képen Zrínyi? A törökre, egy gondosan ápolt, egzotikus növényre, hordóba állított pálmfacsemetére vagy a citromfára? Kép és szöveg további különbségeit határozza meg a képi jelölésnek ez a bizonytalansága, hiszen a képen az irányok inkább olyan üres helyek, melyek ugyan strukturálják a képet, viszont jelentésük már csak azért sem rendelhető hozzá egyetlen tárgyhoz, mivel a kép mélységstruktúrája még akkor is elbizonytalanítja ezt, ha a tekintet, mozdulat tárgya a képmezőn belül, s nem a képkereten kívüli térben helyezkedik el (mint ahogyan a képen kívülre, például a nézőre irányuló tekintetek esetében történik).



[13. kép] Diego Vélazquez: Udvarhölgyek (1656-1657)

Érdekes módon az eposz is tematizálja a tekintetet, az ellenséges erők szemtől szemben való találkozásának pillanatában, a tizenötödik énekben ezt olvassuk:

És az várbul kimegyen nagy bátor szüvel,  
Előtte törökök futnak szerte széllel;  
Az piacon megáll, és szörnyü szemével  
Nézi, hogy hon vagyon pogány sok sereggel.

Ily kegyetlenül jön orosz lány barlangbul,  
És ily szörnyen fénlík cometa magasbul:  
Ez nagy országokra kár nélkül nem fordul,  
Szörnyü jüvendőket hordoz hatalombul.<sup>8</sup>

Az eposzban a tekintet „szörnyűsége” olyan hasonlatokat termel ki (a barlangból kilépő orosz lány kegyetlensége és az üstökös szörnyű fénylése), melyek bizonyos értelemben a képi ábrázolás analógiájára működnek. A hasonlat egyrészt képszerű plaszticitással mutatja be a hasonlítottat, másrészt viszont ellenáll az azonosítás logikájának (Zrínyi olyan, mint az orosz lány, de nem azonosítható azzal). Hasonlóképpen a képen létrejövő hasonlósági viszonyok vagy a mutató gesztusa sem redukálható az azonosítás, megnevezés aktusára.

Garaczi képleírásában a szigetvári hős „kényelmes testtartásban álldogál”, a későbbiek során a narrátori közlés ugyanezt a mozdulatsort úgy értelmezi, mint ami egy pálmafára mutat, majd a török sereg nézőpontját megidézve ugyanez úgy jelenik meg, mint „hősies pózok próbálgatása”. Csontváry képének Zrínyi-figurája egy bizonyos testtartás, a XIX. század történelmi festményeiről jól ismert lendületes, kicsavart törzsű hős-ábrázolás, „viháros” lendület egyensúlyvesztett, ironikus felidézése (vö. például Delacroix allegorikus festményét).

---

<sup>8</sup> Zrínyi Miklós: *Szigeti veszedelem*. <http://mek.oszk.hu/01100/01136/01136.htm>



[14. kép] Eugène Delacroix: A Szabadság vezeti a népet (1831)

Az ekphraszisz ezt a lendületvesztést úgy ragadja meg, hogy „aspektusokra” bontja, amelyek – mint a mozgás értelemkijelölő kontextusai – nem feltétlenül egyeztethetők össze. A mozgásnak ezt az „eltévedését” a törökök nézőpontjából történő leírás mondja ki: Zrínyi „hősies pózokat” próbálgat, de mintha a mozdulat és a póz feszültsége felfüggesztené egymást.

Ha egy pillanatra nemcsak a képet, hanem a szöveg által felidézett további intertextusokat is ilyen lehetséges kontextusokként értelmezzük, az is feltűnhet, hogy az eposzi konvenció mellett (például a seregszemle megidézésével: „Térjünk át a török armádiára”) egy másik jól bejáratott irodalmi toposz is az ekphraszisz kontextusává válik: a „dunántúli mandulafácskáé”, amely a leírásban citromfává lényegül át, de nem veszi el a hagyomány által neki tulajdonított értéktelítettség gondolatát („ami ezen az éghajlaton és ebben a vérzivataros században valóban meglepő és vigasztaló látvány”).

A Garaczi-szöveg intenzív hatását onnan nyeri, hogy „visszaállítja” a festmény eredendő többértelműségét. A megidézett értelmezési konvenciók a leírásban annak számítanak, amik: konvenciónak, az értelmezés, a magyarázat feltételrendszerének; de e konvenciók egyikét sem tekinti a festmény olvashatóságát előíró értelemben meghatározó keretfeltételnek. A fölérendelt értelmezői kontextusok fellazítását olyan, szabadon elképzelt jelviszonyok

beékelésével is aláhúzza, mint például a következő: „Egy janicsár a középső ujját az ég felé dőfi, mely a sötét középkorban azt jelentette: »kalánfúlú ördög«.” A képleírás a festmény által megmutatott történetet úgy bontja fel különböző aspektusokra, hogy ez a diegetikus tér a játékos értelemkipróbálások terévé alakul.

A képek nem úgy tesznek állításokat a bemutatott tényállásról, ahogy a verbális kijelentések. Garaczi képleírása a két médium közlési logikája közötti eltérés ironikus kibontása. A látvány „olvashatóságának” egyik alapvető feltétele azoknak az iránykijelölő erővonalaknak a képzeletbeli feltüntetése a képen, amelyek ugyan nem láthatóak, viszont amelyeknek nézői kivetítése a színfoltokat mozgásként, mégpedig egy bizonyos irányt követő mozgásként engedik értelmezni. De mivel a festmény – szemben például a filmmel vagy a táblaképpel, melyek több időpont szekvenciális megmutatásával hoznak létre egy diegetikus teret – csak egyetlen pillanatot ragad ki az elmesélendő, narratív időből, ezért értelmezése az így megjelölt mozgásnak a néző általi képzeletbeli „megelevenítését” vonja maga után. Ez a megelevenítés ugyanakkor nem támaszkodhat a mozdulat lezárulása által nyújtott „bizonyosságra”; éppen ezért a mozdulat hipotetikus, időbeli kiterjesztése egyben annak „eltévedését” vagy „megdermedését” is előidézheti. Ez a felfüggesztett időpillanat ezért egyszerre hoz létre egy feszültségteli (amennyiben az érzékelt mozgás dinamikájára figyelünk) és egy telítetlen kontextust (amennyiben akár többféle befejezését – ebből következően – többféle irányát és többféle intencionáltságát is el tudjuk képzelni ugyanannak a mozdulatnak).

Garaczi narrativizálja ezt a pillanatot és azáltal, hogy eltérő regiszterű (fenséges, humoros, ironikus) narratív kontextusokat rendel hozzá, kettős mozgásba helyezi a képet: egyrészt az ekphrasztikus leírás által különböző értelemlehetőségeket „próbálgat”, másrészt az egymást kizáró kontextusok és ábrázolási konvenciók kiragadják a képet a narratív időből és megdermesztik, feltárva a képek alapvető kontextus-nélküliségét, hüpotüposzisz-voltát.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Hasonló eljárás a filmben a kimerevített kép használata, melynek sokat idézett példája Truffaut *Négy száz csapásának* a befejezése.

### 3. Adaptáció: film és irodalom viszonya

A kalligram korábbi példája verbalitás és vizualitás olyan viszonyát vitte színre, melyben a két médium eltérő volta, idegensége került előtérbe; Foucault arra is felhívta a figyelmet, hogy ez a viszony a nyugati kultúra történetében legtöbbször a szó dominanciáját jelentette a kép felett. Ha fenntartjuk a két jelölő rendszer másságát (azt, hogy egyiket sem lehet a másikra redukálni), akkor egy olyan összevetési alapot kapunk, mely által meghatározhatjuk az egyes médiumok sajátosságait, vagyis egymáshoz képest megnyilvánuló lehetőségeiket és korlátaikat.<sup>10</sup> Az ekpraszisz és a hüpotüposzisz alakzatai azt példázták, hogyan jeleníti meg egyik médiumnak a másikba való átültetése azok mediális sajátosságait.

De hogyan alkalmazható mindez a film és az irodalom kapcsolatára?<sup>11</sup> Ha a film kifejezési lehetőségeit tekintjük, akkor be kell látnunk, hogy a beszélt nyelv csak egyike a film által felhasznált sok más eszköznek. A filmi kifejezőeszközöket négy nagy csoportba szokás sorolni,<sup>12</sup> melyek más és más médiumokkal érintkeznek: a **mise-en-scène** (szó szerint: 'színpadra tétel': díszletezés, világítás, színészi játék, maszk és kosztümök), a **képi kompozíció** (mise-en-cadre, keretezés, látószög, plánméret, mélység hatás), a **szerkesztés** (mise-en-chain: vágás, egymáshoz illesztés) és a **hang és kép** különböző (szinkron, aszinkron, párhuzamos, ellenpontos) viszonyait jelölő eszközök csoportja. Bár a filmtörténet során rengeteg kísérlet történt a filmi kifejezés sajátosságainak, a filmszerűségnek a hangsúlyozására, melyek által a film szabadulni próbált a színházi, irodalmi, festői hatásoktól, a film sajátossága mégis talán abban ragadható meg a legjobban, ahogyan a többi médium kifejezési lehetőségeit felhasználja, és magába olvasztja. A továbbiakban mégsem ezt az integráló értelemben felfogott intermedialitás<sup>13</sup> fogalmat szeretnénk használni (mit vesz át a film az irodalomtól és fordítva), hanem az intermediális viszony kontrasztív jellegét hangsúlyozni. Azt, hogy az egyes narratív funkciók tekintetében milyen megoldásokat tesz lehetővé az irodalmi és milyeneket a filmi nyelv, és mindez hogyan befolyásolja az adott

---

<sup>10</sup> Hasonló viszonyról beszél Dragon Zoltán a film és a dráma közti „mediális törés” kapcsán, mely által kibontakozhat egyfajta dialógus a két médium között. (Dragon 2005).

<sup>11</sup> Kapcsolódási pontok a két médium befogadásában is vannak. Mind a filmnézés, mind az olvasás esetében elsősorban vizuális információszerzés történik: amint azonban a kalligram esetében láttuk, a képolvasás és a szövegolvasás a jelek eltérő aspektusait tartja relevánsnak, még inkább így van ez a latin betűs ábécét (nem pedig képirásjeleket) használó írások esetében. Ennél még fontosabbnak tűnik, hogy a vizuális élményeinkről általában a szavak segítségével számolunk be (ennek legelvontabb formái a filmtudomány különböző szempontú – elméleti, történeti, elemző – értelmezései). A verbális és a vizuális közti fordítás tehát megszokott, mindennapi folyamat.

<sup>12</sup> Lásd például: Bordwell-Thompson 1990.

<sup>13</sup> Lásd ehhez bővebben: Pethő 2003.

médiumban megjelenő alkotások befogadását. Vagyis a filmalkotások és irodalmi források – Dudley Andrew (1999) által három fő kategóriába sorolt – viszonya közül a „keresztezés” (kölcsonhatás, összjáték) típusú viszonyra fókuszálunk.

Bár a filmeknek több mint fele irodalmi forrásokra vezethető vissza, nem minden filmalkotás vállalja fel, vagy helyezi előtérbe ezt a vonatkozást. Andrew a következő viszonyokat állítja fel aszerint, hogy a film mennyiben őrzi meg az „eredeti” szöveg vonásait: a.) kölcsönzés: ez a leggyakoribb forma; gyakorlatilag minden egyes történet visszavezethető a különböző kulturális archetípusok, mítoszok valamely változatára; b.) keresztezés: az adaptáció megőrzi az eredeti szöveg egyediségét, nem akarja kisajátítani, inkább egyfajta összjátékot és párbeszédet kezdeményez vele (a szerző Bresson *Egy falusi plébános naplóját*-t és Pasolini adaptációit említi példaként); c.) transzformáció: az adaptáció a lehetőségek szerint minden ponton követi az eredeti „betűjét” és „szellemét” (1999: 454-455).<sup>14</sup>

Mivel az adaptációk nem az „eredeti” szöveget adaptálják, hanem annak egy értelmezését, és mivel ezen értelmezés is a nézők számára jelek által kodifikálva közvetítődik, egy szöveg adaptációja többszörös áttételt jelent. Ezek közül az egyik legfontosabb „áttétel” az adaptált és az adaptáló médium jelrendszere közti különbség. Lássunk erre egy konkrét példát! A *Nosztty fiú esete Tóth Marival* című regényben az egyik főszereplőt a következőképpen mutatja be a könyv első lapján található leírás:

De valamennyi tiszt közt a legszebb fiú volt Nosztty Ferenc huszárhadnagy: vidám, könnyelmű, eleven, pompás lovas, jó vívó, jó táncos és nagy kártyás. Mindebből aztán az következett, hogy roppant szerencséje volt a szerelemben (sok nyoma maradt annak), és kevés szerencséje a kártyában, aminek szintén maradtak nyomai kifizetetlen váltókban és kötelezvényekben, katonatiszti adósság, fizeti a nagyharang. (1960: I. 5.)

A regény egy lehetséges adaptációjában – hacsak nem hangkommentár formájában halljuk a filmben e részletet – számos képi megoldást találhatunk a fentiek „adaptálására”; valószínűtlennek tűnik azonban, hogy e pár soros szöveget ilyen gazdaságosan és sűrített formában viszontláthatnánk a vásznon. Csak a jelzők felsorolása által történő jellemzés hosszú képsorokat igényelne az egyes szituációk („pompás lovas, jó vívó, jó táncos és nagy kártyás”), külső („legszebb”) és belső („vidám, könnyelmű, eleven”) tulajdonságok

---

<sup>14</sup> Mivel e három kategória túlságosan általános ahhoz, hogy az egyes filmadaptációkat szabatosan jellemezze, film és irodalom e viszonytípusait nem az adaptációk osztályozására használjuk, hanem a két médium lehetséges viszonyainak a leírására.



megjelenítésére. De ha mindezeket egy **gyakorító szintagma**<sup>15</sup> ismétlődő képei meg is mutatják számunkra, a következményes és időbeli viszony („mindebből aztán az következett”), valamint a párhuzamosság és ellentét (szerencsétlenség a kártyában, szerencse a szerelemben mint szállóige vagy közhely) megmutatása már nehezebb feladat. És még nem is beszéltünk arról, hogy e rövid részlet a nézőpont szempontjából sem homogén: Noszty Feri egyes tulajdonságai megnevezésével a narrátor a trencsényi „kisasszonyok és menyecskék” véleményét visszhangozza, a „katonatiszti adósság” visszafizetésére vonatkozó rész a szereplői pozícióhoz visz közel, az ellenpontoszó ismétlés („roppant szerencse” a szerelemben, „kevés szerencse” a kártyában) pedig egyfajta ironikus távolságtartásra utal.

Az irodalmi szöveg sűrítő, elvonatkoztatási képessége egyes szerzők szerint (Reitz – Kluge – Reinke 1988) annak a több ezer éves hagyománynak is tulajdonítható, mely már az antikvitás szövegeivel kezdődően beleíródott a nyugati nyelvek előtörténetébe. A film „intertextuális” kapcsolódási pontjait tekintve kisebb hagyományra tekint vissza. A másik döntő különbség a két médium között a filmnek az a mediális sajátossága, hogy a vizuális összetevőket illetően sokkal konkrétabb: a képi ábrázolás – ha már bemutatja – nem hagyhatja jelöletlenül például a szereplők külső megjelenését, térbeli viszonyait, a jelenet helyszínét és így tovább. Ha egy szereplő megjelenik a vásznon, akkor ruházata, sminkje, hajviselete, egész külső megjelenése hozzájárul a karakter jellemzéséhez. A regényben megjelenő szereplő esetében nincs szükség ilyen aprólékos részletezésre, és általában az irodalmi narráció nem is támaszkodik erre. A figura külső jegyeit tekintve sokkal inkább elmosódott. (Ezért okoznak csalódást a jól ismert regények filmadaptációi: a filmnek szükségszerűen ki kell töltenie azokat a sematikus vonásokat, melyeket a regény üresen hagyott.) A regényben viszont sokkal hangsúlyosabban nyomon követhető a szereplőnek a narrátori pozicionálása, értékelése.<sup>16</sup> A filmi és az irodalmi megjelenítés esetében tehát teljesen eltérően alakul a kihagyások és a konkretizálások rendszere.

---

<sup>15</sup> Christian Metz (1966) fogalma: az a szintagmatípus, mely úgy mutat be egy folyamatot, ahogyan „szabad szemmel” soha nem látjuk, egyes elemeit kiemeli, és a sűrítés által megteremti az egységesség képzetét (például: hosszú menetelés az elhagyott sivatagban).

<sup>16</sup> Seymour Chatman (1999: 440) példája: Hemingway sem tudta megkerülni ezt a belső nézőpontot, noha mindenáron tartózkodni próbált attól, hogy belelásson szereplőinek gondolataiba, és teljesen külsődleges, „filmszerű” leírásokat adott róluk.

A Mikszáth-regényből készült 1960-as adaptációban (*A Noszty fiú esete Tóth Marival*, Gertler Viktor)<sup>17</sup> a Noszty Feri első megjelenését megelőző beállításban egy kisvárosi teret látunk sűrű-forgó vagy éppen sétáló emberekkel. E **megalapozó beállítás**<sup>18</sup> nemcsak a jelenet helyszínét mutatja be, hanem a történet hely- és időindexeit is felvázolja: a kosztümök és az épületegyüttesek láttán fogalmat alkothatunk a diegetikus világot jellemző viszonyokról. Az, ahogyan Feri színre lép e kisvárosi miliőben, mindenképp figyelemreméltó: ugyanebben az első beállításban a kamera mozgatása (hátrálása) nézőszöget vált, a képbe pedig besétál valaki, akit csak deréktól lefelé látunk. A lábak lesétálnak egy lépcsőn, és Feri teljes alakját csak azután látjuk, miután a lábak a mellettük elsuhanó szoknyák után fordulnak.



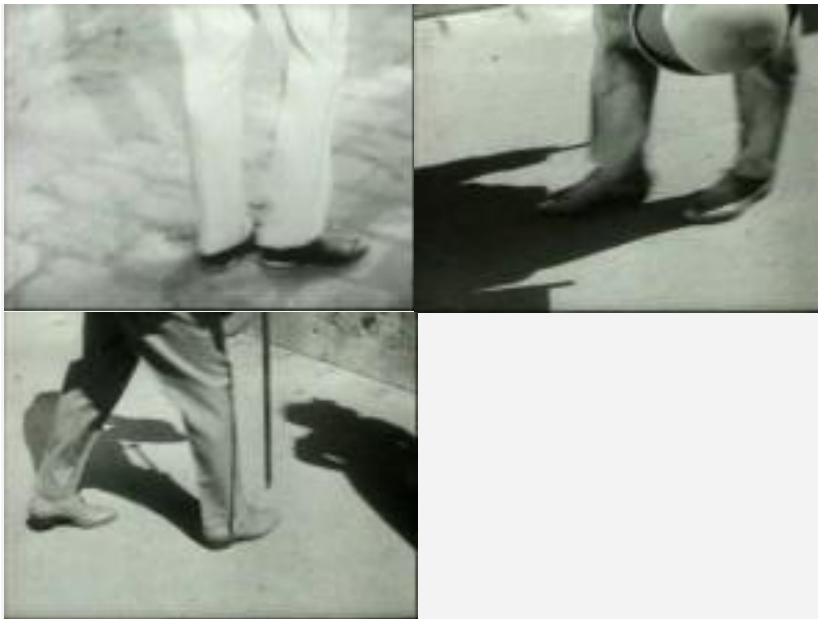
[15-17. kép] Gertler Viktor: *A Noszty fiú esete Tóth Marival* (1960)

A kard, a sarkantyú, egyáltalán az egyenruha épp olyan fontosak Feri bemutatásában, mint a nőknek vagy a masírozó katonáknak szóló szalutálás. Nemcsak az expozícióra, hanem a film egészére jellemző, hogy Feri megjelenéséhez ez a jellegzetes nézőszög és a szereplő tipikus mozdulatai társulnak.

<sup>17</sup> Mikszáth Kálmán regényeiből, kisregényeiből számos magyar filmadaptáció született. A magyar (irodalmi) filmadaptációk történetéhez, korszakolásához lásd bővebben: Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben (vázlat)* (2006).

<sup>18</sup> A klasszikus jelenetnek általában az első beállítása: totálban vagy nagytotálban mutatja be a jelenet helyszínét, hogy a következő beállítások kisebb plánjait elhelyezhessük ennek az elraktározott térképnek a segítségével.





[18-20. kép] Gertler Viktor: A Noszty fiú esete Tóth Marival (1960)

A Mikszáth-regény huszonhat fejezetből és az utóhangból áll. A fejezetek mindegyikének van egy alcíme, amely kivonatként szolgál, röviden összefoglalva azt a gyakran anekdotikus magot, melyre a fejezet épül. A regény megfilmesítésénél a másfél órás vetítési idő korlátozottsága miatt szelektálni kellett az egyes történet-szálak között, a kiválasztott történetet pedig összevonni, sűríteni. Így például érdekes megoldás a filmben, hogy Feri bemutatása után a Noszty-klánt és Tóthékat egyidőben a vonatállomáson ismerjük meg: a Tóth család ugyanazzal a vonattal érkezik Terescsénybe, mint az öreg Noszty Pál és Vilma, akik azért jönnek, hogy kimentsék Ferit szorult helyzetéből. A **váltogatott montázs**<sup>19</sup> által felváltva látjuk a Noszty-familia tanácskozását és az Amerikából érkezett Tóthékat az őket üdvözlő Velkovicsekkal.



[21-24. kép] Gertler Viktor: A Noszty fiú esete Tóth Marival (1960)

<sup>19</sup> A metzi tipológiában (1966) a váltakozó szintagma alete, a váltogatott képekre a diegetikus egyidejűség jellemző (a képek által bemutatott események a történet világában egy időben történnek).

Hasonló sűrítést visz végbe, és ezáltal különös feszültségre tesz szert Kopereczky „beiktatási” jelenete: a filmben nincs lehetőség ezen epizód oly mértékű kiélezésére, mint a regényben, ahol több fejezet foglalkozik a vármegyei előkészületekkel, az egyes pártok és frontembereik bemutatásával, a cselek és fortélyok kieszelésével és a beiktatás tétjének a kirajzolásával. Bár a jelenetet a filmben is megelőzi a vármegyei forró hangulat bemutatása (záptojások előkészítése, az ellenfél bemutatása stb.), a leginkább feszültségteli pillanat a filmben a beiktatási beszédek elhangzásakor jön létre. A regényben mindez a két ellenséges fél összecsapásaként jelenítődik meg:

Farkasszemet néztek egymással, mint két összeütközni készülő csapat, bár az egyik része csak maroknyi. „Le vele! Meghalt!” – „Ne szemtelenkedjenek!” – „Minek jött ide?” – „Kopereczky, sicc ki!” – s több efféle kivehető hangok vagy bődületek emelkedtek ki az artikulálatlan zsvajból, mely az érthetlenségbe veszett el, mint a kígyósziszegés. Senki se értette, mit beszél a másik, pedig mind a három- vagy négyszáz száj működésben volt. (1960: I. 132-133)

A filmben nem a két ellenséges párt harca, sem az orkán-szerű zsvaj és káosz a döntő mozzanat, hanem a közgyűlési terem térszerkezetének a megkonstruálása hoz létre egy olyan típusú feszültséget, mely sajátosan a filmi jelölés jellemzője. A teremről nem kapunk megalapozó beállítást, melynek segítségével könnyedén eligazodhatnánk benne. Nem is a két párt ellentétes térfeléről fényképezett térszeleteket látjuk egymás után, mely ezt az összecsapást plasztikusan bemutatná. Ehelyett a legkülönbözőbb nézőpontok gyors váltakozásával, valamint a kameramozgásokkal létrehozott elemi beállítások és a mozgó keret dinamikájával a tér részekre bomlik, és mintegy nyitottá teszi az események kimenetelét bármelyik végkifejlet számára.





[24-45. kép] Gertler Viktor: A Noszty fiú esete Tóth Marival (1960)

A térbeli orientáció ezen megzavarása arra készíti a nézőt, hogy a nézőpontváltásokat a ki lát? honnan lát és hogyan lát? kérdések megválaszolásával kapcsolja össze. A kamera objektívjének az a képtelensége, hogy befogja az egész teret, annak minden egyes pontját lefedve és megmutatva, a történet világán belül arra utal, hogy egyetlen nézőpont sem képes uralni és ellenőrzés alatt tartani a helyzetet. Ehelyett a bemutatott fragmentumok alapján a nézőnek kell megkonstruálni a tér egészét, mely viszont a filmben kívül marad a látható dimenzióján, ahogyan a „kétszer elmondott beszéd” hatása is a regényben a két beszéd előreláthatatlan és megtervezetlen viszonyából következik.<sup>20</sup>

Míg a film a láthatóvá tett színészi játékkal, a montázsban rejlő időszűréssel és a térviszonyok kiaknázásával operál, a regénybeli narráció a narrátori szólam folyamatos jelenléte által hozza létre a narratív szituációk összetettségét. E narrátori szólam sokféle viszonyban állhat a szereplői szólamokkal (értékelő, ironikus, gúnyos, konvergáló, rokonszenvező stb.), de úgy is megjelenhet, mint a történet világában személytelenül megfogalmazódó általános vélemény.

<sup>20</sup> A fejezet címe Mikszáthnál: „Kifürkészhetetlenek a hatás csodálatos titkai és rugói”. A fejezet hatásmechanizmusáról lásd bővebben: Szilasi László 2000.

A Mikszáth-narrátorok másik ismertetőjegye az olvasói pozíció inszcenírozása például az általános érvényű értékítéletek elfogadására való felszólítás által. A narrátor mintegy kikacsint az olvasóra, cinkostársává teszi a szituációk megítélésében. Így aztán az egyes szereplők jellemzése, megítélése is nagyon összetett és sokrétű a Mikszáth-szövegben, a karakterek nem sematikus vonásokból, hanem egyéni történetek, anekdoták alapján épülnek fel. A regényben rengeteg betétszerű történetet, kitérőt találunk, melyek az egyes szereplők, családok háttértörténeteit mesélik el; a fő cselekményszál és ezen kitérők állandó összjátéka figyelhető meg azáltal, ahogyan ezek egymás előtereként/háttereként szolgálnak. A film kiegyenesíti a több idősíkot felvonultató regényszerkezetet (kezdve a „holt kéz” történetével a Szent István-i időkből a Kopereczkyek többgenerációs történetén át Tóth Mihály amerikai előtörténetéig); így elhagyja azokat az epizódoként funkcionáló történeteket, melyek a regénybeli narrátor jólétesültségéről, átfogó tudásáról tanúskodnak.<sup>21</sup>

A filmadaptáció lineáris történetvezetése nemcsak a karaktereket teszi kevésbé színessé,<sup>22</sup> hanem azáltal, hogy a „szerelmi” történetet helyezi fókuszba, alaposan átrendezi a hangsúlyokat. A regényben két, egymással szemben álló erő ütközik össze: konfliktusuk képezi a különböző cselekményszálak összetartó erejét. Viszonyukat a polgári vagyont és a nemesi társadalmi helyzetben rejlő hatalmi tőkepotenciált egyesítő szándék igazgatja. A végső csere, melyet a Noszty Feri és Tóth Mari házassága garantálna, nem jön létre. Ennek egyik oka annak a kétféle logikának az összeegyeztethetlensége, mely a Nosztyak táborát és Tóth Mihályt elválasztja egymástól. Tóth Mihály leleplező gesztusa nemcsak a Noszty tábor leleplezését szolgálja: a *Disputa* című fejezetben maga is színt vall, amikor leánya áruértékét számbeli értékekre fordítja le, és a házasság ellen az a kifogása, hogy az ajánlat nem éri el az áru általa becsült értékét. Ez a szinte embertelen, érzelemmentes nézőpont nemcsak Tóth Mihály, az eszményített humanista karakterének az ellentmondásosságát bizonyítja, hanem szembeállítja a logika üres és vak hatalmát a Nosztyak által gyakorolt hatalom logikájával.

---

<sup>21</sup> Jó példa erre a tizenegyedik fejezet: „Az olvasó visszavitetik a régi időbe, mikor még a méz is édesebb volt”.

<sup>22</sup> Ilyen színes figura a regényben Kopereczky, aki számos „bolondos” történet főszereplőjévé válik: nevének („Kéti”) külön története van, öröklött vagyonához is csak furfangos módon férhet hozzá, retteg a kikoszarástól, de ő az „állatok tanítványa” is, aki hol „nagyon okosnak”, hol „félbolondnak” tűnik a szereplők szemében. Példaként álljon itt egy „mikrotörténet”, mely a Kopereczkyek patrónus voltát helyezi érdekes megvilágításba: „Ezt az erdőt »Isten útját«-nak hívják. Egyrészt azért, mert őseim velem együtt ebből szoktak ajándékozni fát leégett községeknek és épülő templomoknak, amiért a mennyországba reménylünk bejutni, de az nem bizonyos, a lapokba azonban rendszerint bejutunk a »nagyilelkű« jelzővel és egyéb magasztalásokkal. Másrészt pedig azért hívják úgy, mert az út az erdőben csakugyan gyakran vezet az Istenhez, amennyiben olyan veszedelem az erdőből fát hozni, hogy barom és ember szinte bizonyosan otthagyja a foga fehérét. (1960: I. 64)”

A Nosztyak gondolkodásmódjára elég, ha egy találmányra kiválasztott példát idézünk a regényből: a pezsgős palackok etikettjéről szóló vitát Noszty Feri és Kopereczky között. Noszty amellet kardoskodik, hogy a nagyobb rész magyar, a kisebbség franciá gyártmányú pezsgőt tartalmazó üvegeket magyar etikettel vagyis címkével, árujeggyel lássák el. Az okoskodás logikája a következő: ha kiderül, hogy Kopereczky az ötven üveg francia pezsgőre és a 450 üveg magyar pezsgőre is egyformán magyar címkét tetetett, akkor „mint bámulatra méltó gavallért és hazafit fogják ünnepelni” (I. 51); ha ellenben a Kopereczky javaslatára minden üvegre francia címke kerül, és ez derül ki, akkor a csalás eredményeképpen „örökre lehetlenné” teszi magát. Az okoskodást a mindenképpen „kiderül” mozzanata irányítja, ami teljes egészében a másiról alkotott határozott kép hatása alatt áll. Nem egyszerűen arról van szó, hogy minden cselekvés a regényben a hatás összefüggésében ítéldik meg, hiszen Kopereczky ötlete is ezen az elven alapul. Bár mindkettőnek a célja a megtévesztés, a Noszty forgatókönyve azért hatásosabb (s ezt a manővert a későbbiekben Kopereczky is elsajátítja majd), mert a „csalás” lelepleződésének mozzanatát is integrálni tudja. (Persze, az kérdés marad, hogy az egyforma etikettel rendelkező pezsgősüvegeket hogyan különböztetik majd meg, és a cselvetők nem esnek-e a maguk csapdájába, mikor azt gondolva, hogy francia pezsgőt isznak, „a becsületes magyar gyártmányt kortyogtatják” [uo.].) Nem a félrevezetés/lelepleződés logikája működik tehát (kivéve talán a regény utolsó jelenetsorát), hanem az értelmezési kódoknak egy olyanfajta előírása, amelynek mentén a leleplezés eredménye egy már előprogramozott félrevezetésként működik. A stratégia tehát ez: elhelyezni egy indíciót, bűnjelet, ami leleplezésre, megfejtésre vár, aztán ezt a megfejtő munkát úgy irányítani, hogy az csak az egyetlen logikus irányba vezethessen, a szándékolt félrevezetés irányába. Az ellenfél gyanúját elaltató, mellékpályára terelő stratégia jeleméleti alapja, hogy nincs eredendő és elsődleges, a maga ártatlanságában létező jel, az már mindig egy értelmezés által kisajátított.

E hatalmi harcban Feri és Mari kevésbé egyénített figura, inkább saját „osztályuk”, helyzetük gondolkodásmódjának kiszolgáltatott bábok szerepét töltik be. Az „esetük” is ezért sorsszerű, mert nem tudnak kilépni „körükből”. A Noszty-regény így a zárlat felől olvasva a két ellentétes megoldási lehetőséget felvonultató tábor egymás mellett való elbeszélését rögzíti, melynek a két főszereplő is áldozatává válik.

A film jelentősen átírja ezt az értelmezést, amikor a szerelmi történetet hangsúlyozva a két tábor Marin és Ferin keresztül mutatja be. Marit úgy jeleníti meg, mint az öntudatos amerikai



lányt, aki egy fordított „Büszkeség és balítélet”-történet szereplőjévé, vagyis előítéleteinek áldozatává válik (szerelemből akar férjhez menni, s nem érdekházasságot kötni). A szerelmes Marit legtöbbször Feri nézőpontjából látjuk, a beállítás-ellenbeállítás típusú szerkesztés pedig olyan filmi intertextusokat idéz, melyek kevésbé hagynak kétségeket Feri érzelmeit illetően, mint a regény esetében.



[46-49. kép] Gertler Viktor: A Noszty fiú esete Tóth Marival (1960)

Éppen ezért (és a háttértörténetek elhagyása miatt) a filmben motiválatlanabb a történet befejezése, bár a Nosztyak érkezése és szégyenszemre való hazatérése, valamint a film végén a női lábak Feri nézőpontjából történő bemutatása ironikus felhangokat kölcsönöz a film lezárásának.



[50-53. kép] Gertler Viktor: A Noszty fiú esete Tóth Marival (1960)

A *Noszty-fiú* adaptációja tehát a történetet a szereplői jellemek szintjére tereli, a végső döntés motivációját a dialógusokra bízva. A Garaczi-szöveg Csontváry-leírásától eltérően nem arra törekszik, hogy felmutassa az eredeti szöveg többértelműségét, hanem a címbeli „eset” drámaiságát hangsúlyozva kiragad egy szálát a regényből, felerősítve azt a többi értelemlehetőség rovására.

# Történet

---

A történetek létmódjának megértése hasonló nehézségeket vet fel, mint az idő kérdésének filozófiai vizsgálata, amely kérdéskör kapcsán gyakran idézik Augustinus vélekedését: „Mi hát az idő? Ha senki sem kérdezi, tudom; ha kérdezik tőlem, s meg akarom magyarázni, nem tudom.” (2002: 319) Annak ellenére, hogy hozzátartozik a mindennapjainkhoz, és mindannyian rendelkezünk egy előzetes tudással a történeteket illetően, nehéz ezt a tudást diszkurzív módon artikulálni.

Pedig elvileg a kérdés, hogy mi a történet, könnyen megválaszolható: a történet hipotetikus konstrukció és – szemben a narrációval – egyben transzmediális jelenség, vagyis nem egyik vagy másik médiumra jellemző, hanem egyszerre valamennyire. A történet hipotetikus konstrukció: ez azt jelenti, hogy soha nem történeteket olvasunk, hallgatunk vagy nézünk, hanem történetmesélő szövegeket vagy képeket, amelyekből következtetünk az elmesélt történetre. A történetek tehát a befogadás számára úgy adódnak, mint fordítások, mint olyan konstrukciók, amelyek a befogadás során képződnek meg. Ebben a konstrukciós tevékenységben az is közrejátszik, hogy az egyes történetek általánosabb történet- és műfajspecifikus sémákat követnek, amelyek egyben közvetítenek a legkülönbélebb narratívák között. A történetek és az egyes történetelemek „vándorolnak”: noha „számtalanok a világ történetei” (Barthes 1998: 528), ez nemcsak a történetek sokaságára vonatkozik, hanem az átírások, az átdolgozások gyakoriságára is. A módosítás azonban nemcsak a történetek előállítására, hanem a befogadásukra is jellemző. Gyakran lehetünk annak tanúi, hogy „ugyanaz” a történet az idők során teljesen új hangsúlyokat nyer.

A történeten különféle dolgokat értünk, és létmódjának eltérő aspektusai sok szempontból feszültségben is állhatnak egymással. A történet ugyanis egyszerre írható le lezárt logikai-szemantikai egységként, történések, cselekvések időbeli és oksági, motivációs zárt egységeként, illetve a megértés ambivalens alakzataként, egy kettős logika megnyilvánulásaként, amelyet az időbeli, valamint az oksági, motivációs összefüggések közötti feszültség hoz létre. A történeteket ugyanakkor meghatározhatjuk a befogadás felől: ebben az esetben nem a mi/micsoda?, hanem a miként? kérdése a meghatározó. Ebben az esetben a „történettel” a procedurális tudást nevezzük meg; azokat a módokat és eljárásokat, ahogy és amelyek segítségével történetként értünk meg térben és időben kibomló viszonyokat.

Ebben a fejezetben tehát e három említett megközelítésmód alapján magyarázzuk a történeteket. E megközelítésmódokat egyben „nevesítjük”, vagyis a történetekről való gondolkodás azon képviselőinek szövegein keresztül mutatjuk be, amelyek e megközelítésmódok főbb állításait kirajzolták.

Először a történetet úgy vizsgáljuk, mint logikai-szemantikai egységet. Ez a megközelítésmód leginkább a történet arisztotelészi értelmezésével rokon. Mint ismeretes, Arisztotelész a történetet „történések/események (pragma) összerakásának” (1997: 37, 50a5) nevezi, és azt tekinti a jó történet kitüntető jegyének, hogy zárt egységet alkot. A történet, amelyet Arisztotelész „mesének” (müthosznak) nevez, olyan egész, amelynek „kezde, közepe és vége van” (41, 50b27). Ez a csak látszólag banális meghatározás azt emeli ki, hogy egy mese megszerkesztése nem merül ki időben és térben egymás mellett álló cselekvések bemutatásában, hanem ezek logikai vagy oksági egymásra vonatkoztatása teremti meg a történetet. Egy történetet onnan ismerünk fel, hogy nem pusztán időbeli egymásmelletti alapon, hanem olyan zárt oksági, időbeli és motivációs összefüggéseken, amelyeket érvényesnek és értelmi szükségletünket kielégítőnek tartunk. Arisztotelész sokat idézett kitétele – miszerint a költői utánpótlás azért előbbre való, mint a történetíróé, mert nem azt utánozza, ami megtörtént, hanem a szükségszerűség és a valószínűség szerint utánoz – többek között ennek a szükségletünknek ad hangot.

A történet második említett megközelítését tekinthetjük kritikainak, amennyiben a történetet nem tekinti a fentebb tárgyalt egységképzet mentén leírhatónak. Narratívák révén értesülünk a legtöbb minket körülvevő dologról. A narratívák azt a kitüntetett módot jelentik, ahogyan dolgokat megértünk, és e megértést megosztjuk. Ugyanakkor a narratíva nem kizárólag a már-megértett közzétételének a formája. Akár azt is mondhatnánk, hogy az a jó narratíva, amely ellenszegül a megértésnek, vagyis nem oldódik fel egy szemantikai összefüggésben. Ekkor azt vizsgáljuk, hogy a narratívák miként teszik lehetővé, hogy akár egymásnak ellentmondó értelmezéseket is kiprovokáljanak.

A történetek harmadik bemutatott aspektusa a történetek befogadása felől artikulálható. Itt azt vizsgáljuk meg közelebbről, hogyan értünk meg narratívákat, egy adott kontextusban előforduló több jelentés esetén milyen kritériumok alapján döntünk a releváns jelentés kiválasztásában, hogyan kapcsoljuk össze az egyes elemeket történetté. A narratív



megértésben azért van szükség *procedurális tudásra*, mert a deklaratív tudás<sup>23</sup> útján szerzett információk gyakran ellentmondásosak, konfliktus jöhet létre a narráció és történet rendjéből származó információk között. Ilyenkor a nézőnek döntenie kell a konfliktusban álló értési lehetőségek között, pontosabban az egyes információkat olyan vonatkoztatási keretbe kell ágyaznia, mely meghatározza azok értékét.

A legvégén a történetek „műfaji” kódoltságával foglalkozunk. A legtöbb esetben a műfaji jelzések meghatározzák, vagy legalábbis befolyásolják, hogy milyen történetre számítsunk. A narratív alkotások esetében a műfajiság kérdései és a cselekménybonyolítás rendje szorosan összekapcsolódik. Gondoljunk arra, hogy egy valamelyest is gyakorlott néző vagy olvasó már a peritextuális jelzések alapján (stáblista, főcím, egy regény alcíme, fejezetcímek stb.) hozzávetőlegesen egy bizonyos cselekménybonyolításra, jellegzetes fordulatokra, műfajra következtet. De ez fordítva is igaz, vagyis a cselekménybonyolítás módosíthatja a műfajiságból következő elvárásokat, amelyek meghatározzák a történetté olvasás műveleteit, és műfajképző érvénnyel léphet fel. Innen tekintve a történet, a narratív kijelentések tárgyának rendje „visszahat” a megformálás, a bemutatás módozatára.

---

<sup>23</sup> Branigan (1992) különíti el e két tudástípust, melyek alapja a kognitív folyamatok két ellentétes irányultságú működésmódja: az alulról felfelé történő folyamatok (bottom-up perception) az adat-ingereket értelmezik, a felülről lefelé történő folyamatok (top-down perception) pedig sémákat, hipotéziseket, következtetési láncokat érvényesítenek. A *deklaratív tudás* az előzetesen birtokolt sémák alkalmazását jelenti, a narráció révén megszerzett információk konvertálását a történetet alkotó információkká. Ez a fordítási eljárás többé-kevésbé visszakövethető, és igaz/hamis ítéletekkel értékelhető.

## 1. A történet mint zárt egység

### 1.1. A történet mint logikai-szemantikai konstrukció

Ha a történetet zárt, logikai egységként határozzuk meg, akkor egyben azt is feltételezzük, hogy ez az egység a narratívák vázát képezi, események olyan láncolatát, amely a narratíva mélystruktúrájaként elkülöníthető annak konkrét nyelvi, filmi vagy egyéb médium általi megformáltságától.

A narratológiai vizsgálatok történetében több olyan kísérlet született, amely a történet és a cselekmény elvi megkülönböztetésével az események kronologikus, oksági és motivációs sorozataként értett történetet megpróbálta elkülöníteni egyrészt a közvetítő médiumtól (ezzel magyarázzák, hogy ugyanaz a történet elmesélhető nyelvi és vizuális eszközökkel), másrészt a történetek legkisebb vizsgálható egységét az eseményben jelölte ki.<sup>24</sup> Ezen értelmezések szerint a **történet** (fabula) a narratívában előforduló események összességének logikai, kauzális és metonimikus sorozatára vonatkozik; a **cselekmény** (szüzsé) az események összességének azon előfordulási formájára, ahogy azok az adott narratívában megjelennek.

Történet és cselekmény különbségét megvilágítandó vegyük példának Szophoklész tragédiáját, az *Oidipus királyt*. Ha legalábbis hipotetikusán rekonstruálni akarnánk a tragédia történetét, akkor az első esemény az Oidipus sorsát megjövendölő jóslat lenne: ez váltja ki Laios parancsát, hogy öljék meg a fiát. Ezzel szemben az *Oidipus* cselekménye a királyhoz, Oidipushoz érkező panaszosok kérelmével kezdődik, akik arra kérik, hogy szabadítsa meg Thébát a pusztító járványtól. Az *Oidipus* történetéhez tartoznak mindazon események, amelyek időben jóval megelőzik a darab cselekményének kezdetét, de amelyekről később, az egyes szereplők beszámolóiból vagy éppen vonakodásából szerzünk tudomást. A tragédia története ezek szerint utólagos konstrukció: abban az értelemben, hogy csak utólag, a narratíva vége felől „rakhatjuk össze”, amikor már ismerünk minden összefüggést. De abban

---

<sup>24</sup> A narratológiai elemzések a történet, a cselekmény (és a narráció) elkülönítésére több javaslatot is tettek. Ugyanakkor a formalista és a strukturalista iskolákon belül felvetett különböző terminusok és javaslatok, amelyek ezt az elkülönítést szorgalmazták, maguk sem egységesek, sőt, sokszor ugyanazzal a fogalommal, mint amilyen a „fabula”, a „szüzsé”, vagy a „discourse”, a „récit”, a „narration” (de ide számíthatjuk az angolszász irodalom terminusait is – „plot” és „story”) csak megközelítőleg azonos elemzési szinteket jelöltek ki. Erről kitűnő áttekintést olvashatni Matias Martínez és Michael Scheffel könyvében (*Einführung in die Erzähltheorie*) (Martínez – Scheffel 1999: 20–26). Jelen írásnak nem tárgya ezen javaslatok részletes áttekintése, összehasonlítása és értékelése. Éppen ezért eltekintünk a (sokszor nagyon is releváns) fogalomhasználati különbségek tárgyalásától, és – amennyire lehet – megpróbáljuk ezeket hasonlóságaik alapján bemutatni.

az értelemben is konstrukció, hogy az így elgondolt történet egyféle értelmi vázként adódik olvasója számára, amelyet a narratívából vonatkoztatott el, s amelyre a befogadás során következett, és legalább annyira a narratíva megértésének a következménye, mint amennyire a szövegre jellemző „tulajdonság” (az *Oidipus* kapcsán ezt később magyarázzuk).

Ebből a felosztásból sok narratív elmélet számára az következik, hogy az **esemény** fogalmának, amelyet legegyszerűbb formájában változásként, két állapot közötti átmenetként határoznak meg, kvázi önálló létmódot tulajdonítanak: a különböző médiumok közvetítő mechanizmusairól leválaszthatóan, és önmagában is vizsgálhatóan tekintik. A nyelvészeti modellek által inspirált formalista (és bizonyos tekintetben a strukturalista) narratológiai vizsgálatok az esemény fogalmának körülbelül olyan funkciót tulajdonítanak, mint amelyet a nyelvészetben a morféma<sup>25</sup> fogalma tölt be. A történetek formális leírásának egyik úttörő írása, az orosz varázsmeséket vizsgáló *A mese morfológiája* (Propp 1999) már a címében is azt jelenti be, hogy a mesék egyes mozzanatait logikai, értelmi egységekként fogja kezelni, amelyek meghatározott funkciókat töltenek be, és amelyek ebből következően meghatározott sorrendet, szerveződést és rendszert mutatnak.

Ha pedig a mesék különböző mozzanatainak, a látszólag semmilyen hasonlóságot nem mutató eseményeknek, amelyekbe különböző szereplők vannak eltérő módon bevonva („A cár ad a vitézének egy sast.” „A nagyapó ad Szucsenkónak egy lovat.” „A cárkisasszony ad Ivánnak egy gyűrűt.”), azonos funkció tulajdonítható, akkor Propp szerint arra következtethetünk, hogy a (varázsmesék) története(i)t alkotó események maguk is olyan rendszert vagy „nyelvet” alkotnak, amelyekkel különböző állításokat tehetünk, és amelyek a történetek „grammatikáját” alkotják.

Ez az elképzelés meglehetősen komoly heurisztikus értékkel bír, mivel lehetővé teszi, hogy az egyes narratívákat olyan struktúrákra vezessék vissza, amelyek „megelőzik” az egyes megvalósulásokat. A strukturalista nyelvészet jól ismert megkülönböztetése nyelv és beszéd között (ahol a nyelv a különböző lingvisztikai struktúrák összességét jelenti, a beszéd pedig a megvalósult nyelvi struktúrát) formális működését tekintve alkalmazhatóan tűnt a narratológiai kutatásokban is, amennyiben az egyes történetek vizsgálata helyett a hangsúly a valamennyi történetet és a történetmondást meghatározó formális kritériumokra került.

---

<sup>25</sup> A morféma a szó szerkezetileg tovább már nem bontható, jelentéssel bíró egysége, amely önálló jelentést vagy strukturális szerepet hordoz. Elvont egység, mely a szegmentálás, a szófelismerés, a szöveg szavakra való bontása során állítható elő.

E történetmodell szemléltetéséhez három példát idézünk fel. Az egyik az orosz varázsmeséket leíró Propp modellje, a másik a Roland Barthes által vázolt megközelítés a történetek strukturális leírására, valamint Tzvetan Todorov javaslata a történetek elemzésére.

Propp már említett könyvében száz orosz varázsmesét vizsgál. Kutatásait a következő pontokban összegzi: a mese állandó elemeit a funkciók képezik. **Funkciónak** nevezi azokat a cselekvéseket, történéseket, állapotváltozásokat, amelyek egyetlen állítmányi struktúrával leírhatók. Ilyen funkciónak számít az eltávozás, a tilalom és a tilalom megszegése, a károkozó kémkedése, értesülésadás a hősről, cselvetés és kézrejátás, károkozás, közvetítés, kezdődő ellenakció, útnak indulás, térbeli mozgás, küzdelem, a hős megbélyegzése, a hős visszatérése, üldözés és megmenekülés, nehéz feladat és megoldása, felismerés és leleplezés, transzfiguráció, büntetés, esküvő stb. A funkciók a mese alapvető alkotórészei, és függetlenek a végrehajtó szereplőtől. A sajátos attribútumokkal rendelkező szereplők szintén osztályokba sorolhatók: az adományozó, a károkozó, a hős, az álhős, a segítőtárs stb. A szereplők osztályai viszont a funkciók elkülönítésének eredményeképpen jöttek létre, ennyiben ez a kategorizáció másodlagos. Az elkülönített funkciók számát Propp korlátozottnak és jól meghatározhatónak tekinti, és ezek sorrendje is azonos. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy minden egyes funkció minden mesében elő kell hogy forduljon; elmaradhat közülük néhány, de az aktualizált funkciók kölcsönösen feltételezik egymást: egyik előfordulása előfeltételezi, vagy megköveteli egy másik előfordulását. A Propp könyvéről írott tanulmányában Meletyinszkij (1999) rámutat, hogy a funkciók kijelölésében és elrendezésében milyen rendkívül fontos szerepet tölt be, hogy többségük párokba rendezhető: hiány – a hiány megszüntetése, tilalom – a tilalom megszegése, küzdelem – győzelem stb. E bináris párok közötti kölcsönös feltételezettség meghatározza a funkciók sorrendiségét és elrendezését. Továbbá a funkciók sorozataként felfogott történetbe beékelődhet egy másik sorozat, és ezek az „epizódszerű menetek” bonyolult szerkezeteket képezhetnek. Legvégül Propp megállapítja, hogy minden varázsmese egytípusú. Ez azt jelenti, hogy az elkülönített harmincegy funkció adott sorrendben alkotja az összes varázsmese vázát; ezek a funkciók változó módon jelenhetnek meg (egyes funkciók elmaradhatnak, funkciósorok megismétlődhetnek, sőt, egyes funkciók összeolvadhatnak – Propp ezt „asszimilációnak” nevezi), de variatív ismétlésük mit sem változtat azon, hogy az összes mese egyazon funkciósorra épül.

A proppi modell kiindulópontja tehát, hogy a meséket nem egyszerűen motivikus, hanem strukturális azonosságok kapcsolják össze. Ezt az azonosságot a történetképzés azonos

logikája és nyelvtana teremti meg. A történetek nyelvtana, mint minden tág értelemben vett nyelvi (szemiotikai) rendszer, formális elemekből és ezek összekapcsolási lehetőségeinek szabályaiból áll. A mese morfológiai leírása ezen elemek és szabályok modellálása. A mesét alkotó egységek funkciókra bonthatók, a köztük lévő viszony pedig logikai, következményes összefüggés. Kérdés, hogy ez mennyiben terjeszthető ki a történetek összességére. Ez a leírás igen hasznos lehet, ha olyan műfaji filmeket vizsgálunk, mint amilyen például a western vagy a szórakoztató irodalom sokszor lesajnált, de annál inkább olvasott művei, mint például a románc. Wall Wright (1998) a westernről adott leírásában a klasszikus western cselekményét ilyen funkciók sorozataként<sup>26</sup> határozza meg. Ezek a funkciók a western esetében egyben olyan oppozíciókat hoznak létre, mint a gyenge társadalom és az erős hős, közösségi vs. egyéni érdek, vadon vs. civilizáció. A western erős ideológiai kodifikációjához ennyiben nemcsak a narráció hangsúlyos jelei járulnak hozzá, hanem az is, hogy a cselekmény ilyen bináris oppozíciók megképződését irányozza elő, amelyek az értékelés és a megértés csatornázását szolgálják.

Roland Barthes a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című tanulmányában a Proppéhoz csak részben hasonló vizsgálati szempontot fogalmaz meg. Az igazi nagy elmozdulás a történetek megértésének és leírásának attól a paradigmájától, amelyet Propp képvisel, abban ragadható meg, hogy a *Bevezetés* szerzője a történetek megértését úgy modellálja, mint a narratívát alkotó jelek osztályai közti olvasói közvetítést. „Megérteni egy történetet – mondja Barthes – nem egyszerűen csak annyit jelent, hogy követjük lépésről lépésre, hanem azt is, hogy felismerjük benne a »rétegeket«, valamint a narratív »szál« horizontális kapcsolódásait egy láthatatlan vertikális tengelyre vetítjük: olvasni (hallgatni) egy történetet nemcsak annyit jelent, hogy egyik szóról a másikra térünk, hanem egyben azt is, hogy egyik szintről a másikra.” (1998: 530) Barthes értelmezése szerint a történetek úgy képződnek meg, hogy a szövegben különböző szintekhez tartozó elemek kerülnek egymás mellé: ezen elemek elrendezése, összekapcsolása során jön létre az, amit közönségesen

---

<sup>26</sup> A „klasszikus cselekmény”, amelyről csak egyes funkcióiban tér el a másik két bemutatott változat, a „bosszú” és a „profi” cselekménye, például a következő alapfunkciókkal rendelkezik: „(1) a hős bekerül egy társadalmi csoportba, (2) a hős ismeretlen a társadalom számára, (3) a hősről kiderül, hogy kivételes képessége van, (4) a társadalom felismer valami különbséget önmaga és a hős között; a hős speciális státuszt kap, (5) a társadalom nem fogadja el teljesen a hőst, (6) érdekkülönbség van a gazemberek és a hős között, (7) a gazemberek erősebbek a társadalomnál; a társadalom gyenge, (8) erős barátság fejlődik ki a hős és egy gazember között, (9) a gazemberek veszélyeztetik a társadalmat, (10) a hős nem akar belekeveredni a konfliktusba, (11) a gazemberek a hős egy barátját fenyegetik, (12) a hős megküzd a gazemberekkel, (13) a hős leveri a gazembereket, (14) a társadalom biztonságban van, (15) a társadalom elfogadja a hőst, (16) a hős elveszti speciális státuszát, vagy lemond róla.” (Wright 1998: 157)

„történetnek” nevezünk. E narratív egységek két osztályba sorolhatók: a disztribucionális szinten megjelenő egységek osztályába, amely egységek az egymásra következés mentén szerveződnek; az integratív szint jelei az előzőekhez kapcsolódva meghatározzák, és motiválttá teszik a korábbi szint jelei között lévő viszonyokat.

Minden olyan történetrészt egységként tételezünk, amely disztributív elemként jelentkezik. Ez azt jelenti, hogy a narratív szöveg egyes jelentésegységeit aszerint jelöljük ki, ahogyan kapcsolatba lép más egységekkel (egy pisztoly megvásárlásának a korrelációja annak elsütése). A történetek egységeit tehát olyan kis elemek alkotják, amelyek kapcsolatot létesítenek más elemekkel (következményes, érintkezéses vagy egyéb alapon). A történetek vázát alkotó egyes elemeket – hasonlóan ahhoz, ahogy Propp elkülönítette a funkciókat – Barthes úgy határozza meg, mint predikációkat, állításokat: mint egyetlen állítmányi egységgel leírható cselekvést, történést, állapotot stb. Ezek egyben olyan logikai egységek, amelyek implikálják, kiváltják, lehetővé teszik a következő elem előfordulását. Barthes arra figyelmeztet, hogy egy történetben igen gyakoriak azok az elemek, amelyeknek viszont nincsen ilyen történetképző funkciójuk. Pl. ha a narrátor azt mondja, hogy a szereplő „kéri a kabátját, és sietve távozik”, akkor ez a narratív mondat átalakítható egyetlen állítással, ti. hogy az illető „távozott”. Ezért különbséget tesz a történet vázát alkotó **magfunkciók** vagy **kardinális funkciók** („távozik”), valamint a **katalizátorok** („kéri a kabátját”, „sietve”) között. Az előbbieket képezik azokat az elengedhetetlen funkciójú elemeket, amelyek továbbviszik a történetet; ez utóbbiak pedig előkészítik, kiegészítik, részletezik, kiváltják a történet ilyen alapvető egységeit, ennyiben hatókörük nem nyúlik túl az adott szekvencián. A katalizátorok csak egymásra következő jelek, a kardinális funkciók egyszerre egymásból és egymásra következnek.

Egy narratív szöveg esetében gyakran találkozunk olyan közbeiktatott narrátori leírásokkal, metaforákkal, tudatelemzéssel, a diegetikus környezetre tett utalásokkal, amelyek csupán közvetetten vagy egyáltalán nem járulnak hozzá a cselekménybonyolításhoz, annál inkább viszont a történet egységei közötti viszony megteremtéséhez. A jelek ezen osztályát integratív elemeknek tekintjük.

Például amikor Kosztolányi regényében a narrátor kijelenti, hogy a főszereplő Novák Antal „gondolatai, máskor oly rendezett, tiszta gondolatai összegubancolódtak, mint hosszú, női hajszálak, s nem tudta kibogozni őket” (2003: 339), akkor az itt használt hasonlat (a gondolatok mint hajszálak) a történet előrehaladása szempontjából nem, viszont a szereplők

közti viszony felfejtése tekintetében fontos szerepet játszik. A narratíva ezen elemeit Barthes **indexikus** jeleknek tekinti, amelyek a történet motivációs összefüggéseit teremtik meg. A tulajdonképpeni indexikus jelektől elkülöníti az **informáló** jeleket (amelyek egy történet időpontját, helyét, körülményeit jelölik ki, ezzel fogva egybe a történetet).

Mindezek alapján Barthes a történetet alkotó jelek két nagy egységét különíti el: a *disztribucionális* egységeket (ezek a funkciók – magok és katalizátorok), valamint az *integratív* egységeket (ezek az indexikus jelek és az informátorok). Az egyazon szinten lévő egységek között disztribucionális (vagyis elosztó) viszony van: ezek a történet elágazási pontjai; ha a jelek a különböző szintek között közvetítenek, akkor integratív viszonyról beszélünk. Magyarán a változatosságért, a történet fordulatoságáért a disztribucionális egységek felelősek, azért pedig hogy a történetet egységesnek és a fordulatait szükségszerűeknek, motiválnak tekintsük, az integratív egységek felelősek.

Nézzük meg egy példán, hogyan működik a barthes-i elképzelés szerint egy narratíva történetképzése. Az *Aranysárkány* hatodik fejezetének indító részeiben a **heterodiegetikus** narrátor az egyik szereplőt, Hildát jellemzi. Az egész regényben a tanár lánya az egyetlen szereplő, akit szinte kizárólag csak „kívülről” látunk: vagy a narrátor mutatja be (**zéró fokalizáció**), vagy pedig úgy kapcsolódik össze a szereplői és a narratori nézőpont, hogy nincs hozzáférésünk a szereplő tudati tartalmaihoz (**külső fokalizáció**). A szereplőről olyanokat tudunk meg, hogy „[e]lszívott egy aranyvégű cigarettát. Alsó ajkára rátapadt az aranypor. [...] A szalonban aranyrámában anyja képe lógott, kit »anyusnak« nevezett.” (2003: 311) Ez a bemutatás az olvasó tájékoztatását szolgálja, a diegetikus világ „felépítését”, ezért ezek a jellemzések informáló jeleknek számítanak. A 9. fejezet az apa és lánya közötti konfliktust mutatja be egy **jelenet**ben (a két szereplő idézett párbeszédét csak igen ritkán szakítják félbe narratori instrukciók). Itt ismét megjelenik a cigaretta-motívum, csak hogy itt már nem egy informáló jel, hanem egy kardinális- vagy magfunkció szerepét tölti be. Az apa, kit összezavart lánya érthetetlen érvelési technikája (ti. Hilda folyamatosan valótlanosságokat állít), Hilda cigarettázására hivatkozva próbál kihátrálni a konfliktusos szituációból:

– Te cigarettáztál. – Nem. – De igen. Mért hazudsz? Lehelj rám. [...] – Persze hogy cigarettáztál. Honnan kaptad a cigarettát? – Sehonnan. – Loptad. Most az arcára pillantott: – És milyen piros vagy. Neked lázad van. – Nincs. – Mérd meg magad. – Már mértem. (338)

A következő jelenetben újra megjelenik a Hilda jellemzésekor bemutatott portré, részben a szereplői, részben a narrátor nézőpontjából bemutatva:

Ez a kép azonban most se nézett szemébe [a Novákéba], más érdekesebb tájakra tekintett. Úgy látszott, hogy rab a keret aranylécei között, és még mindig kifelé vágyakozik ebből a polgári otthonból. (340)

Ez a leírás már egyértelműen egy indexikus jel funkcióját tölti be: a narrátor az elhunyt feleséget rabhoz hasonlítja, az aranyozott képkeretet pedig kalitkához. Ez a hasonlat pedig visszamenőleg motiválja, vagy szorosabbra fűzi a történet jelei (a „funkciók”) közötti kapcsolatot. Egyrészt Hilda és az apja közötti konfliktust rámontírozza az apa és feleség közötti, csupán említett konfliktusos viszonyra (a lány ajkán a cigaretta aranya – az aranyozott ráma közötti metaforikus megfeleltethetőség révén), másrészt e konfliktust úgy prezentálja, mint amelyet részben egy lappangó ödipális viszony, másrészt pedig egy hatalmi viszony motivál (ahogy a ráma „rabságban” tartja a nő képét, ugyanúgy „keretezi” be Hilda száját az aranypor). Így ez az indexikus jel (a használt hasonlat) nemhogy másodlagos a történet jeleihez képest, hanem azok között hoz létre egy motivációs viszonyt, és módosítja azok hatókörét.

Barthes a tanulmányában Mallarmét idézi, aki a „logika elemi villámairól” beszél: a történet olyan logikai-szemantikai rendszerszerűség, képződmény, amely szükségszerűen szerveződik úgy, mint a nyelv. A „művészet – írja – nem ismeri a zajt (a szó információelméleti értelmében): ez tiszta rendszer, nincs és soha nem is lesz elveszett egység, bármilyen hosszú, laza, vékony is legyen a történet szintjeit összekötő szál.” (Barthes 1998: 531) Eszerint a történet olyan értelmi egység, amely mint a jelentésképzés és -közvetítés médiuma feloldódik egy logikai, szemantikai kategóriában.

A harmadik elmélet a történeteknek a fentebb bemutatottaktól részben eltérő elemzési rendszerét vázolja, amennyiben aszerint vizsgálja a történeteket, hogy azok struktúrájában milyen mértékben bír kiemelt funkcióval a történet egyes mozzanatainak nézőpontokhoz kötöttsége, és a „nézőpont” mennyiben válik a történetszerű elemek (a „funkciók”) integráns részévé. Tzvetan Todorov *A narratíva 2 elve* (1971) című tanulmánya szintén visszatér Propp írásához; az itt kifejtett elvei értelmezhetők úgy, mint a proppi rendszer kritikája és továbbfejlesztése. Érvelése szerint a funkciók elkülönítésekor Propp a műfaj-specifikus szükségszerűséget összetévesztette az elméleti szükségszerűséggel. Lehet, hogy az általa



felsorolt funkciók egyaránt szükségesek az orosz varázsmesék esetében; a kérdés csak az, írja Todorov, hogy egyenlő mértékben szükségszerűek-e. Az egyes szekvenciák, amelyeket Propp funkcióknak keresztelt el, több módon is kapcsolódhatnak egymáshoz. E mesék esetében szerinte öt olyan almozozanatot különíthetünk el, amelyek elengedhetetlen fontosságúak, míg másoktól eltekinthetünk: (1) kezdeti egyensúlyi állapot, (2) a kezdeti egyensúlyi állapot felbomlása, (3) az egyensúlyi állapot felbomlásának felismerése, (4) kísérlet az egyensúlyi állapot helyreállítására, (5) az egyensúly helyreállása.

A felsorolt öt mozzanat között kétféle viszonyt feltételez: szukcessziót (egymásra következőt) és transzformációt (átalakítást). A tiszta *szukcesszió* mint a narratíva kizárólagos kompozíciós elve Todorov szerint marginális (így strukturálnak például az [annalesek](#)). A *transzformáció* valaminek (állapot, képzet stb.) az átalakulását (módosulását vagy az ellenkezőjébe fordulását) jelenti. Todorov a transzformáció két különböző formáját különíti el. A tiltást vagy az intencionális transzformációt (tervezés-megvalósulás) *modális* transzformációnak nevezi, amely megkülönböztethető egy adott eset kétféle *percepciója* közötti átmenettől (pl. a téves felismerésből a helyes felismerésbe való átmenettől).

A transzformáció e két típusa alapján a szerző a narratívák szerveződésének két alapvetően különböző módját különíti el. A **mitologikus** narratíva-típusokat, amelyekre a szukcesszió, az egymásra következő, valamint a modális transzformáció jellemző, és a **gnoszeologikus** narratívákat, amelyekben az eseményekről kialakított képzetek, a dolgokról való tudás szintjén történő változások bírnak narratíva-képző erővel.<sup>27</sup> Az első narratíva-típusra az jellemző, hogy az egyes események között úgy létesít kapcsolatot, hogy figyelmen kívül hagyja, vagy mellékesként kezeli a szereplői és narrátori tudás közötti eltérést, másrészt az eseményeknek nem a szereplőkre gyakorolt hatása (mint ami tudati módosulást – „transzformációt” – idéz elő) a releváns, hanem ezek egymás közötti viszonya. A második esetben az események abból a szempontból válnak relevánsakká, egyáltalán azáltal válnak eseményekké, amennyiben egyben a szereplői megértés horizontjába kerülnek.

---

<sup>27</sup> Todorov különbségtétele mitologikus és gnoszeologikus narratíva-típusok között hasonlóságot mutat az *S/Z*-ben (1997) olvasható barthes-i megkülönböztetéssel a proairetikus és a hermeneutikai kód között. Barthes ezen olvasási „kódokon” kívül másokat is megkülönböztet, vagyis nem tekinti azokat kizárólagos érvényűeknek (ahogy tanulmánya végén Todorov is arra kényszerül, hogy relativizálja e két narratív modell kizárólagosságát).

Ez utóbbihoz példának a Grál-regényt és a detektívregényeket idézi. Ezekben a szövegekben nem egy tárgy, hanem egy értelem az, amire a „keresés” irányul. A detektívregény „két történet feszültségén alapul: a bűntény hiányzó történetén és a nyomozás bemutatott történetén; ez utóbbinak az az egyetlen értelme, hogy felfedje az előbbit” (1971: 41). A gnoszologikus narratíva-típusokon belül elkülönít egy további típust, amelyet a „szubjektíváció” esetének nevez: ebben az eseményekre adott személyes reakció vagy az azokkal szemben kialakított személyes viszony válik történetképző elvvé.

Ezek a különbségtételek nem egy taxonómia létrehozását célozzák, vagyis elkülönítésüknek nem az a feladata, hogy ezáltal létrejöjjön az egyes történetek kategóriákba sorolhatóságának az elve. Todorov célja kimutatni az egyes transzformáció-típusok túlsúlyát a különböző narratívákban. Még Proust nagyregényére is jellemzőek a „mitologikus” narratíva-típus vonásai; ugyanakkor a tisztán modális transzformációkra építő narratíva inkább a didaktikus szövegekre jellemző („Robinson elhatározta, hogy bekeríti a kertjét” – „Robinson bekerítette a kertjét”).

Legvégül Todorov a narratívák szerveződésének egy harmadik típusát/elvét is elkülöníti. Ezt a narratívák **ideologikus** szerveződési elvének nevezi, és a történetek ismétlődő szekvenciái kapcsán elemzi. Miért mesélik el a népmesékben egymás után kétszer vagy háromszor ugyanazt az epizódot, miközben a különböző epizódok közötti különbség abból áll, hogy egyik szerencsés kimenetelű, a többi pedig nem? A mesében a háromszoros próba cselekvései között nincs nagy különbség, ugyanakkor a szituációnak a variációival találkozunk. Ebben az esetben az ismétlődő cselekvések, események között nem a változás, az átalakulás, hanem egy absztrakt viszony közvetít, amely az elvonatkoztatás magasabb fokán képződik meg. A szereplők cselekvéseinek ideológiai értékelése, a cselekvések és az etikai ítéletek rendjének összekapcsolása az, ami ilyenkor az „epizódszerű menetek” között közvetít: a szegény lányt azért jutalmazták, mert helyesen jár el, a gazdag lányt azért büntetik, mert helytelenül.

Ez különösen azon narratívák cselekménybonyolítására igaz, amelyekben az „izolált, független cselekvések, amelyeket gyakran egymástól független szereplők folytatnak, ugyanazt az absztrakt szabályt, ugyanazt az ideologikus szerveződést mutatják.” (Todorov 1971: 43) Ha egy narratíva több párhuzamos cselekményszálon fut, és ezek között alig vannak, vagy nincsenek metonimikus és időbeli kapcsolatok, akkor a befogadónak olyan absztrakt sémákat kell kidolgoznia, amelyek valamennyi cselekvéssorozatra érvényesek, és amelyek ezen sorozatok „elvét” képezik.

A narratívák Todorov által kidolgozott modellje alapvetően abban különbözik a barthes-i modelltől, hogy a történetek szerveződési elvét (strukturáló szabályszerűségeit) nemcsak formális viszonyokként (disztribucionális és integratív jelviszonyokként), hanem egyben kognitív összefüggésekként is értelmezi a nézőpont bevonása és a narratív ágensek tudásának eltérő eloszlása által.

## 1.2. A történet mint intencionális, célorientált struktúra

Ezidáig a történetekről mint statikus egységekről beszéltünk, mintha a történetek az értelemképzés és -megosztás absztrakt egységeiként elszigetelhetők lennének a konkrét befogadás gyakorlatától. Léteznek olyan kísérletek, amelyek ugyan nem szakítanak a történet mint logikai-szemantikai egység elképzelésével, viszont e paradigmán belül számolnak a befogadói jelentéstulajdonítás gyakorlatával. Például Peter Brooks arra vállalkozik, hogy a történeteket ne strukturális összefüggésekként olvassa, hanem az értelmezői aktivitás felől közelítse meg.

Brooks kiindulópontja a történetek státusáról adott értelmezésében, hogy a történeteket időbeli kifejlésük mozgásából, „temporális dinamikájukból” (Brooks 1992 [1984]: XIII) kell megérteni. Vagyis az olvasói vágyak a dinamikája bír leginkább magyarázó értékkel, amely az olvasót a narratíva kibomlása és vége felé hajtja. A strukturalista narratológiákban azt hiányolja Brooks, hogy nem képesek megmagyarázni, mi is az, ami a történetek befogadása során az olvasót motiválja: miért lapoz tovább, vagy miért nézi meg a következő képsort stb. Az (olvasói) vágy hatja át a történeteket is, miközben „összeköti a narratívák végét a kezdetükkel” (1992: XIV). A szövegek dinamikáját vizsgálva a pszichoanalízis és a poétika fogalomtárát kombinálja; hangsúlyosan utal arra, hogy mikor „vágyról” beszél, akkor nem az én, az individuum vágy-háztartásáról van szó, hanem „magát a szöveget tekinti belső energiák és feszültségek, kényszerképzetek, ellenállások és vágyak rendszerének” (Brooks 1992: XIV). De miként lehet „magát a szöveget” ilyen dinamikus rendszerként értelmezni?

Brooks középponti fogalma a **cselekmény** (plot) és a cselekményesítés (plotting), melyeket úgy határoz meg, mint amelyek a narratívák logikáját és dinamikáját biztosítják, a narratíva pedig a megértés és magyarázás egyik módja. Az angol „plot” kifejezés jelentései – 1. kijelölt, körülhatárolt földdarab; 2. pontokat és egyeneseket összekötő tervrajz; 3. cselekmény mint az események összeszövése és 4. titkos terv, összeesküvés – kirajzolják a cselekményesítés két

fő funkcióját: a cselekmény az időben létrejövő jelentéseket narratív „mintázatként” strukturálja, és intencionális vonatkozással ruházza fel.

Az intencionális struktúrára a fokozatos kifejlés jellemző: a történet(képzés) Brooks értelmezése szerint olyan célorientált tevékenység, amely már az elején megelőlegezi saját kifejlését. Ez a történet kezdete és vége szempontjából bír különös jelentőséggel. A narratívák befogadását a „befejezés iránti szenvedély”, a „vég iránti vágy” határozza meg. A befejezés, a lezárás megelőlegezése kölcsönöz az események elrendezésének jelentést. Azt is mondhatnánk, hogy a narratívák esetében a vég megelőzi a kezdetet: „A befejezés előérzete így valamiképpen fontos kell hogy legyen a kezdet értelmének meghatározásában” (Brooks 1998: 353). A cselekmény ebből következően a narratívák időben kibomló „tervezete”, amelyet éppen az adott narratíva utolsó szavának távolléte vagy függőben-volta tesz szükségessé. A történetet tehát ezen értelmezés szerint az olvasói értelem-megelőlegezés, a történet végének, befejeződésének a megelőlegezése hozza működésbe: egy olyan értelem-egész elővételezése, amely a saját életünkre – lezárulatlansága okán – nem jellemző. (1992: 22) Ha viszont a történetek létmódját a kezdetet „megelőző” lezárás formájaként írjuk le, akkor egyben azt is állítjuk, hogy a történet mint intencionális struktúra a különbözőben megnyilvánuló azonos keresését irányozza elő: a kezdet és a vég úgy viszonyul egymáshoz, mint a *metaforikus* viszony – a narratíva közbeeső része által egymástól elválasztott – két tagja. „A hasonlóság megerősítésével a narratíva úgy működik, mint egy metafora” (1998: 353), vagyis a kezdetet és a véget metaforikusan egymásra vonatkoztatja.

Ugyanakkor ahhoz, hogy a metafora egységesítőnek nevezett művelete formát nyerjen, hogy a történet láthatóvá/érzékeltetővé váljon, arra van szükség, hogy a narratíva kezdete és vége közé eső része azt kibontsa, egy olyan kitérőt képezzen, mely térben és időben kifejtje a metaforikus átvitel implikációit. A jelentésközvetítés érzékeltetetlen metaforája rászorul a történet szintagmatikus vagy más néven *metonimikus* kibontására. A történet elemeinek ilyen egymás mellettisége, időbeli és oksági érintkezéseken át haladó útja olyan kitérőnek, deviációnak számít, amely egyben a megértés metafora által implikált mozgásának kimozdítása. A történet vonalának arabeszkje azáltal, hogy nem engedi, hogy a történet „tagolatlan”, vagy Brooks metaforájával: „önmagába omló” metaforává váljon, a metaforában benne rejlő különbözőségeket bontja ki, így állítja helyre annak jelentésségét (mint ami a *különbözőben* mutatja meg az azonosost). Amikor például egy detektívtörténetet újraolvasunk, akkor már nemcsak a jelentésre (a gyilkos kilétére) figyelünk, hanem a jelentés közvetítésére,

a detektív oknyomozó (azaz: oksági, időbeli, térbeli és motivációs – egyszóval metonimikus – viszonyok felállítását szolgáló) tevékenységére is.

Jól tematizálja a kezdetnek a befejezést megelőlegező gesztusát Mikszáth a *Péri lányok szép hajáról* című novellájának a felütése:

Hát bizony a Péri lányok híres aranyzóke haja inkább ne nőtt volna soha olyan hosszúra, olyan szépnek, tömöttnek, inkább változott volna lennek, vagy hullott volna ki egyenként.

Len ha lenne, patyolatnak fonnák, ha kihull, azt hitte volna a föld, ahová leesett egy-egy szál, hogy mennyei fű, s meghozná új tavaszkor megkétszerezve.

Hanem így mi történt? (1986: 114)

A kezdetet Brooks úgy értelmezi, mint egy inaktív, önmagába omló metaforát: a Mikszáth-novellában a narrátor óhajtó módban megfogalmazott kijelentései egy olyan véget vetítenek előre, mely a „haját” metaforikus többletjelentéssel ruházza fel. A kérdés és a rá adandó válasz, mely e metaforikus jelentés kibontására vonatkozik – „Hanem így mi történt?” –, már-már azzal fenyeget, hogy önmagába dönti, összevonja a metaforát, és így meghiúsítja a narratívát; a kezdetnek a végre való vonatkozását azonban maga a metonimikus kifejlés hozza létre, amely által a női szépség jele, a haj és hiánya a Péri lányok történetében a szégyen és az önfeláldozás jelévé válik.

Brooks a történetet a narratívák intencionális struktúrájaként kezeli, mégpedig úgy, mint ami a befogadói aktivitás két mestertrópusának (a metaforának és a metonímiának) az összjátékában bomlik ki. Ezáltal a történetek létmódja tisztán strukturális összefüggések helyett úgy mutatkozik meg, mint időben kibomló dinamikus viszony.

## 2. A történet mint kettős logika

A történetek eddig vázolt értelmezési logikájával szembeállítható a történetek egy másik megközelítési módja, amely a narratívák megképződésének különböző szintjei között nem kölcsönösen kiegészítő, hanem ambivalens és egymást kölcsönösen felfüggesztő viszonyt feltételez.

Jonathan Culler a *Fabula és szüzsé a narratíva elemzésében* című tanulmányában a „történet” fogalmát megalapozó előfeltevésekre kérdez rá. Ahhoz, hogy a narratívák szerveződését vizsgáló strukturalista elképzelések, a nézőpont és a beleértett szerző fogalmát tárgyazó narratíva-elméletek megfogalmazhassák belátásaikat, abból kell kiindulniuk, hogy a narratívát megalapozó történet adott és tényszerű dolog. Ahhoz, hogy a narratív technikák vizsgálhatók legyenek, el kell különíteni a narráció és a történet szintjeit: ez a különbségtevés úgy fogalmazódott meg, mint a narrációs tevékenység mi?-je és miként?-je, vagyis mint a megalapozó tárgyi szint és az arra ráépülő, azt értelmező kijelentés szintje. Narráció és történet közötti különbségtevés egyben azt implicálja, hogy a történet szintjét – amelyre a narráció vonatkozik, amelyet a narráció „feldolgoz” – cselekvések, történések szekvenciális soraként kell tételezni, amely különböző módon mutatható be, de amely a történetmondást megelőzően is létezik. A történetet a narráció változatlan magjának tekintették, a narratív bemutatást pedig mint „az események igazi vagy eredeti sorrendjének transzformációját” (1996: 95). Ebből a szempontból lényegtelen, hogy a bemutatott történet kitalált vagy valós/megtörtént; a fiktív történet a narráció viszonylatában ugyanúgy valósként van tételezve. A történetet Culler szerint a narratívák „nem-textuális [vagyis valós] szubsztrátumának” (95) tekintették.

Ezzel szemben az amerikai szerző arra tesz javaslatot, hogy magát a történetet ne adottnak, hanem tropológiai (retorikai) konstrukciónak tekintsük. Az életben a különböző események bizonyos sorrendben fordulnak elő – a kérdés csak az, hogy előfordulásuk sorrendjéből következtethetünk-e a történetek szerveződési modelljére.

Az általa felvetett kérdés kifejtéséhez Szophoklész tragédiáját, az *Oidipus királyt* idézi. A darab cselekménye egy kutatás történetét mondja el, amely egy azt megelőző történet, Oidipus történetének még homályos, nem tudható részeit szándékozik napfényre hozni. Oidipus történetének rekonstrukciója (amely egy végzetes baleset eseménye, az apa, Laios megölése körülményeinek a felderítése köré összpontosul) előírja, hogy a történetet olyan

tényszerűségként azonosítsuk, amely egyben meghatározza a jelentését. Oidipus maga is az események valós (sor)rendjére kíváncsi: a kezdő jelenet Oidipus fogadalmát mutatja be, hogy megtalálja a várost sújtó betegség okát.

Ugyanakkor Oidipus bűnössége nem a tényyszerűség, hanem a narratív elvárások kérdése. A darab nem a meglepetés, hanem a suspense hatáselvére épít. A meglepetés logikája azon alapul, hogy a narratíva nem „közlékeny”, vagyis a narrátor az olvasóval megosztott tudást az egyik szereplő nézőpontjából belátható tudásra korlátozza. Ezzel szemben a suspense a befogadó informálásának egy másik stratégiáját követi. Ebben az esetben a narrátor több információt bocsát az olvasó rendelkezésére, mint amennyi a fókuszba állított szereplő nézőpontjából belátható. A narratív feszültséget az olvasó kíváncsisága biztosítja, hogy a szereplő mikor ismeri fel azt, amit mi már tudunk, vagy előre sejtünk. Arisztotelész a „legtökéletesebb” tragédiát, az *Oidipus királyt* elemezve a bonyolult cselekményű tragédia mindkét ismervét, a „fordulatot” és a „felismerést” is azonosítja benne, ráadásul úgy, hogy e két mozzanat egymásra van vonatkoztatva: a darab fordulatát Oidipusnak az a felismerése hozza létre, hogy ő maga a bűnös, akit keresett. E tragédia esetében a felismerés a szereplői tudás szintjén történik meg; a néző/olvasó mintegy „ellenjegyzí” a főhős felismerését, mivel a néző/olvasó a dráma jelzései alapján már kikövetkeztette azt, amit Oidipus felismer. (A todorovi felosztás szerint tehát egy gnoszologikus narratívával van dolgunk.) A tragédia hatásmechanizmusa olvasói és szereplői tudás eme hierarchikus tagolódásától függ. Ha nem vagyunk meggyőződve bűnösségéről, akkor oda a darab tragikus hatása; és ez nem pusztán egy sajátos esztétikai logika igénye: Oidipus maga is érzi ennek a súlyát, hiszen megjövendölték, hogy meg fogja ölni az apját.

A Culler által feltett kérdés az, hogy a narratív elvárások miként viszonyulnak a felidézett történet „tényszerűségéhez”. Tudjuk, hogy Oidipus a keresztúton megölt egy embert és annak szolgáloit; a pásztor beszámolója alapján Laiost szintén egy keresztúton ölték meg – Oidipus számára a beszámoló e pillanatában válik egyértelművé, amit már sejtett, ti. hogy ő az apja gyilkosa. Csakhogy a beszámoló szerint Laios-szal többen végeztek, míg Oidipus egyedül volt. Ugyanakkor senki sem vonja kétségbe Oidipus apagyilkosságának tényét, Oidipus sem vélelmezi ártatlanságát. Ez ugyanis szétbomlasztaná a narratív bejelentések struktúráját, a felidézett megelőlegező jóslat, Theiresias, a jós sejtető hallgatása, a pásztor vonakodása stb. által létrehozott értelmező jelek hálózatát. A tragédia története egy jelentés, egy értelem-összefüggés kitermelésének szempontjából válik olvashatóvá. A baleset eseménye tehát maga

is „egyben a jelentés-létrehozás követelményeinek az eredménye” (96). Ha például Oidipus történetét westernként vagy tragikomédiaként mondanánk el, a műfaji jelölés szabályai a történet más és más pontjait hangsúlyoznák.

Egy felcserélődésnek lehetünk a tanúi: ami oknak tűnt (Oidipus apagyilkossága – mint ténszerű ok – váltja ki a keresés történetét, az okozatot), azt az okozat állítja elő (a narratív szükségszerűség miatt tekintjük egyértelműnek Oidipus apagyilkosságát); tehát az okozat válik az ok okává, a jelentés igénye váltja ki a ténszerűség érzését Oidipus története kapcsán.

Hogyan viszonyul egymáshoz a történet e két, egymást kölcsönösen felfüggesztő olvasata (az egyik tényként, szó szerint, a másik retorikai szükségszerűségként kezeli a gyilkosságot)? Dönthetünk-e az egyik vagy másik olvasat mellett? Ha Oidipus apagyilkosságát tényként fogadjuk el, akkor el kell tekintenünk attól, hogy Oidipus az elhelyezett jelek alapján tételezi (kinyilatkoztatja) saját tettét; a nézőt/olvasót a főszereplő tételező aktusa, és nem a bizonyító erejű tanúvallomások győzik meg bűnösségéről. Ha viszont nem tekintjük Oidipust bűnösnek, akkor megszűnik a felismerésen alapuló tragikus hatás.

Culler értelmezése szerint a történeteket kettős logika szervezi: egyrészt a jelentés, az értelem-tételezés logikája – ezt nevezi Brooks a történetek metaforikus szerveződésének –, másrészt pedig a tények „logikája”. Ez arra vonatkozik, hogy feltételezzük: a történet valamit elmesél, egy olyan tényállást, amely elsődleges a narratív aktushoz képest. Viszont ez a kettős logika, mint ahogy az *Oidipus király* kapcsán megmutattuk, kölcsönösen felülírja egymást. A narratívák befogadása tehát „egy kettős elemzést, két külön regiszterben való olvasást igényel: az egyik a cselekvések elsődlegességét előfeltételezi a narratív megjelenítéshez vagy bemutatáshoz képest, a másik a cselekményt a narratív követelmények topológiai termékének tekinti” (97).

Culler érvelése kiegészíthető azzal, hogy a narratívák ambivalens, önmagát felfüggesztő struktúrája nemcsak a szó szerinti és a retorikai olvashatóság közötti feszültségként vagy kölcsönös felfüggesztésként képzelhető el, vagyis nemcsak a történet – mint eseményeknek a narrációt megelőző időbeli sorozata – és a narráció értékelő gesztusai által megteremtett retorikai konstrukció közötti feszültségként gondolható el.

A történetet logikai-szemantikai egységként értő narratológusok abból indulnak ki, hogy a narratív kijelentéseken belül megkülönböztethetünk olyan egységeket, amelyek a történet



továbbvitelét, továbbfolytatását szolgálják, és olyanokat, amelyek ezeket értékelik, és egységbe szervezik. Ha figyelembe vesszük, hogy a lezárást, egységesítést szolgáló elemek nemcsak mellékesen és másodlagosan járulnak hozzá a történetképző elemekhez (a funkciókhoz), hanem a történet éppen az egységesítés művelete során jön létre, akkor a történetek ambivalens jellegét a narráció egymásnak ellentmondó jelei is meghatározhatják, ha különböző, akár egymásnak ellentmondó szervezési elvet jelölnek ki. Jó példát szolgálhat erre Kosztolányi egyik novellája, a *Paulina* (1929).

Az alig kétoldalnnyi szöveg két, egymástól világosan elkülönülő részre tagolódik. A rövidtörténet első fele egy történetet mesél el. Az első rész története egyszerű. Paulinát, a rabszolgányt, aki egy „kurta kocsmában” dolgozik, megvádolják, hogy meglopta az egyik vendéget; az éjjeli őrség el akarja vezetni, Paulina ellenáll, dulakodnak, a rabszolgányt agyba-főbe verik, majd elhurcolják. Az elbeszélés második fele két allegorikus figura, Rufus, a költő és Mutius Argentinus, a sztoikus bölcs párbeszédét mutatja be, beszélgetésük bevezető történet kommentárjául szolgál. E két szereplő hallja az elhurcolt rabszolgány kiáltozását, de semmi mást nem tud róla. Arról beszélgetnek, hogy mi lehet ennek az éjszakai kiabálásnak a jelentősége, közvetetten, hogy miben áll a lány története, és mit jelenthet számukra.

Az elbeszélés fókuszának a megváltozása révén kérdésként merül fel az első rész történeteszerű elemeinek narratív integrációja vagy hozzáillesztése a második részhez, de nem a történeteszerű elemek (a funkciók), hanem az értelmezői sémák szintjén. A *Paulinában* az elbeszélés két része közötti átmenet az olvasás színre vitt jeleneteként jelenik meg. Paulina kiáltozásait a fölébredő emberek olyan „óriás” hangként hallják,<sup>28</sup> amely elől nem lehet kitérni, amely felszólít az értelmezésre, és amely úgy bír jelentéssel, hogy nem a tárgyi értelmét, hanem a modalitását értelmezik („vad rikácsolás”). A két kommentátor, a költő és a bölcs, az olvasó alakzatai: az olvasásnak való kitettség tapasztalatának ad hangot a költő is az elbeszélést lezáró utolsó megszólalásában: „Fölríadtunk ágyainkból, nem bírunk többé aludni, nem tudjuk folytatni előbbi vitánkat. Róla gondolkozunk.” (2002: 293)

Míg a rövidtörténet első felében a heterodiegetikus narrátor (mindentudó) nézőpontjából elmesélt történet értelmezhetősége látszólag nem vet fel különösebb problémákat, Paulina

<sup>28</sup> „A szörnyű ordításra, mely nem csitult Róma utcáin, fölébredtek az emberek. Hálóköntösben, papucsban csoszogtak a kapuk elé, s hallgatták ezt a vad rikácsolást, a hangot, az óriás hangot, mely utcáról utcára haladt a rabszolgánnyal együtt. Sárga telehold lebegett a Colosseum fölött.” (Kosztolányi 2001: 293)

története a két figura számára – akik az olvasó allegóriái – egy olyan „hatalmas” hang közvetítésén keresztül jelenik meg, amely nem „áttetsző”, mivel önmagában nem jelentéssel, értelme nem látható be automatikusan. A két kommentátor annyiban tekinthető az olvasás színre vitt figuráinak, amennyiben mintegy fordítva kell megismételniük az első rész narrációját. Ellentétben az elbeszélés tényleges olvasójával, aki a mindentudó narrátor nézőpontjából „értésült” Paulina történetéről, e szereplők a dulakodás látványából és a lány kétségbeesett kiáltozásából következtethetnek az eseményekre.

A két szereplőnek tehát pusztán a képből és a hangból kell azok igazságára következtetnie. Ezt a két figura eltérő módon oldja meg. A költő és a bölcs állításai csak részben szimmetrikusak. Mindketten „magából a dologból” indulnak ki, és Paulina igazságát vagy történetét nem egy megkonstruált korábbi történet függvényében próbálják meg elgondolni. Vagyis nem a kiáltozás okaira kérdeznak rá, hanem a kiáltás igazságára. A bölcs azt állítja, hogy „minden indulat nevetséges”. Paulina hangja indulatos, ergo nevetséges. Arra utal, hogy minden hang mulékony, vagyis a lány története semmilyen jelentésbeli állandóságra nem tehet szert (nem mutat túl önmagán, nem általánosítható), ezért nem is lehet azt értelmezni. A bölcs magyarázata szerint a lány rikácsolása nem azért „nevetséges”, mert talán nincs oka kiáltozni, hanem mert e hang modalitása egyben nem biztosíthatja önnön olvashatóságát. A sztoikus Paulina történetének virtuális továbbmesélésére alapozza következtetéseit: „Az őrszobában majd agyba-főbe verik. Vagy el se jut odáig. Belökik a Tiberisbe.” (uo.) Ennyiben a „hatalmas hang” értelmezhetőségét az általa elmondott vagy kitalálhatóvá tett történet függvényében ítéli meg. Eszerint a „hang” nem is választható le előfordulásának (mint egy bizonyos narrációs aktusnak) a lokális összefüggéséről: kizárólag jelként ítélni lehet, amely nem bír semmilyen, jelölési értékétől legalább részben független értelmezhetőséggel. Ebből következően pedig esetleges marad.

A költő ezzel szemben azt állítja, hogy „minden indulat fönséges. [...] Aki haragszik, az, akinek igaza van, hatalmas. Ennek a lánynak is igaza lehet.” (uo.) Látszólag homlokegyenest mást állít, mint a bölcs. A költő voltaképpen parabolaként vagy általános igazságokat megfogalmazó absztrakt történetként értelmezi Paulina történetét, szemben a bölccsel, aki ezt a lehetőséget eleve lehetetlenként utasítja el. Más szóval Rufus, a költő az „óriás hangból” a hasonlat hiányzó tagjára akar következtetni. Olvasata ennyiben a szöveg, a *Paulina* című elbeszélés – mint parabola – parabolája. Rufus reflexiója az elbeszélés önreflexiójának számít, éppen emiatt különös hangsúly esik értelmezői tevékenységére.

Az egyik értelmezési séma alapján Paulina hangja csak egy bizonyos narratív összefüggés keretén belül értelmezhető, amely (mivel metonimikus kapcsolatot tételez mind „hang” és történet, mind a történet egyes elemei között) kizárja, hogy a (diegetikus) hang bármely mozzanata kivételes/kivételezett jelentőséggel bírjon. A másik értelmezési séma épp ellenkezőleg, Paulina hangjának eleve olyan jelentőséget tulajdonít, amely nem szekvenciális jellegéből, hanem egy metaforikus általánosításból ered (harag és igazság azonosításából, ez utóbbi „hatalmas” hangként szólal meg). A költő nem érdekelt a konkrét eset eldöntésében – „*Ennek a lánynak is igaza lehet.*” [kiem. a szerzők], ugyanakkor az általánosítás mozzanatának kinyilatkoztatott elsőbbségét mégis egy mimetikus gesztus, egy konkrét rámutatás vagy deixis révén kell hogy biztosítsa (arra hivatkozik, hogy az igazság „itt” járt az utcákon, és „ti” hallottátok). A költő csakis azáltal képes végrehajtani ezt az általánosítást, a hang jelentésségének a visszaállítását, hogy e retorikai műveletet egy konkrét, történetyszerű rámutatásra alapozza, ezzel pedig kétségessé teszi, hogy az általánosítás elválasztható lenne a hangnak a bölcs által kiemelt lokális, vagyis szekvenciális összefüggéseitől.

A két kommentátor, akik Paulina történetét folytatják, voltaképpen két, egymást felfüggesztő narratívát képeznek meg, anélkül, hogy módosítanának a történet alapszerkezetén. Ebből következően a rabszolgalány története és a *Paulina* mint irodalmi elbeszélés sajátos ambivalenciára tesz szert, mivel egyszerre teszi lehetővé és függeszti fel a két kommentátor azon törekvését, hogy e narratívát „zárt egészé” kerekítsék ki.

A parabola – mint a történet szereplőjének parabolisztikus olvasata és mint parabolaként felfogott elbeszélés – tehát nem teljesedik ki, Paulina története nem válik egyértelműen jelentővé, hanem megmarad az átvitel helyzetében. Az elbeszélést lezáró utolsó mondat („Fölriadtunk ágyainkból, nem bírunk többé aludni, nem tudjuk folytatni előbbi vitánkat. Róla gondolkozunk.”) éppen arra figyelmeztet, hogy a *Paulina* nem olvasható allegorikusan, hanem mint olyan elbeszélés, amely *felszólít* a történet allegorizáló lezárására, anélkül azonban, hogy az allegorikus-metaforikus jelentésátvitel képes lenne az igazság diskurzusává alakulni. Ennyiben a *Paulina* ténylegesen is a parabola parabolája: saját szerkezetének újra-megismétlésével az olvasás allegorikus működését lezárhatatlan működésként értelmezi.

### 3. Hogyan értünk meg történeteket?

#### 3.1. Egyszerű narratíva

Ha a történet fogalmát logikai-szemantikai struktúraként azonosítjuk, amely a narrációt megalapozó összefüggésként adódik, akkor mindenképpen felmerül a kérdés, hogy mit tekintünk egyszerű narratívának vagy elemi narratív struktúrának. A strukturalista megalapozottságú leírások ugyanis ahhoz, hogy elemezhessek a narratívák bonyolultabb formáit, először meg kell hogy határozzák a történetek egyszerű szerkezetét, amelyek megkülönböztetik a történetmesélést a nem-narratív megnyilatkozásoktól, és amelyek a narratívák létét azok tárgyának tekintetében biztosítják. (Vagyis a hallgató/néző számára tudatosul, hogy innentől kezdve a megnyilatkozás egy történetet mesél el, nem pedig egy másik nyelvi aktust hajt végre – szillogisztikus következtetést von le, felszólít, indítványoz stb.).

A narratívák egyszerű struktúrája a történet minimális feltételeinek a meghatározását igényli: ez pedig két állapot közötti átmenetben jelölhető meg. Ugyanakkor azzal kapcsolatosan, hogy honnantól kezdődően számít valami történetnek, meglehetősen ellentmondó nézetek fogalmazódtak meg. Todorov álláspontja, hogy egy minimális történethez legalább három dolog szükséges: kezdeti állapot – változás – módosult kezdeti állapot, ezzel szemben Genette (1972) azon az állásponton van, hogy egy történet alapulhat egyetlen eseményen (*Az eltűnt idő nyomában* egyetlen változás kiterjesztett bemutatása: Marcel íróvá válik).

A kognitív narratológiának erre a kérdéskörre adott válasza, hogy a történetet – mint ami a narratívák minimális struktúráját adja – nem lehet „csupán” a szöveg oldalán azonosítani, hanem feldolgozásuk, a megértés kognitív összefüggéseiben kell értelmezni. A narratív séma fogalma olyan segédkonstrukcióként jelentkezik, amely a korábban említett elemi struktúra magyarázó elvét hivatott betölteni. A **narratív séma** a tudás olyan szerveződése, mellyel a befogadó előzetesen rendelkezik, és amely döntő szerepet játszik a narratív mintázatok felismerésében, elrendezésében és emlékezetben tartásában. A narratív séma a következő összetevőkből áll: 1. a helyszín és a szereplők bevezetése (*kivonat vagy prológos*); 2. a tényállás magyarázata (*orientáció, expozíció*); 3. kezdeti esemény; 4. a főszereplő érzelmi megnyilatkozása vagy *céljának megállapítása*; 5. *bonyodalmak*; 6. *megoldás*; 7. reakciók a megoldásra (*epilógus*) (Branigan 1992: 13-20).

A kognitív narratológia szerint a nem-narratív megnyilatkozásoktól a narratívákig fokozatos átmenetek vannak. Branigan szerint az adatok hatféle összekapcsolási módját különböztethetjük meg, melyeket a narratív jelleg egyre fokozottabb jelenléte szerint a következőképpen osztályozhatunk: halmaz, katalógus, epizód, nem-fókuszált lánc, fókuszált lánc, egyszerű narratíva.

A **halmaz** a megjelenített adatok, tárgyak véletlenszerű egymás mellé helyezése. A dolgok az érzékelés közvetlensége és a szabad asszociáció folytán kerülnek egymás mellé; ebben az esetben a reprezentált dolgok sem időbeli, térbeli vagy kauzális módon nem kapcsolódnak egymáshoz.

A **katalógus** az információknak egy középponti szerepet betöltő elemre vonatkoztatott bemutatása. Ezt a középponti elemet képezheti a térbeli érintkezés, a kronologikus egymásra következőség vagy pedig az, hogy a felsoroltak ugyanahhoz az osztályhoz tartoznak. Tehát ebben az esetben egy olyan paradigmátikus struktúra adja a válogatás elvét, amely létrehoz egy atemporális mátrixot.

Az **epizód** egy középponti szituáció következményeit gyűjti egybe. Az epizódot relatív (le)zártága különbözteti meg a halmaztól és a katalógustól, amelyek szabadon folytathatóak. Az epizód egy változást implikál; egységei ok-okozati viszonyban állnak egymással, ezért ésszerű tartásuk könnyebb, mint a korábban említetteké.

A **nem-fókuszált láncra** szintén az ok-okozati összefüggések által összekapcsolódó történetegységek a jellemzőek, viszont szemben az epizóddal, hiányzik a középponti elem (például egy szereplő), aki/ami – mint a történetek fókuszpontja – egybegyűjti ezeket az oksági láncokat. Ebben az esetben az elmesélt történet alanya változó, az alanyi pozíciók váltakozása felfüggeszti az eseménysorok összefüggő egészként való megítélhetőségét.

A **fókuszált lánc** okok és okozatok sorozata, folyamatos középponttal. Egy adott téma, szereplő, vagy hely egysége az, ami biztosítja, hogy a különféle történetek összekapcsolódjanak.

Az **egyszerű narratíva** epizódok sorozata összekapcsolva egy fókuszált lánccá. A narratíva akkor ér véget, amikor a kezdő és utolsó epizód között részleges tartalmazottsági viszonyt ismerhetünk fel (vagyis úgy tűnik az első epizód mintegy tartalmazza – mint lehetőséget – az

utolsót). Az egyszerű narratívát tehát az különbözteti meg a fókuszált láncról, hogy a Brooks által elemzett lezárulást, totalizációt implikálja.

Ez a felosztás hasznosnak bizonyulhat a történetek elemzésekor, noha e kategorizáció nem veszi figyelembe, hogy történetileg módosul az a feltételrendszer, amelynek függvényében események sorozatát történetként ismerjük fel. Így például a pikareszk regények olyan narratívák, amelyek fókuszált láncokként szerveződnek. Potenciálisan folytathatók, viszont mindenképpen narratíváknak tekinthetők. A későbbiek során egy Garaczi szöveget elemzünk, melynek története a nem-fókuszált láncra lehet példa; a középkori annalesek a katalógusok példái lehetnek. Összegezve, a Branigan által felsorolt és hierarchizált történeteszerű képződmények inkább a különböző narratívák lehetséges formái, semmint a „narratív jelleg” megvalósulásának növekvő sorrendbe szervezhető stációi.

A kognitív narratológia elvileg a befogadói szerep elsődlegességét hangsúlyozza, számunkra mégis úgy tűnik, hogy a szöveg logikai-szemantikai strukturáltsága szintjén próbálja rögzíteni ennek a taxonómiának az elveit. Barthes szerint az események láncolata egyszerű időbeli és metonimikus kapcsolaton alapul, amelyet a befogadó értelmez oksági láncolatként. A narratívák befogadása során az egyszerű egymás utániságot oksági viszonyként értelmezzük: „ami valami *után* jön, az a történetben úgy olvasódik, mint annak *okozata*” (Barthes 1998: 533). Vagyis, ha elfogadjuk Barthes érvét, egy szövegstruktúra alapján aligha állíthatunk fel ilyen kategoriális különbségeket. Például Forster, aki *A regény aspektusai* című könyvében (1999) először vetette fel a minimális narratíva kérdését, a cselekmény minimális egységét egy jelölt oksági kapcsolatban látja. Példáját az olvasó akkor is oksági viszonyként értelmezi („a király meghalt, *azután* a királynő meghalt *gyászában*”), ha elvonjuk belőle az időbeli viszonyt jelölő határozót. Ez különösen igaz a nem-nyelvi, például a filmi narratívákra (a film nem használ kötőszavakat), ahol nincsenek egyértelműsíthető jelzések, amelyek két beállítás, jelenet stb. között oksági viszonyt létesíthetnének. Emiatt a befogadás „mintázatai” nem is vezethetők le pusztán a szöveg-struktúrákból.

Mindezzel együtt, azáltal, hogy e kognitív módszer analitikusan kezeli a történeteknek a strukturalizmus által felvetett osztályozási rendszerét (metonimikus-metaforikus történetképzés, integratív és disztribucionális szintek, funkciók és aktánsok), létrehoz egy olyan leírási modellt, amely lehetővé teszi, hogy elemző módon közelíthessünk a történetképzés határmezsgyéihez.

### 3.2. A történetek implikatív struktúrái (diegetikus világ)

A történetek befogadása nem merül ki a logikai-szemantikai viszonyok feltérképezésében. Ahhoz, hogy megértsünk egy történetet, a történet elemeit úgy kell összekapcsolnunk, mint amelyek egy cselekvési térhez (a diegetikus térhez) tartoznak. Ennyiben a történet megértése egyben azt jelenti, hogy a történeteket egy **diegetikus világ** háttére előtt értjük meg. A „diegetikus világról” azonban – azaz arról a világról, amelyben a történet zajlik, és amelyet a történet egyben megképez – nem csak a Barthes kapcsán említett informáló jelekből, a narratori és a szereplői kijelentésekből értesülünk. A diegetikus világ felépítése az „olvasói konstrukció” (Martinez–Scheffel 1999: 124) teljesítménye: az egyes szereplőkhöz, cselekvésekhez stb. tulajdonságokat, jellemzőket társítunk, amelyek a történetek megértésének nem tematizált horizontját, vagyis implikatív struktúráját képezik. Ezek az „üres helyek” (W. Iser), amelyeket a befogadónak kell feltöltenie, megkerülhetetlenek és elemi fontosságúak a történetek megértése szempontjából.

Ennek jobb megvilágítása érdekében vegyünk egy példát Karinthy *Így írtok ti* (1912) című könyvéből. Az idézett passzus a könyv utolsó fejezetében, az egyik satirikus rövidtörténetben található, amely a *Buxbaumné, a fa* címet viseli:

Csakugyan szép fa, mondta másnap.

Most már sokat volt lent. Járkált a kertben. Visszanézett. Az orvosra komoran tekintett, egyszer hirtelen megkapta az egyik ágát a fának, magához húzta és megsókolta a végét. A fa szemérmesen és kacéran visszarántotta az ágát. (1994: 203)

Az epizód poentírozott fordulatát az adja, hogy a második bekezdés közepén megváltoznak a történet érthetőségi feltételei. A személytelen narráció egy tévképzetes emberről tudósít, aki egy fának udvarol. Az udvarlás fogalmához hozzátartozik, hogy olyan interszubjektív viszonyként értelmezzük, amely azonos fajhoz tartozó élőlények között jön létre. Noha ez nincs kimondva – a narrátor nem tesz olyan kitérőket, amelyben hosszasan fejtegetné az egyes szavak jelentését –, a szereplő gesztusa azért hat satirikus-abszurd módon, mert a szövegben egymással ellentmondásba kerül az udvarlás ki nem mondottan jelenlévő, implikált jelentése és az a mód, ahogy ez a szó az elbeszélésben használva van. Az idézet utolsó mondatában megváltozik a narráció fokalizációja is (noha a rövidtörténet vége felől olvasva ez az olvasói döntés sem bizonyul egyértelműnek): míg a korábbi mondatok kijelentései a személytelen narrátor nézőpontjához kapcsolhatók, az utolsó mondat csak akkor értelmezhető, ha a

szereplőéhez kapcsoljuk. Vagyis mint ami az ő „furcsa” világán belül nyer értelmet, ahol a fák antropomorfizálódnak, emberi vonásokra tesznek szert. A „[fa] visszarántotta az ágát” állítmányi szerkezet ugyanakkor nemcsak az antropomorfizáció kódja alapján olvasható, hanem szó szerint is, vagyis az olvasó „normál” világtapasztalatának horizontjából is (ha egy nem kiszáradt fa ágát meghúzzuk és elengedjük, visszarándul).

Az idézett epizód narratív szerkezete egy transzformáción alapul, csak hogy ennek a változásnak nem egy formális ok-okozati logika az alapja, hanem a történet alapegységeihez rendelhető implicit értelmezői állítások megváltozása. A történetek implikatív struktúrái tehát a narratívában megképződő és értelmezett cselekvési horizontokra vonatkoznak. Ez ugyanakkor nem esik feltétlenül egybe a narratíva egészéből kikövetkeztethető szövegvilágokkal. A narratívák jelentős részének az esetében ez azt jelenti, hogy egy történeten belül több ilyen értelmezési és cselekvési logika, implikatív struktúra konfrontálódik. Példánk esetében ez arra vonatkozik, hogy itt egyszerre két implikatív horizont is felvázolható: egyrészt a népmesékből ismert, antropomorfizációkra épülő, másrészt a „normál” világtapasztalatra épülő cselekvési logika (amelynek a horizontjából a szereplő betegnek minősül). A rövidtörténet zárlata felfüggeszti az olvasói törekvésünket, hogy az egyik struktúrát normálnak, vagyis alapvetőbbnek ítéljük a másikkal, és egyszerre tartja érvényesnek a megértés mindkét módját.

A történetalkotásban és -megértésben igen fontos szerepet játszik, hogy a történet egyes részei, a benne résztvevő szereplők adott vonásai stb. nem jelennek meg minden részletükben kifejtetten, hanem kifejtésük, kiegészítésük a befogadóra van bízva; ezeknek az „üres helyeknek” a kiegészítése során képződik meg a történetek világa, vagy más szóval a diegetikus világ.

### **3.3. A történetek műfaji kódoltsága (történetséma)**

Az általános narratív séma és a diegetikus világ jellemzői mellett a műfaji jelzések is eligazítanak a történet létrehozásában. A tragédia, a komédia, a melodráma, az önéletrajz, a képregény stb. mind más és más cselekménybonyolítási sémákat aktualizál. A történetek alakulását illető elvárások legalábbis részleges kialakulását a befogadói gyakorlottság teszi lehetővé: azon mintázatok felismerése, amelyek alapján előzetes forgatókönyveket hozunk létre a történet további alakulását illetően.



A műfajhoz való tartozás előírja a cselekménybonyolítás sémáit, a diegetikus világ egyes jellemzőit, a történet végkimenetelét, az értékelés módozatait (beszédregiszter, hangnem). A műfajok – bár lehetővé teszik a szövegeknek a fenti sémák szerinti osztályozását – mégsem állandó, örök érvényű kategóriák. A műfaji jegyeket folyamatosan felülírják az egyes szövegek egészen addig, hogy az irónia és a paródia által megkérdőjelezzik, tagadják azokat. Ezekben a szélsőséges esetekben is azonban az olvasói jelentéstulajdonításnak a szervező elve a műfajhoz tartozó korpusz más szövegeivel való összevetés. A lovagregényekben például természetesnek számít, ha az elején megjövendőlt természetfeletti esemény bekövetkezik; ha a műfaj által előírt séma úgy „sérül”, hogy beépül egy azt felülíró sémába (a *Don Quijote* esete), ez még nem akadályozza a lovagregény konvencióinak az aktualizálását. A műfaj felismerése, azonosítása tehát befogadási mintázatokat is előír. Mivel azonban a műfajok és a befogadási szokások alá vannak vetve a változásnak, ezért az is történetileg változó, hogy adott korban és helyen mi számít jól megformált történetnek. Hayden White *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében* című tanulmányában (1996) éppen ebből a szempontból vizsgálja a történetírás különböző formáit. A történészek mindig is történeteket meséltek a múlt megjelenítése céljából. White rámutat, hogy a különböző korokban más és más történettípusok és -formák számítottak megfelelőnek a „valóság”, illetve a múlt megjelenítésére. A mai történészek úgy tartják, hogy három ilyen alapvető forma van: az annales (évkönyv), a krónika és az igazi történelem; ezek közül az első kettő nem kielégítő, mert (mai szemmel) nem tekinthető narratívának. Vizsgáljuk meg az évkönyv példáját! White a következő részletet idézi *Szt. Gál Annales*eiből:

709. Kemény tél. Gottfried gróf meghalt.

710. Nehéz év és elégtelen termés.

711.

712. Árvíz mindenütt.

713.

714. Pippin, a palota ura meghalt.

715.

716.

717.

718. Károly jelentős rombolással elpusztította a szászokat.

719.

720. Károly harcolt a szászokkal.

721. Theudo kiűzte a szaracénokat Aquitániából.
722. Nagy termés.
- 723.
- 724.
725. A szaracénok először jöttek.
- 726.
- 727.
- 728.
- 729.
- 730.
731. Áldott Bede, a presbiter, meghalt.
732. Károly a szaracénok ellen harcolt Poitiers-nál, szombaton.
- 733.
- 734.

Tekinthetjük-e az évkönyv által rögzített eseményeket úgy, mint amelyek egy történetet alkotnak? A mai történészek szerint nem, hiszen számukra a történetnek más jellemzői a fontosak, például, hogy a történetnek legyen eleje-közepe-vége, az időbeliség kapcsolódjon össze az oksággal, a motivációval stb. Az **annalesek** viszont úgy rögzítenek eseményeket, hogy nem jelölnek meg köztük semmiféle szükségszerű kapcsolatot, nem rendelkeznek jól azonosítható kezdettel és befejezéssel, fordulatokban bővelkedő cselekménnyel, központi narrátorral. White mellett érvel, hogy az annalesek is narratívák, csak hogy a fogalomnak nem a modern értelmében. Az annalesek nem rangsorolják az eseményeket, a történet jelentése nem merül ki a kezdet vagy a vég pillanatára való vonatkozásában, és nincs egy olyan központi tudat, mely az egységes jelentés letéteményesévé válhatna.

Az annales két oszlopsorból áll: az egyik az évszámokat tartalmazza, a másik az évszámokhoz rendelt eseményeket. A 709-734. közötti időszakban feljegyzett események olvastán hiányérzetünk támadhat, hiszen éppen az események esemény-volta nincsen alátámasztva. Milyen meg gondolás alapján rendelhető egymás mellé „áldott Bede, a presbiter” halála és a poitiers-i csata? Ez a **parataktikus** (mellérendelő) elrendezés szemben áll a történet **hipotaktikus** rendjével, mely a kezdet-konfliktus/tetőpont-megoldás/vég sémáját követi. Vegyük észre, hogy olyan évszámok is fel vannak tüntetve, melyekhez nem kapcsolódik semmiféle esemény. Mi lehet ennek a szerepe? White szerint az annalesben

lejegyzett (számunkra véletlenszerűen szelektált) eseményeknek az évszámok kölcsönöznek egységet, az a kronologikus idő, melynek nincsenek kiemelkedő pontjai, sem lezárása. Valójában egy olyan világrend szavatolja minden egyes esemény jelentését és jelentőségét, melynek középpontjában az idő teljessége és végtelensége áll, „olyan világot mutatva be, amelyben a dolgok történnek az emberekkel, s nem olyat, amelyben az emberek csinálják a dolgokat” (1996: 14).

Ha megértjük a történetírók által használt narratívák történeti feltételezettségét, akkor belátjuk, hogy a történetírók narratívái egy-egy híres csata okairól, körülményeiről és végkimeneteléről vagy egy híres személyiség életéről csupán egyik és nem általánosítható módját képezik a történetmondásnak és a múlt megjelenítésének.

Gyakran lehetünk tanúi annak, hogy „ugyanannak” a történetnek megváltozik az értelmezői feltételrendszere, ebből következően pedig ugyanaz a történet teljesen más jelentéssel ruházható fel. Egy közkeletű példa: az antik római komédia egyik nélkülözhetetlen rekvizitumának és a humor elapadhatatlan forrásának a rabszolgák megbüntetése, bántalmazása számított. Plautus komédiájában, az *Amphitruon*ban a főhős komikus megfelelőjét (a kor Sancho Panzáját) az emberalakot öltő egyik isten alaposan elnadrágolja; mindez nem a satirikus hatást szolgálja, nem az istenek által (is) előadott hősi történet satirikus kiforgatását, hanem – a kor önértelmezési horizontjából – a bacchanáliák örömteli (és nem társadalomkritikai) hangulatának felidézését célozza. Plautus tragikomédiájának molière-i átírása (*Amphitryon*, 1668) a műfaji kód alapvető átalakulására mutat rá. Ez utóbbiban a rabszolga alakja válik a történet fókuszpontjává (ezt többek között az is bizonyítja, hogy ő mondja el az epilógust, a darab beleértett szerzői utószavát). Azáltal viszont, hogy megváltozott a történet fókuszpontja, az ókori történet az abszolút (isteni) hatalom depravációjának, értékvesztésének történetét mondja el. Noha mindkét szöveg gyakorlatilag ugyanarra a történetre épül, a cselekményesítés szempontjából sem különbözik számottevően, mégis a történet rekontextualizációja, a szöveg műfaji kódoltságának megváltozása a történet hangsúlyainak megváltozásához vezet.

Annak jobb megvilágítása érdekében, hogy a történetek előállítása és befogadása történetileg meghatározott, vegyünk egy másik példát. Az elemzendő szövegrész Garaczi László *Intés az oszlókhhoz* című rövidtörténetéből származik, és a *Nincs alvás!* kötetben jelent meg:

Valaha üzemgazdász volt egy vidéki hengerműben, egy *local hero*, saját fogattal járta végig a pesti kuplerájokat, és puszipajtása volt a külügyi bizottság alelnöke. Neje, egy tősgyökeres, ízig-vérig, originál, talpig egyenesági Keglovich-lány azonban összeszűrte a levelet a főispán aszkóros, gigerli unokájával, egy kisvárosi „dögevő dandyvel”, aki gyűlölte a főkákat, és az előkelő rokonság tekintélyét latba vetve sikerült kiharcolnia, hogy Kiskunlazacháza címere tüzes szigonnyal átdöfött barátfőkát ábrázoljon; ennek okán viszont Brigitte Bardot két komor urat küldött a lakására, mire sírva fogadkozott, hogy soha többé, égre-földre esküdözött [...], de közben azért mindenben az aranyhúsú, vérvonalas, icig-micig Keglovich-lányt hibáztatta [...].  
(Garaczi 1992:19)

Az idézett bekezdés szórakoztató hatása elsősorban abból származik, hogy minden átmenet és narrátori jelzés nélkül váltakoznak azok a történet-sémák, amelyeket az egyes narratív kijelentések felidéznek. A szövegrész (és az egész rövidtörténet) olvasása közben könnyen olyan érzésünk támadhat, mintha eltévedtünk volna egy vidámpark tükörlabirintusában.

A részlet indító mondata („valaha üzemgazdász volt egy vidéki hengerműben”) tonalitása révén egy szoc-reál travesztiát ígér; a második tagmondat viszont minden további jelzés nélkül egy ennek ellentmondó irodalmi beszédmódot idéz fel. Az ebben és a következő mondatban előforduló informáló jelek alapján („fogat”, „külügyi bizottság”, „főispán” stb.) leginkább arra gondolhatunk, hogy Mikszáth egyik regényének, például a *Nosztty* regénynek travesztív felidézésével van dolgunk. A kivonatos narráció által felidézett történet-séma módosítja az elbeszélés folytatását illető elvárásainkat. Az ehhez a beszédmóddhoz kapcsolódó jellegzetes cselekménybonyolítás – amelynek a családi viszonyokból származó konfliktusok, a rendi társadalom által feltételezett interszjektív és szociális cselekvési sémák és konfliktusok, például a hozományvadászat adják a felhajtóerejét – úgy tűnik, belemontírozódik az első mondat által felidézett diegetikus világba.

Az ilyen eljárások nem teljesen ismeretlenek az irodalmi szövegekben – akár arra is következtethetnénk, hogy a második mondat az első mondat szereplőjének („üzemgazdász”) a világát hivatott elmesélni, megidézni. Ebben az esetben a *Don Quijotéra* jellemző struktúrával állnánk szemben, ahol a főhős egyszerre él a lovagregények világában és egy olyan világban, amely homlokegyenest különbözik az olvasmányaitól. A különbség ahhoz képest annyi lenne, hogy itt a személytelen narrátor sokkal eltávolítottabban mutatja meg e történet-világok feszültségét, valamint elrejtja az olvasatok nézőpontokhoz kötöttségét.

Egy ilyen olvasat azonban elveszti a létjogosultságát, mivel a második mondat második részétől kezdődően megváltozik a narráció fókuszpontja: a narrátor kijelentései váratlanul a „gigerli unokát” állítják a narráció fókuszába. Ez a váltás egyben kizárja, hogy úgy értsük meg a megidézett diegetikus világok és történet-sémák konfliktusát, hogy az egyes szereplők diegetikus világa közötti feszültség teremtené meg a felidézett sémák közötti kapcsolatot.

Annál is inkább így van, mivel a következő, pontosvesszővel kezdődő rész („ennek okán viszont Brigitte Bardot...”) egy újabb, kettős eltolódást hoz létre: egyrészt egy újabb történet-sémát idéz fel, másrészt újfent megváltozik a történet fókuszja. Az ebben a mondatban szintén csak nyomaiban megidézett történet-séma a jelenkori médiák által közvetített bulvártörténetekre hajaz (Brigitte Bardot állatvédőként is médiaszereplővé vált, többek között a fókák kiirtása ellen agitált); ez a rész a maga rendjén a detektívregények cselekménybonyolítási formáit idézi meg. E csupán felvillantott cselekménybonyolítási modellek közül ugyanakkor egyik sem válik kitüntetett értékűvé. Vagyis egyik sem képez a többi számára olyan fölérendelt keretet, amely lehetővé tenné, hogy közöttük alá- és fölérendeltségi viszonyokat tételezzünk; így minimálisra csökken a narratíva várhatósági indexe (magyarán fogalmunk sincs, mi következhet a következő mondatban).

A branigani osztályozás szerint ez a nem-fókuszált narratív séma esete, vagyis az egyes események úgy követik egymást, hogy nincs egy olyan kitüntetett középpont (szereplő, helyszín, időintervallum), amely az egyes történetkezdeményeket összekapcsolná és egy kijelölt vég irányába terelné. A novella következő részeiben a Titanic büféjében vegetáló muréna, a hóhér stb. válnak időlegesen „főszereplőkké”. Ugyanakkor nem lehet attól eltekinteni, hogy a rövidtörténet formálisan eleget tesz a jól-formált történet kritériumainak. Garaczi elbeszélése nem a történetek szerveződésének lerombolását tűzi ki célul: az egyes szekvenciák között jelölt oksági viszonyok vannak, és ha ironikus módon is, de igen erősen rá vagyunk utalva, hogy különböző történet-sémákat aktualizáljunk. Csakhogy a szöveg nem egy adott séma megszilárdítását, hanem maguknak a sémáknak mint sémáknak a láthatóvá tételét tűzi ki célul. Mindez viszont csak egy parodisztikus-travesztív megidézés révén válik lehetségessé.

Garaczi írása mindenekelőtt arra hívhatja fel a figyelmet, hogy a történet-sémák egyben olyan *történeti képződmények*, amelyek legitimitásukat és olvashatóságukat – pl. azt, hogy két esemény között oksági viszonyt feltételezzünk – jórészt korábbi, rögzült előfordulásaiknak köszönhetik. A szövegrészt tehát történetkezdeményeknek, cselekménybonyolítási

modelleknek, a megértés történetileg meghatározott sémáinak pillanatképszerű felvillantása irányítja; mindez egyfajta ironikus-abszurd hatáshoz vezet.

Ha a történeteket ilyen történeti képződményekként értelmezzük, amelyek az értelmezői műveletek szintjén képződnek meg, akkor az is nyilvánvalóvá válik, hogy miért számít a mindennapi és a művészi kommunikáció egyik leghatékonyabb intertextuális formájának a történetsémák vándorlása.

## Nézőpont

---

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 ágensek (szereplők, narrátor, befogadó) által birtokolt vagy képviselt nézőpontot. Ezzel szemben amellett 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 fogalma, ha a szó etimológiáját vizsgáljuk, azt a helyet, „pontot” jelöli, ahonnan a nézés történik, lehetségessé válik. De van a szónak egy „átvitt” értelmű használata is, amikor például valakinek a nézőpontjáról, véleményéről, álláspontjáról beszélünk. Az, „ahogyan én látom a dolgokat”, nem a szó szerinti látást jelenti, hanem azt, ahogyan én értelmezem a dolgokat. De nézzük először, mit rejt magában ez a vizuális metafora!

Tegyük fel, hogy az utcán sétálgatva balesetnek leszünk a tanúi. Mi az, amit ilyenkor látunk, és balesetként nevezünk meg? Az, amit a külső megfigyelő lát, különbözik attól, ahogyan a baleset áldozata vagy elkövetője látja a történést. A látás egy olyan észlelési forma, amely nézőponthoz kötött, vagyis az észlelő szubjektum térbeli helyzete egyben meg is határozza a látásnak azt a „horizontját”, amelynek összefüggésében a tárgy láthatóvá válik. Valaminek egy adott nézőpontja vagy nézete azt jelenti, hogy nem rendelkezünk a „teljes képpel”, csupán részleges vizuális információink vannak róla. De vajon mindez csak a látásra vonatkozik-e? Mi a helyzet a baleset történetének megjelenítésével? Kiküszöbölhető-e a látás modelljébe beleépített nézőpontosság, ha mindezt egy másik médiumba „átültetve”, szavak által jelenítjük meg?

Először is az újabb kognitív kutatások szerint a látás nem passzív befogadás, melyet pusztán az érzékelési adatok befogadására korlátozhatnánk. Sokkal inkább értelmezés. Azt, hogy mit látunk, előre meghatározzák az előzetes tapasztalataink, azok a forogatókönyvek, hipotézisek, sémák, melyek alapján feldolgozzuk az adatokat. A látás tehát nem az érzékszerveink által felfogott ingerek kusza tömege, hanem célorientált tevékenység. A látás következtetéseken alapszik, nagy szerepe van benne az ítéletnek és az anticipációnak, az elvárásoknak, az előzetes feltételezéseknek. Bordwell szerint „[h]a tisztán érzékszervi tapasztalásnak tekintjük,



akkor a látás nem más, mint benyomások zavaros vibrálása. A szem percenként többször fixál, rövid, gyors mozgásokkal (ún. *saccade*-okkal) forog, hogy ellensúlyozza a fej és a test elmozdulását, önkéntelenül remeg. A legtöbb vizuális információnk egyébként is periférikus, az észleletek azonban mégsem mosódnak el, nem vibrálnak. Stabil világot látunk, nyugodt mozgásokkal, állandó fény-árnyék mintákkal.”<sup>29</sup> (1996: 44-45) E modell alapján a látás konstrukció, és a kognitív tudósok e konstrukciós tevékenységet kiterjesztik az esztétikai alkotások befogadására is. Állításuk szerint például nincs számottevő különbség a mindennapi észlelésünk és a film nézése között. A további fejtegetésekben a nézőpont komplexitását hangsúlyozzuk a narratív szövegekben.

Ha maga a látás sem korlátozható az érzékszervi tevékenységre, hanem egy komplex feldolgozási folyamat eredménye, akkor mit jelent a baleset történetének a megjelenítése? Ha valaki elmeséli a baleset történetét, szükségszerűen nézőpontot kell választania: vagy úgy meséli el, mintha ő maga is a helyszínen lett volna, a külső megfigyelő szempontjából találgatva az okokat, vagy a baleset egyik szereplője szempontjából, vagy egy olyan narrátor szempontjából, aki úgy tesz, mintha rendelkezne a fent említett nézőpontokkal, és képes váltogatni azokat. Bárhogyan is legyen, könnyen belátható, hogy a nézőpont megválasztása együtt jár a történet megváltozásával. A különböző narrátorok nem ugyanazt a történetet mutatják be másként, hanem más-más történetet hoznak létre az alapján, amit látni/hallani/tudni vélnek. A narratív nézőpont sokkal szélesebb hatókörű, és a látáson kívül sok más megnyilvánulási módja van. Ezért a látás modellje csak metaforaként szolgál a nézőpont kiküszöbölhetetlenségére; a narratív nézőpont a verbális szövegek, de még a filmek esetében sem korlátozható a látás területére.

---

<sup>29</sup> Továbbá: „Mivel csak a szem foveája lát részleteket, Julian Hochberg szerint a saccade-ok aprólékosan kutatják a környezetet, meghozza sémák irányításával, amelyek a célnak leginkább megfelelő helyre terelik a tekintetet. Vizuális világunkat azokból az egymást követő pillantásokból építjük fel, amelyeket állandóan ellenőrzünk az uralkodó »kognitív térképeink« alapján. Ezek a térképek utasítanak arra, hogy ne vegyünk tudomást a szem fiziológiai remegéséről, és hogy a legjelentősebb részeket a foveális látás terébe hozzuk.” (Uo.)

# 1. Nézőpont és szöveg

## 1.1. A nézőpont két aspektusa

Mi is valójában a nézőpont, és mennyire következik a jelölő rendszerek (médiumok) használatából? A nézőpont Lotman (1970) 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 1970: 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 forrására vagy eredetére irányuló kérdés. A nézőpont kérdése, ha a meghatározásnak ezt a részét vesszük figyelembe, a megnyilatkozást a valakihez tartozás összefüggésében teszi magyarázhatóvá. „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 képviselt 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 feltárásának, a **szegmentálásnak** az 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 az egyik beállításban 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 filmzés 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* (Fliegauf 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 elrejtí elölünk. 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 töltődik ki.

A jelenet „nézőpontja” 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 vászonról 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, melyet eddig az ismeretlen tárgy töltött be.

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, hanem a megnyilatkozás – mint szemiotikai rendszer – által felkínált lehetséges helyek betöltését célozzuk meg. 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 szegmentációs elv – a ki beszél? kérdését úgy teszi meg a megnyilatkozások megértésének

központi mozzanatává, hogy egyben nem jelenti a „szerezőség” pozitívista elképzeléséhez való visszatérést. Ugyanis a nézőpontra irányuló kérdés bármelyik aspektusát is tekintjük, 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 tárgya, amelyre irányul, és az a (szubjektum)pozíció, mely megjeleníti; a kettő közötti távolság minden narratív szövegbe beíródik. Ezt a kettős szinteződést 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 jelek**nek 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 megyek iskolába”, 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 szimmetria határozza meg, mely a kijelentés adott körülményei között annak forrása (feladója) és célpontja (befogadója) között létrejön: a beszélgetés során a beszélgetőpartnerek simán 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>30</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 szövegek esetében Metz szerint a befogadói tevékenység nem olyan értelemben interaktív, mint az élő beszélgetés, hiszen a befogadó másképpen nem tudja befolyásolni a

---

<sup>30</sup> Ennek elérésére már történtek kísérletek például a többalakú narratív szerkezetek létrehozása által, 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).

kijelentéstételt, minthogy becsukja a könyvet, vagy kikapcsolja a tévét (1991: 751). Másutt a filmet Metz úgy határozza meg, mint „a voyeurista és az exhibicionista elvétett találkája” (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 idefénylik 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 most-ját 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 megszorításai, amelyek a tudás korlátozására vonatkoznak („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 megszólításaként 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”

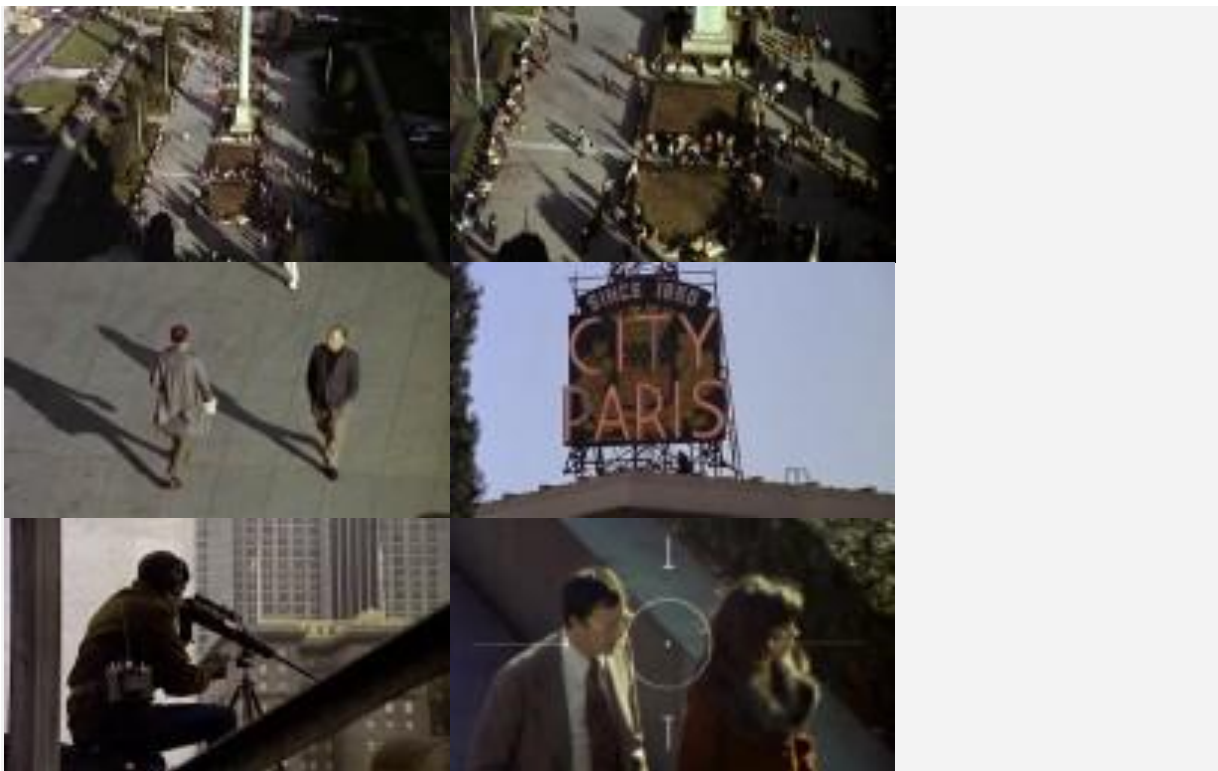
az olvasóra: a narratív helyzet kommunikatívra vált, amelyben arra utasítja az olvasót, hogy feltételesen tekintszen el a narrátor pozíciójából elbeszéltektől. Az olvasónak kettős szerepet kell betöltenie: ezen olvasói utasítás szerint úgy kell tudomást szereznie a Noszty család ingatag anyagi helyzetéről, 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 élőbeszéd, a mindennapi kommunikáció jellegzetes frazeológiájával él (odafordulás, utasítás, idő és szám/személy szabad váltakoztatása stb.), a beszélői és az olvasói pozíció közötti szimmetrikus megfelelést hangsúlyozza, miközben amit mond (ti. hogy az olvasó ne vegyen tudomást az – autoriter – narrátori beszédpozícióról), az éppenséggel cáfolja beszélő és olvasó szimmetriáját. Ebből az a konkrét probléma áll elő, hogy a szöveg ingadozik a reprezentáció mint (önkényes) beszédaktus és aközött az elképzelés között, amely a reprezentációt utánzásként, adekvációként, a bemutatott dolog saját igényének való megfelelésként érti.

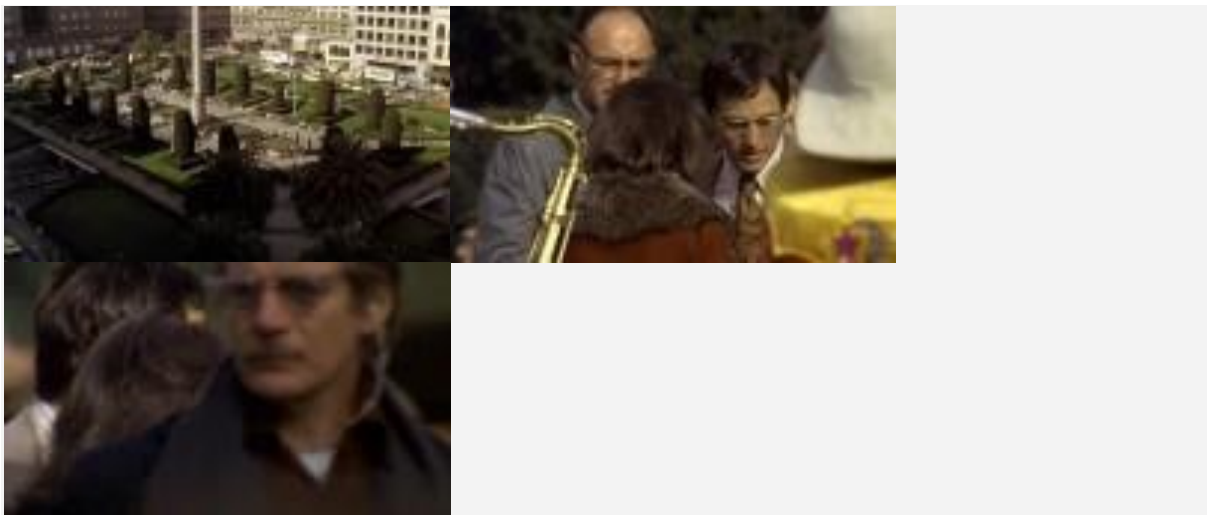
Narrátori és befogadói „nézőpont” korábban említett, lényegi aszimmetriájából az következik, hogy egyetlen kijelentés sem képes előre biztosítani és meghatározni önnön befogadását. Ezért az olvasás jeleit (itt az olvasóhoz való kiszólást, a narratív fikció időleges megszakítását) nem értelmezhetjük úgy, 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 világára 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 egyetlen filmes példát vizsgáljunk 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, báméskodó emberek. Az alakokat hosszan elnyúló árnyékaik kísérik. A kavargó embertömegben a kamera ki-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.







[1-9. kép] F. F. Coppola: Magánbeszélgetés (1974)

A jelenet a film főszereplőjének gondolkodásmódjába vezet be. 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 mozgatása 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 végzetét, 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 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 vesztett szövegről van szó tehát, mely a lehallgatás és rögzítés aktusa által elkereteződött, elszigetelődött környezetétől. A téren elhangzó beszélgetés elszigetelt, kontextus nélküli mondatai („...megölné minket, ha tudna...”, „...nem bírom tovább...”, „...vasárnap mindenképp...”) folyton kísértik Harry-t, aki megszállottan keresi referenciájukat.

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 *The Conversation* magyar fordítása) – sem tekinthető ártatlan, „érdek nélküli”, semleges tevékenységnek, hanem szükségszerűen alávetődik a jelentésadás, a történetkonstruálás kényszerének.

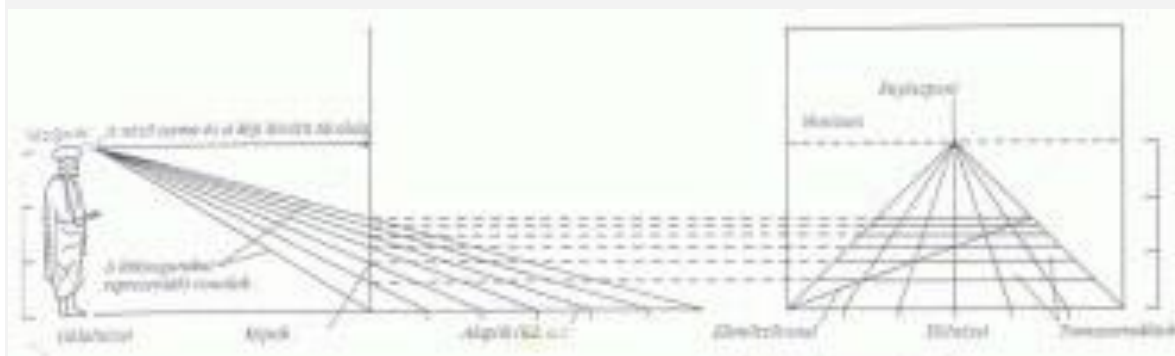
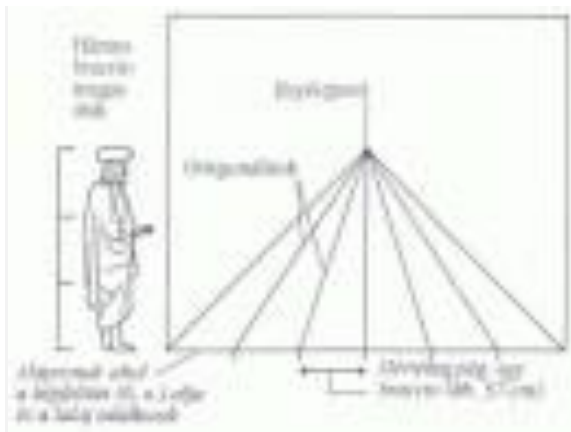
## 2. Mediális sajátosságok a filmben

Az egyes médiumoknak és szövegtípusoknak más-más kifejezési lehetőségeik vannak arra, hogy saját nézőpontosságukat megalkossák, vagyis az általuk lehetővé tett tudás részleges voltát felmutassák. A film mediális sajátosságaiból 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” (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. De a kamera nem úgy rögzíti az eseményeket, ahogyan mi is látnánk azokat, ahogy azok valójában végbemennek. Miben áll 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 meg 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 hozta létre. 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 'keresztüllátni 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 pusztá »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 háromdimenziós világ mélységillúziója. 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.



[1. ábra] Alberti módszere a perspektíva megszerkesztésére

[2. ábra] A perspektíva megszerkesztéséhez használt oldalnézet

A perspektivikus ábrázolás kritikai elemzői szerint ez a rendszer nemcsak a térbeliség egy elfogadott, már-már a látás természetes modelljeként adódó, valóságillúziót létrehozó, 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 megpróbálja eltörölni nézőpont-voltát (mintha a baleset látása és elmesélése függetleníthető lenne a nézőponttól). A perspektíva azonban nemcsak a nézői szubjektum egyeduralmát hirdeti, hanem egyeduralmává 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>31</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 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.

## 2.2. A sorozatszerűség elve

A perspektivikus modell vizsgálatában a filmet állóképeknek 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 folytonos változás és mozgás, hogyan jöhet létre egy olyan folyamatosság, mely alapján kikövetkeztethető lenne bármilyen 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 részletek, melyeket egy előzetes szelekció eredményeként látunk.

A film mozgóképei azokhoz a **képsorokhoz**<sup>32</sup> hasonlítanak, melyek esetében a narratív értelmezés feltétele, hogy a képek egymás mellé helyezését valamely időbeli viszony

---

<sup>31</sup> Idézi Heath 2004: 132.

<sup>32</sup> A képsorokat Kibédi Varga Áron az egy- és többjelenetes egyedi képekkel szemben határozza meg: a két kategória esetében döntő különbség van a keret által betöltött funkciók között. (Kibédi Varga 1993)

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 dicsfényvel körülvett szent alakja) kapcsolatot létesítenek az egyes képek között, a narratív viszonyokat a képek összevetése alapján a nézőnek kell kikövetkeztetnie.



[10. kép] Dioniszij: Péter metropolita (1480. körül)

A képsorok narratológiai szerkezete „kumulatív-parataktikus” (Kibédi Varga), vagyis: nem egy központi bonyodalom köré szerveződik, hanem a kronológiai sorrendet követve egymás mellé rendeli a történéseket. A falikárpitokon, freskókon, festett üvegablakokon élénk táruló képsorok mindkét irányban folytathatók lennének: nincs igazi kezdetük, sem lezárásuk. Narratív szerkezetük azokhoz az [annalesek](#)hez hasonlítható, melyek szintén úgy rögzítenek eseményeket, hogy nem jelölnek meg köztük semmiféle szükségszerű kapcsolatot. Hayden White szerint, aki a történetírás szempontjából vizsgálta az annalesek narrációját, bár nem rendelkeznek jól azonosítható kezdettel és befejezéssel, fordulatokban bővelkedő cselekménnyel, központi elbeszélővel, mégsem mondhatjuk, hogy ne lennének narratívak.

A puszta egymás mellé helyezés jelentéslétrehozó potenciálját a film egyik alapvető kifejező eszköze, a montázs szemlélteti a leginkább. A film úgy is meghatározható, mint a három különböző szinten elhelyezkedő egységek: a filmkockák (állóképek), a beállítások és a jelenetek egymás után következése. A film formális és technikai szempontból állóképek sorozata. Textualitásának alapja a szem számára fiziológiailag nem észlelhető minimális eltérésekben, különbségekben keresendő. 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 entitás, mely a vetítés megszokott folyamatában nem észlelhető.<sup>33</sup> Gilles Deleuze (2001: 12) szerint a szerialitás 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 víz, egy csata drámai képe. Ezek a képek, a pillanatfelvételhez hasonlóan, 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>34</sup> belüli filmkockák egymáshoz

---

<sup>33</sup> Douglas Gordon kísérleti filmje, a *24 órás Psycho*, Hitchcock *Psychó*jának 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 egyúttében végignézni ezt a *Psychót*, de ha még 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 már-már 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 narrativitás viszonyára vonatkozó kérdést.

<sup>34</sup> „A beállítás egyetlen kamera által rögzített folyamatos látvány. Minden beállítás egyetlen felvétellel készül.” (Szabó Gábor 2002: 17)



képeket olyan apró eltéréseket<sup>35</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) a narrativizálás céljából egyre fokozottabb mértékben kisajátítanak.

A *beállításváltások* megtörik a filmkockák egymásra következésének fenti logikáját. A megelőző beállítás utolsó és a rákövetkező beállítás első filmkockája között cezúra, 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 háttérbe szorul a beállításokat elválasztó törés jelentéspotenciálja, a mozgókép nyelvének története során olyan jelentések társultak hozzájuk, mely nagyban leegyszerűsíti a filmnézőnek azt a feladatát, hogy a beállítások közti viszonyt meghatározza. Ilyen konvencionalizálódott jelentése van például a **tekintetet követő vágásnak**, 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 kamerának erről a mindenütt jelenvalóságáról a narratív térről és időről szóló fejezetben lesz még szó, most itt azokra a beállításváltásokra kell felhívni a figyelmet, melyek egyben a jelenet határát is jelzik.

A **jelenetnek** 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). Minden jelenet több beállításból vagy elemi beállításból áll, ez azt jelenti, hogy a történet elemeit adott látószögből, kameraállásból mutatja be, tehát bizonyos jellemzőnek vélt nézőpontból tárja elénk. Bár az egyes formális megoldások nem folyamatosak, a történéseket mégis egységesnek tételezzük (a fenti két beállítást úgy dekódoljuk, hogy „valaki belép a szobába”, és nem pusztán úgy, mint két eltérő látószögű, megvilágítású, díszletű kép egymásutánja). Úgy érzékeljük, hogy a látószög-, kameraállás- és plánváltásokkal semmi lényegbevágó nem

---

<sup>35</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 beállításban belül elkülöníthetünk olyan „elemi beállításokat”, melyekre érvényes a fenti megállapítás.



maradt ki a történetből. A jelenettel ellentétben a **váltakozó szintagma**,<sup>36</sup> mely két különböző helyszínen játszódó esemény képeit váltogatja, nem a történet diegetikus egységén alapszik, hanem a narráció egységén, mely egymás mellé rendeli őket.

A *jelenetváltások* tehát térbeli (és időbeli) váltást jeleznek a cselekményben, a köztük lévő cezúra sokféle viszonyt kijelölhet. 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>37</sup> Ezek az ikonikus jelek a narratív kontextustól 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, egyik Hitchcock-filmben az ijesztő látvánnyal szembesülő nő sikításának egy másik helyszínen szintén ijesztő látvánnyal szembesülő, másik nő ad hangot (*Zsarolás*, 1929).



[11-13. kép] Alfred Hitchcock: *Zsarolás* (1929)

<sup>36</sup> A váltakozó szintagma talán leggyakoribb formája a Metz által váltogatott montáznak nevezett megoldás, amikor „a váltakozás jelentése a diegetikus egyidejűség”: a képek egymás mellé vágásának jelentése: ’eközben, ezalatt’. (Metz 1966: 227)

<sup>37</sup> A filmi interpunkcióról lásd: Szilágyi Gábor (1999) *A filmi interpunkció kialakulása, A folyamatos film, Kötelező vagy fakultatív interpunkció, Áttűnés és elsötétülés, A film egységei, Az egységek elrendezése, A tagolás jelölése a filmen, A filmi tagolás című fejezeteket.*

A filmi médiumot alkotó egységek (filmkocka, beállítás, jelenet) sorozatszerúsége tehát kétféle értelemben is meghatározza a nézőpont irányultságát: egyrészt feltételez egy átfogó (narrátori) tudatot, mely kiválogatja és elrendezi a képeket, másrészt a képeken belül érvényesülő nézőpontok folyamatos ütköztetése által meg is kérdőjelezi ennek létét. Az utóbbi szempontra a fokalizációról szóló alfejezetben még visszatérünk, a narrátor problematikájáról pedig a következő fejezetben lesz szó.

### 3. Nézőpont a narráció szintjén. Szólam

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

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. Ezt a bemutatási módot *retrospektív* vagy *visszatekintő* narrációnak nevezzük. 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 népies 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 felidézéstről 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 perspektíva-váltás nem a történések tárgyi szintjén, hanem az ahhoz való hozzáférés, a narráció szintjén ragadható meg. Ez a perspektíva-módosulás a szöveg szólam szerkezetéből következik. **Szólamszerkezeten** 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 Uszpenszkij 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 azért, 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 szólam szerkezetének 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 viszonylatában

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 – közvetettségére és közvetítettségére, valamint a történetmesélés perspektivikusságára kérdezzük rá. Ha a szólamok egymás közötti viszonyában értelmezzük a nézőpont szerepét, akkor a nézőpontra irányuló kérdéssel 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 szorosan 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, „eljátzatja” 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 alponban vizsgálandó kérdéskör a **fokalizáció** problémája. 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 módozatait.

#### 4.1. Distancia

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

[M]ikor [a költő] – valaki másnak a szerepében – egy beszédet elmond, nem látjuk-e, hogy a maga előadását lehetőleg azéhoz 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>38</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 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

---

<sup>38</sup> Genette a bevett fordítás helyett az „egyszerűt” „tisztának” fordítja. Vagyis hogy Szókratész „tisztá elbeszélésről” beszél.

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 szöveg különartása képezi. A közvetettség 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 visszazorítására törekedett. Ez többek között a „hangkölcsonzás” Platónnál mimetikusnak nevezett eljárásával érhető el, de az „önkimondó” narrációnak (a „megmutatásnak”) messze nem ez az egyetlen kritériuma. Ugyanis a közvetlen jelenlét illúziójára való törekvés egyszerre feltételezi a jelenetező narrációt, az utólagos narrátori kommentárok kiszorítását, a belső fokalizációs technikák előtérbe helyezését, de ugyanakkor egy kísérteties narrátori jelenlétet is – hiszen a szereplői szövegek, valamint az egyes szereplők nézőpontjával összekapcsolódó narrációs részek közötti közvetítés a narrátori jelenlétet egyben szelekciós tevékenységként engedi értelmezni. A narrátori beszédpozíció ebből következően olyan fölérendelt instanciaként jelenik meg, amely – egyfajta szerkesztési elvként – ideológiailag fogja egybe az egyes szövegegyeségeket, és ebből következően nem is lehet azt a „szöveg” vagy a „hang” szintjén azonosítani.

Roland Barthes „**valóság**hatásnak” 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 emblematikus funkciót is betöltenek: motívumhálót hoznak létre, amely metaforikus kapcsolatokat teremt az egyes szöveghelyek között. Ezáltal pedig előreutaló (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 „valóságthatást” 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: jelenetezés, belső fokalizáció, a narrációs tevékenység önelrejtése, a szereplői beszéd – egyenes vagy közvetett – idézése stb.) által kiváltott valóságthatást 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 felidézésének vizsgálata nem merül ki a formális jegyek meghatározásában, narrátori és szereplői beszéd formális elkülönítésében. Mivel mindkét – a narrátori és a szereplői – szólam egy bizonyos helyzetre adott válaszként jelenik meg, így mindkettő egy szemléleti formát képvisel, ami az éppen aktuális tárgy viszonylatában artikulálódik. Narrátori 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 felidézés perspektívációjához vezet.

A szereplők beszédének felidézése esetében tényleges idézetről beszélhetünk, amelyhez ilyen vagy olyan módon viszonyul a narrátori 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 szólam 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 **egyenes 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 tulajdonképpeni 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 felidőzésnek 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 megidőzésnek 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 felidőzésre kerül. Ebben az esetben a szereplői beszéd felidőzését 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, ugyanakkor 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 felidőzésre 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 frazeológiailag meghatározott elbeszélő nevében beszél” (Uspenszkij 1987: 34). Annak függvényében, hogy éppen melyik szólam válik dominánssá, lesz a főszereplő Novák Novák Antal, Novák Tóni vagy éppen Butykos.<sup>39</sup> Ebben az esetben narrátori és szereplői szólam kontaminációjáról beszélhetünk, mivel nem választható szét egyértelműen, hogy a tanár mikor a szereplőktől vett idézetnek és mikor a narrátor „saját” beszédének a tárgya.

Legvégül a szereplői beszéd megidőzése eltérő retorikai hatásfunkciókat is betölthet. Példaként Heinrich von Kleist elbeszélésének, az *O.... márkinének* egyik híres passzusát 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;

<sup>39</sup> Uspenszkij felhívja a figyelmet, hogy a névhasználat is hozzájárulhat a szereplői beszéd és cselekvés perspektívációjához. Attól függően, hogy a szereplő melyik nevét használják (kicsinyítő képzővel ellátva, teljes név, ragadványnév stb.), módosul a „távolság” narrátori és szereplői beszéd között.

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 szívéét; 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 vágyának, 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)

E passzus nyelvtani formáját tekintve függő beszéd: szemben az idézett beszéddel csak „kivonatosan” közli a szereplő beszédét. A gróf szinte követhetetlen – Kleist szövegeinek egyik gyakran használt jelzőjével: „érthetetlen” – magyarázkodását a narrátor az elviselhetetlenségig monoton formában, a „hogya” 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 narrátori 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 „hogya” kötőszavakkal bevezetett mellékmondatok kontingens sorozata nemcsak a gróf, hanem a hallgatóinak a zavarodottságát is kifejezi; így az eltávolított felidézésnek az is lehet az egyik funkciója, hogy ugyanazt a beszédet mind kimondása, mind befogadása szempontjából értelmezi. A többszörös és meglehetősen bonyolult kölcsönviszony szereplői beszéd, narrátori 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 narrációs 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 tartalmi megidézésének esetében a narrációs közvetítés sokkal ambivalensebb jellegű. 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 gondolatait felidézni, másrészt hogy az így felidézett „belső világ” tisztán nyelvi természetű-e. A belső beszéd felidézése esetén ebből következően kissé megváltozik a közvetítés kérdése.

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

**Tudati analízisen** vagy **pszicho-narráción** a szereplő pszichikai-gondolati aktivitásának felidézési módja, amikor ahhoz 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 csendesen, 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 utánpéztésére. A használt szavak („moral insanity”, „lovagias allúr”) 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 „belső” folyamatainak ideológiai értékelését a narrátori szólamhoz kapcsolják. Éppen ezért az idézet második részében megjelenő időbeli váltás („ha visszaoson csendesen”) olyan, a szereplőtől vett idézet, amely furcsa mód nem arra szolgál, hogy a szereplőt jellemezze, hanem ugyanolyan értékelő jelleggel bír, mint a narrátori értékelések. A „meglökte az ördög” megfogalmazás ezért nem a szereplői, hanem a narrátori szólam egyik variációja.

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 főszereplője, 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, bikfic és azt, hogy melák. Két szó, mely mihelyt kiszaladt a számon, csodálkozással töltött el s utálattal, mert életemben 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. „Bízzátok rám a gyermekek nevelését, s megváltoztatom a világot.” Nagyralató, 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 kijelölik 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 szólását, azokat a megfogalmazásokat, amelyekben ezek az elképzelések kikristályosodtak.

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 szólásába, hogy annak ellenére, hogy nem különül el attól, mégis megőrzi „frazológiai” sajátosságait. Egy példa, ugyancsak az *Aranysárkányból*:

Le-föl sétálva kérődzött szégyenén. 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, rendőrfőkapitányhoz, bíróhoz, hogy egyes rágalmazó kitételek miatt elégtételt kérjen. Talán elégtételt is szolgáltatathatnának, azt, amit lehet, földi igazságot. De ez szánalmas 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 narratori és szereplői beszédpozíció közel kerül egymáshoz, de nem mosható egybe, e „közelség” gyors váltásokat tesz lehetővé a narratori 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 narratori „nézőpont” között adja az elbeszélt monológ sajátosságát.

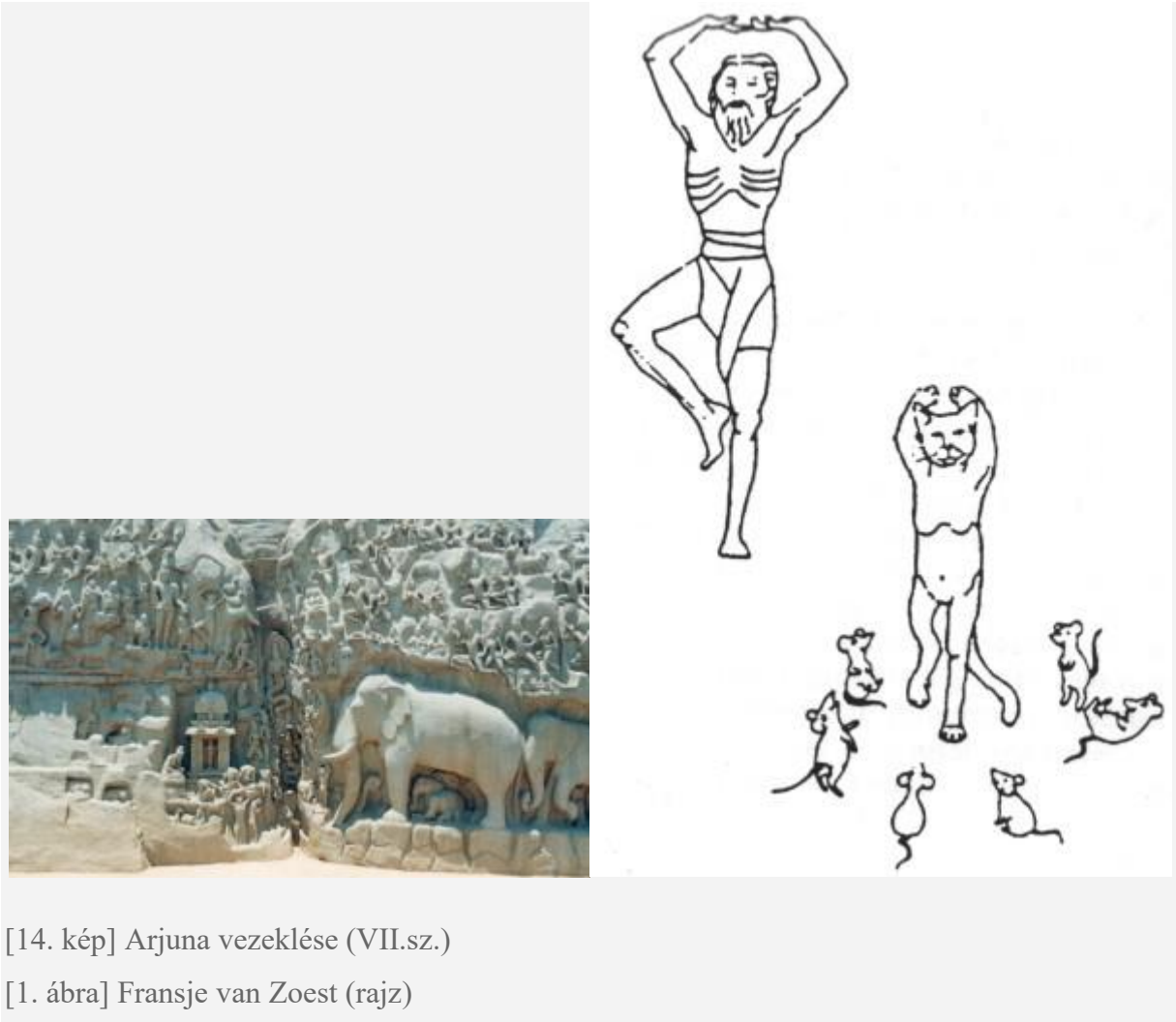
## 4.2. Nézőpont a szereplői közvetítés szintjén. Fokalizáció

Käte Hamburger szerint az „epikai fikció az ismeretelmélet egyetlen olyan terepe, ahol egy harmadik személy én-központúsága (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 fiktivitása (a narratív fikción belül) nem szorul további magyarázatra. Ebből következően a narratív szövegeken belül a narráció több módon is összekapcsolódhat egy szereplői „nézőponttal”. A focalizáció 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” elvéként működik. Genette a focalizáció jelentőségét abban látja, hogy általa lehetővé válik a „ki beszél?” és a „ki lát?” közötti különbségtétel; a focalizáció kérdésköre ez utóbbira, a „ki lát?”, vagy még pontosabban, a „ki észlel?” kérdésre vonatkozik. Vagyis a focalizáció 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 focalizációs jelenségeket a „tudáselosztás” módszereként értelmezzük, mint ami a szereplő (mint személy) térben és időben lokalizált perspektívájának részlegességéből és az ahhoz kapcsolódó narráció „információkorlátozásából” következik. A focalizáció tehát a nézőpontnak arra az aspektusára vonatkozik, amely a jelölt (a diegetikus világ) szintjén jön létre.

A focalizáció fogalmát Mieke Bal vizsgálta a legkiterjedtebben. A bali elmélet szerint minden narráció focalizált, mivel „az események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik” (1999: 142). A focalizáció szemléltetésére a vizuális művészetekből hoz példát. Az *Arjuna vezeklése* című dél-indiai lapos dombormű egyik részletén Arjunát, a bölcsőt látjuk jógapozícióban, mellette egy macska szintén jógapozícióban, a macska körül pedig egerek, akik nevetnek. Bal szerint a képnek akkor tudunk jelentést tulajdonítani, ha narrativizáljuk: Arjuna medítál, a macska utánozza őt, az egerek pedig azon nevetnek, hogy így biztonságban vannak. Az események egymásra következése 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 önmagában nem lenne baj, csakhogy a

narrációs tevékenységnek a fokolizációra való korlátozása félrevezető. A vizuális metafora kiterjesztése azt vonja maga után, hogy az elbeszélte eseményeket mindig látja, legalábbis láttatja valaki, még akkor is, ha ennek a fokolizálónak a kilétét homály fedi.

Ahhoz, hogy a narráció minden egyes kijelentését fokolizálnak tekintse, Balnak be kell vezetnie a „nem-észlelt” fokolizáció – meghatározását tekintve paradox – esetét az álmok, fantáziák, gondolatok, érzelmek közvetítésére. Ha a fokolizáció szerepét kiterjesztjük a narratív események szelekciójára és értelmezésére, akkor a narrációs aktust szükségszerűen pusztán csak utólagos szavakba vagy képekbe foglalásként kell meghatározunk. Bal állítása, miszerint minden narrációs aktus fokolizált, 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 úgy szerveződik, mint a mindennapi látásunk. A való életben nem képsorokat látunk, a plánok mérete, a látószögek nem váltakoznak olyan iramban, mint a mozgóképek esetében.<sup>40</sup>

Éppen ezért a fokolizáció 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.

A következő, Mikszáth idézett regényéből vett részlettel az irodalmi fokolizáció 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 fölemelte, 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)

---

<sup>40</sup> A bali elmélet fokolizáció fogalmának kritikájához lásd még: Nelles 1990.

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 okán áll elő. A szereplővel való együtt-látást Genette nyomán **belső fokalizáció**nak 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 „gavallérokhoz”) csak a lány horizontjából van hozzáférésünk.

Az idézett rész harmadik bekezdése a genette-i tipológia szerint a **zéró vagy null-fokalizáció** esete. Itt narrátori és szereplői „nézőpont” különválnak, a narrátor 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, másképpen: a „valószerűség” benyomásával, mivel egy adott esemény sor több szereplői nézőpontból kerül bemutatásra, amelyek „egyensúlyát” a diegetikus világon kívüli narrátori nézőpont ellenjegyzi. 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 a 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, amit 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 nem 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>41</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 már idézett 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, tömöttek, 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. 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 nagyon ritkán válik explicitté (például a hangkommentár vagy a szereplő-narrátor által). 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. Igazából ez az a problematika, amely a nézői azonosulás irányítása által meghatározza a filmnézői tevékenységet. Az epikai szövegekkel

---

<sup>41</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.

ellentétben itt nem a szereplői tudatidézés a fokolizáció legfontosabb közege, hanem a tekintetek játéka.

A perspektivikus ábrázolás kapcsán már beszéltünk arról, hogy a perspektivikus kép egy olyan nézői pozíciót jelöl ki, ahonnan a tekintet egyetlen konstellációba vonja össze a képmező szétszóródó elemeit. Bárhol is foglaljunk helyet a moziteremben, úgy érezzük, hogy kiváltságos helyzetben vagyunk a látás szempontjából, mintha a képek csak nekünk készültek volna.<sup>42</sup> A *Rengetegből* vett példa esetében pedig érintettük a szereplői tekintetek meghatározó voltát. A festményeken ábrázolt személyek pillantása vagy a szereplők tekintete a filmben az elénk táruló kép fokozottan jelentésese helyei, hiszen ugyanazt a tevékenységet jelenítik meg, mint amelyet a néző is végez. Georg Simmel szerint „[a] szemem 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 megjeleníti 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 fokolizátorok, 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).

---

<sup>42</sup> Christian Metz a filmnézést a projekció és az introjekció kettős mozgásként, a vetítógép és a felvevőgép együttes működéseként határozza meg: „Egyszerre van az a benyomásom, hogy a dolgokra »vetem« a tekintetemet, s hogy ez utóbbiak, miután így megvilágították őket, lerakódnak bennem [...] Amikor azt mondom, hogy »látom« a filmet, ezen két ellentétes áramlás sajátos vegyülékét értem: a film olyasvalami, amit befogadok, de olyasvalami is, amit kibocsátok, mert nem létezik, mielőtt beléptem volna a terembe, s elegendő behunyni a szememet, hogy megszüntessem. Azáltal, hogy kibocsátom, én vagyok a vetítőberendezés; azáltal, hogy befogadom, én vagyok a vászon.” (1981: 66-67)



[15. kép] Fra Filippo Lippi: A Szűz megkoronázása (1441-1447)

Hasonlóképpen a filmben is kiemelt jelentőségű a szereplői tekintet vagy pillantás. A tekintet ábrázolása filmtörténeti korszakonként és műfajonként is változó; 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 a tekintet a horrorfilmekben, a sci-fiben, a westernben stb. Az „elkeretezés”<sup>43</sup> által maga a tekintet válhat a kép fő témájává (például egy képkereten kívülre meredő, elszörnyedt tekintet), csakhogya a filmben – az egyedi képekkel ellentétben – a nézés irányultsága és jelentése mindig kitöltődik egy olyan átkeretezés (kameramozgás, vágás) által, mely megmutatja a tekintet tárgyát. A filmben tehát a tekintet mindkét végpontja (forrása és célja) egyformán fontos szerepet játszik.

A továbbiakban a nézés, látás, pillantás, tekintet azon aspektusait vizsgáljuk, melyek azáltal hoznak létre jelentéseket, hogy hozzárendelhetővé válnak-e egy szereplői nézőponthoz vagy sem. Hogyan fokalizál a filmben a szereplői tekintet és hogyan különíthető el a narrátori nézőponttól, amennyiben nem áll rendelkezésünkre a verbális szövegek esetében világosan meghatározott különbség a ki beszél? és ki lát? kérdése között?

A beállításváltások észlelésének egyik fontos kritériuma, hogy az adott beállítás kinek a nézőpontját jeleníti meg. Három alapvető beállítástípust különböztetünk meg aszerint, hogy kinek a tekintetét képviseli a kamera. A Szabó Gábor *Filmes könyvében* (2001) leírt meghatározásokat követjük. Az **objektív szemszög** egy **láthatatlan, külső megfigyelő** nézőpontja. Ez a megfigyelő azért láthatatlan, mert a kamera mintegy rejtett

<sup>43</sup> Pascal Bonitzer fogalma; lásd Bonitzer 1997.



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 kevésbé szembeűnő. 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 a többi szereplőnek sem kell a kamerába néznie. A nézőponti szemszög klasszikus esete a két beállítási szekvencia, amelynek során a látó szereplőt és a látott tárgyat épp a tekintetnek a fentiekben említett logikája (ebben az esetben: a tekintetet követő vágás) kapcsolja össze.

A beállításoknak a kinek a szemszögét képviseli a kamera? kérdése alapján történő fenti tipológiája a kamera antropomorfizációjának az elvén alapul. Az **antropomorfizmus** egy olyan retorikai alakzat, mely élettelen tárgyakat, természeti jelenségeket emberi tulajdonságokkal ruház fel. A költészetben ennek egyik kitüntetett eszköze a megszólítás („Ó, rózsza, te beteg vagy!”).<sup>44</sup> 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

---

<sup>44</sup> Az antropomorfizmus és megszólítás viszonyáról lásd: Paul de Man (2002).



diegetikus terévé alakítja át. Látni fogjuk azonban, hogy a szereplői tekintet funkciója nem korlátozható erre a funkcióra: a láthatatlan narrátor „szólama” a nézői azonosulás és a szereplői értékelés bonyolult eseteit hozza létre.

Fontos kiemelni, hogy egyetlen önmagában álló, kontextusától elszigetelt beállításról sem állapítható meg, hogy milyen szemszöveget 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. 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 jelenítődnek meg (Cohn 1996: 87).

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 jelöletlenül hagyja a tekintet forrását. E két lehetőség közötti váltakozás hozza létre a szereplői tudás, valamint a narráció és a néző tudása közötti feszültséget. 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) azonban nem mindig kapcsolható egy 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, ennél sokkal látványosabb azonban a montázs által összefűzött képek jelöletlenül változó nézőpontja.

A montázs egyes megfogalmazások szerint nem más, mint a tekintet és a figyelem természetes irányváltozásának 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 részeknek tehát, amelyek nem ugyanabban a távolság-, tér- és fénydimenzióban léteznek” (Deleuze 2001: 25). A gyors nézőpontváltások állandó tekintetváltásra készítetnek, és ez akár zavarónak és kizökkentőnek is bizonyulhatna, ha nem lennének olyan technikák, melyek a mozgást és a változást valamiféle állandó referenciapontra vezetik vissza.

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 párbeszédnek 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 flashbackek nagy része, a különböző vágyképek, álmok, félelmek képi kivetülése, projekciója esetében csak metaforikus értelemben beszélhetünk a tér egy bizonyos pontjából történő nézésről, sokkal inkább egy „mentális kép” válik így hozzáférhetővé számunkra.<sup>45</sup>

A fenti tipológiában „objektív szemszögűként” megnevezett beállítások esetében azonban a beállítás keretezése nem jelölt, a tekintet forrása ismeretlen. E képsorok egy olyan hiányzó tekintetre utalnak, mely nem tárgyiasítható a film diegetikus világában. Deleuze (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

---

<sup>45</sup> A szereplői szubjektivitás tipológiájához lásd bővebben: Branigan 1984.

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”.

A filmbeli nézőpontváltások nemcsak a képeket létrehozó tekintet forrásának a megjelölésére vagy elrejtésére szolgálnak, hanem a nézőt a moziterem „valós” teréből átemelik egy teljességgel fiktív, a vászon két dimenziójából megszülető háromdimenziós térbe. A nézőnek ezen elhelyezése pedig 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 szereplő 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 úrihölgy, 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, Lucyt 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 félközelije, mely azonban nem a két kívülállóként megbélyegzett szereplő optikai nézőpontjából van keretezve, hiszen Lucyt frontálisan látjuk. Mindezt megerősíti 5. Dallas szégyenkező szemlesütése a következő beállításban.



[16-20. kép] John Ford: Hatosfogat (1939)

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 beállítás 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 jobbján (!) 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 Dallasszal 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 egyfajta állásfoglalást jelenítenek meg a bemutatott eseményekkel kapcsolatban. Barthes (1998) „papírfiguráknak” nevezi a szereplőket, mivel nem rendelkeznek a történet világától független, önálló léttel; identitásuk a történet bemutatásának médiumfüggő jelei alapján jön létre. A filmben ezek a jelek a tekintet forrása és tárgya körül fonódnak össze.<sup>46</sup>

A nézőpontok ütköztetése tehát nemcsak az egyes szereplői identitások megalkotásában játszik szerepet, hanem folyamatosan elhelyezi a nézőt a bemutatott történet viszonylatában.

---

<sup>46</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 ő hall.

## Narráció, narrátor és narratív szintek

---

A narráció egy történet elmondásának vagy bemutatásának az *aktusát* jelenti. Ezt a kérdéskört tárgyalva a narratívákban a nyelvi/képi kijelentés és a tárgya között létrejövő viszonyt elemezzük. A narráció kérdésköre tehát egy történet bemutatásának a működés módjára vonatkozik. Ha a narratívát mint terméket, produktumot vizsgáljuk, akkor a vizsgálat a jelöltre irányul: azt nézzük meg közelebbről, mit jelent a történet. Ha viszont a narratívákat mint jelölési mechanizmust vizsgáljuk, akkor a jelölésre, arra a folyamatra figyelünk, ahogy és amely során a narratívák létrejönnek. Ebben az esetben a narráció aktusa az, ami a narratív vizsgálat középpontjába kerül. A jelölés szintjén azt vizsgáljuk, miként hozunk létre történeteket: legtágabb értelemben a narráció kérdésköre a történetek előállításának, produkciójának a vizsgálata.

E fejezet néhány megalapozó fontosságú kérdéskört jár körül. A narrátornak, a beleértett szerzőnek, a megbízható és a megbízhatatlan narrátornak, a narráció címzettjének a kérdése a narráció pragmatikai aspektusát tárgyalja. A **pragmatikai aspektus** vizsgálata arra vonatkozik, hogy a történetmesélő szövegek, képek, filmek miként válnak egy kommunikációs összefüggés részeivé: a történetmondás mint kommunikációs helyzet szereplői (a feladó, a címzett, a befogadó) köré szerveződik az a pragmatikai összefüggésrend, amely felől az adott megnyilvánulások vizsgálhatókká válnak. Ennek alapos vizsgálata azért is elengedhetetlen, mert e kommunikációs aktus részvevői nem egyszerűen „elszenvedik” a közlést, vagyis szerepük nem korlátozódik az egyszerű tudomásul vételre vagy a (tovább nem elemezhető) kibocsátói szerepre. Ahogy azt látni fogjuk, a feladó, a narráció ágense, a narrátor nem úgy viselkedik, mint akin mintegy „keresztülfolylak” a történet, ahogyan a narráció címzettjének a szerepe sem korlátozható a passzív befogadásra.

Egy további, itt elemzendő kérdéskör a narratív szintezés problematikája. Amikor narratív szövegeket olvasunk, akkor igen gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy nem a jelölt, vagyis nem a történet szintjén tapasztalunk változást, hanem a történetmondás szintjén. Azáltal, hogy megváltozik a narrátor és a narráció címzettje, megváltoznak a befogadás keretfeltételei is. Ennek leggyakoribb esete a „történet a történetben” jelenség. Az *ezeregyéjszaka meséinek* legfőbb sajátossága nem az, hogy bonyolult történeteket mesél el, hanem hogy az elmesélt történetek kapcsolódnak össze bonyolult szövevéennyé. A narratív szintek kérdése tehát a narrációnak azt az aspektusát vizsgálja, hogy egyrészt a narratív

ágensek megváltozásával miként változik meg a történetmesélés kerete, másrészt hogyan kapcsolódnak össze, hogyan viszonyulnak egymáshoz a narratívák kisebb egységei.

A „narráció” fejezet utolsó része azzal foglalkozik, hogy miként működik a narráció a filmben. A narráció mint a történetmondás aktusa, sokkal inkább médiumhoz kötött, mint például a történet, amelyet általában transzmediális, vagyis filmi, nyelvi, képi médiumok között közvetítő jelenségnek szoktak tekinteni. Ebből következően a képi, filmi narráció nagyban különbözik a nyelvi narrációtól, mások a lehetőségei és a korlátai. A fejezet utolsó részében tehát a filmi narráció sajátosságait mutatjuk be.

## 1. Szerző, narrátor

A mindennapi kommunikációban általában nem szoktunk különbséget tenni egy kijelentés szerzője és narrátora között, noha ez a megkülönböztetés a mindennapi társalgásra is alkalmazható: gyakran használjuk valaki másnak a megfogalmazásait, idézünk közvetetten valakitől, hogy megerősítsük azt, amit mondani akarunk, hogy vitatkozzunk vele, kifigurázzuk stb. Ezekben az esetekben ugyan mi mondunk ki valamit, de a kimondott szavak nem tőlünk „származnak”.

A szerző fogalma a kijelentés forrására vonatkozik, a narrátor fogalma pedig az éppen aktuálisan beszélőre. De ez a különbségtevés további pontosításra szorul. A „szerző” ugyanis nem korlátozható az életrajzi személyre, aki az adott kijelentés forrása.<sup>47</sup> Hiszen az életrajzi személy nyilvános személyként alá van vetve a legendaképzés összes szövegszerű eljárásának. Az aktus, amely által a közönség egy szöveget egy adott szerzőnek tulajdonít (vagyis a szöveget a szerző műveként értelmezi), együtt jár egy sor feltételezéssel és elvárással, amelyek még azelőtt kialakulnak, hogy a szöveggel szorosabb kapcsolatba kerültünk volna. Például ha egy Hitchcock-filmet nézünk, akkor számítunk arra, hogy meglepetésben és suspense-ben lesz részünk, tehát az erre vonatkozó jeleket keressük. A „szerző” fogalma azért is tekinthető funkciónak, mert a szerzőség a szövegválogatás, a kanonizáció, az értelmezési stratégiák rögzítésének központi elveként működik; hasonlóan a csoportosítás és értékelés többi kategóriájához (stílusirányzatok, korszakok, műfaji kategóriák stb.), a szerzői név mindenekelőtt egy adott korpusz neve, amely már nevében különböző elvárásokat, befogadói tapasztalatokat, értelmezői gyakorlatokat gyűjt össze.

Míg a szerzőség részben a kijelentés eredetére irányuló kérdésből eredeztethető, a narrátor kérdése az aktuális közlés viszonylataiban fogalmazódik meg. A „narrátor” fogalmával – noha a megnevezés arra utal, hogy ez a képzet egy antropomorf kategóriát fed (ti. hogy a

---

<sup>47</sup> Michel Foucault *Mi a szerző?* című tanulmányában (Foucault 1999: 119–147) így foglalja össze azokat a funkciókat, amelyeket a szerző ellát: „a szerzőfunkció 1. ahhoz a jogi és intézményes rendszerhez kapcsolódik, amely körülhatárolja, meghatározza és artikulálja a diskurzusok birodalmát; 2. más-más módon működik különböző diskurzusokban, különböző korszakokban és a civilizáció különböző formáiban; 3. nem a szöveg létrehozójához való spontán hozzárendelés útján, hanem egy sor specifikus és komplex művelet segítségével definiáljuk; 4. végül, nem egyszerűen egy valóságos személyre utal, amennyiben többféle én kibontakozását teszi lehetővé és egyszersmind többféle alanyi pozíciót [*positions-sujets*] létesít, olyan pozíciókat, amelyeket egyének legkülönbözőbb osztályai tölthetnek be.” (131)



beszéd emberi cselekvés, tehát a beszélő ént mint a szubjektivitás kategóriáját kell értelmeznünk) – elsősorban egy *nyelvtani kategóriát* nevezünk meg.

A nyelvi közlés esetében nem kötelező rögzítenünk a kijelentés helyét, viszont a mondat grammatikai szabályai eleve feltételezik az idő, a szám és személy megjelölését. Vagyis szükségszerűen rögzítenünk kell a beszédnek a kijelentéstételhez való idő-, szám- és személybeli viszonyát.

Az olyan kijelentések, mint: „Az egyenlő oldalú háromszög oldalai által bezárt szögek egyenlők”, vagy: „Szeptemberben terrortámadás érte a WTC-t”, vagy: „Az a hír járta, időnként betéved hozzájuk egy idegen”, vagy: „Nem találom az esernyőmet” mind a kijelentés sajátos időbeliségét és különböző narrátori pozíciókat feltételeznek. Az első kijelentés esetében, lévén, hogy egy matematikai állításról van szó, általános vagy gnómikus jelen időről van szó. Ugyanakkor harmadik személyben van kimondva (ez a kijelentés átalakítható ilyenformán: „én állítom, hogy az egyenlő oldalú háromszög ...”, de ebben az esetben teljességgel mindegy, ki beszél), ami egy általános beszédpozícióra utal, az aktuális kimondás tehát nem korlátozza, vagy bármilyen egyéb módon nem befolyásolja a kijelentés tárgyát. Mivel egy általános igazság van kimondva, ezért az mindenhol egyaránt érvényes. A másik példa („Szeptemberben terrortámadás érte a WTC-t”) esetében szintén egy személytelen kijelentéssel van dolgunk, de ez már egy narratív kijelentés: a kijelentésben reprezentált eseményhez képest utólagos beszédpozíciót feltételez. A narratív kijelentések esetében nem is annyira az utólagosság beszédpozíciója, mint inkább a kijelentés kimondásának szükségszerű elhelyezése hangsúlyozandó, vagyis az, hogy a kimondás (idő)pillanata és a kimondott tényállás nem közömbös egymással szemben. Az utolsó két példa esetében („Az a hír járta...”, „Nem találom az esernyőmet”) már személyes kijelentésekről van szó. Az első kijelentés harmadik, a másik első személyű: az köti össze őket, hogy mindkettő tartalmaz a közlés összefüggésére, pragmatikai kontextusára vonatkozó jeleket („az a hír járta”, személyjel), ezért megértésükben a közlés aktusára vonatkozó jelek is szerepet játszanak.

Émile Benveniste különbséget tesz „discourse” és „histoire” között: ez a különbségtevés annak alapján csoportosítja az egyes kijelentéseket, hogy az adott megnyilvánulás személyes vagy személytelen közlés-e. Vagyis hogy a narráció jelei maguk is jelentésképző szereppel bírnak-e, vagy sem. Ez a különbségtevés azért fontos, amikor a narrátor fogalmát vizsgáljuk, mert a közlés alanya lehet **személytelen**. Genette (1972) egyenesen „narratív instanciáról”

beszél narrátor helyett, éppen azért, hogy a „narrátor” szerepköre tágabban legyen értelmezhető, és ne csak a személyes megnyilatkozások beszédpozíciójára legyen vonatkozatható.

A legtöbb nyelvi megnyilatkozás úgy épül fel, hogy váltakoznak a kijelentés narrátori pozíciói. Ez azt jelenti, hogy beszéd közben váltogatható a megszólalás beszédpozíciója. Ez a lehetőség még inkább alátámasztja, hogy miért is kell különbséget tenni narrátor és szerző között: míg az utóbbi a kijelentés jelentéstani, értelmi biztosítékaként szolgál (a megértés során feltételezzük a kijelentés intencionáltságát, valamire irányultságát – valaki egy adott közlés révén valamit mond, valamire felhívja a figyelmet stb. – mindezt úgy teszi, hogy közvetít a különböző beszédpozíciók között), a „narrátor” kategóriája az egyes beszédpozíciók kijelölését teszi lehetővé.

Annak jobb megvilágítása érdekében, hogy milyen szerepet tölt be a narrátor a narratívák megképződésében, vegyünk egy példát *A homokemberből*. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e kisregénye egy levéllel kezdődik. A levél viszont nem a megszólítással, a címzéssel indul, hanem egy fejezetcímet visel („Nathanael levele Lotharhoz”). A fejezetcím kijelöl egy személynevet, akivel a levél beszélőjét azonosítjuk: ennyiben az olvasás során egy folyamatos fordítást hajtunk végre, amennyiben az egyes szám első személyű kijelentéseket egy személyhez kötjük. A levélben saját gyerekkori történetét elmondó narrátor („Bizonyára mindnyájan aggódtok, amiért oly réges-rég nem írtam ...” [2005: 107]) és a leveleket közreadó, az egyes leveleket fejezetekre osztó narrátor (e fejezetekre osztás ébreszti fel azt az elvárásunkat, hogy az egyes levelek egy történetet fognak kiadni) viszont semmi esetre sem azonosítható. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a szövegnek nem ugyanazon a szintjén helyezkednek el, annál is inkább, mert a fejezetcímmel való ellátást szükségtelenné tennék a levélírás gyakorlati vonatkozásai, legfőképpen pedig azt, hogy önmagát harmadik személyben nevezze meg („Nathanael”). A levél beszélője önmagára nem „Nathanaelként” hivatkozik, helyét az egyes szám első személyű személyes névmás és a megfelelő birtok- és személyjelek jelölik. A címadás egyben megváltoztatja a levél kontextusát is: ebben az esetben a levél mintegy idézőjelbe kerül: a *verbum dicendi* szerepét tölti be: „Nathanael azt írta Lotharnak, hogy: ...”. Ez a kontextusváltás, amelyre a fejezetcím hívja fel a figyelmet, a levélbeli beszédet bemutatott, idézett beszédként tételezi. Nathanael a levélben elmeséli a homokember és apja elvesztésének démonikus történetét; a fejezetcím arra utal, hogy a narrációja idézve van, és egy nagyobb narratív struktúra része, amelynek nem ő a narrátora;

ebből következően pedig ugyan mint aktuális beszélőre, rá vonatkoztathatjuk a kijelentéseit, és egyben ő kerül a történet fókuszába, a levél fejezetként való feltüntetése viszont jelzi, hogy itt a történet elmondása egy bizonyos nézőponthoz van rögzítve, ez a nézőpont azonban nem terjeszthető ki a szöveg egészére. A szöveg narrátori pozíciójának idézőjelezését és ezáltal a felfüggesztettségét a rá következő második levél teszi világossá („Klára Nathanaelhez”), ahol megváltozik a narrátor, aki egy másik nézőpontból, másként adja elő a történetet: mint logikus összefüggéseket, amelyeknek kísértetiessége csak a történet egyes mozzanatai közötti kapcsolatok félreismeréséből és démonizációjából származik.

E levelek narrátorai Klára és Nathanael. A kisregény úgy kezdődik tehát, mint egy levélregény, melynek konvenciói szerint a levelek beszélői váltogatják egymást, az olvasó feladata pedig a levelek közti kihagyások feltöltése, e narrátori pozíciók közötti közvetítés. A kisregény azonban felbontja e konvenció hatályát. A kezdő három levél után egy hosszú értekezést olvashatunk a narráció nehézségeiről. Ez az ironikus, parodisztikus kiszólás az olvasóhoz átértékeli az eddig olvasottakat:

Ezért éreztem magamban kényszert, s nem is akármilyent, hogy Nathanael végzettel terhes életéről beszéljek neked. A történet csodálatossága, különössége ámulatba ejtett, de épp ezért, s mert már a kezdet kezdetén fel kellett hogy készítselek, nyájas olvasó, a csöppet sem lebecsülendő rejtelmekre, váltig erőlködtem, hogy jelentőségteljes, eredeti és megkapó szavakkal kezdjem Nathanael történetét.

„Egyszer volt, hol nem volt...”: ez a legszebb bevezetés, de hát túlságosan józan. „Élt egyszer S.-ben, a vidéki kisvárosban ...”: ez már valamivel jobb, mindenesetre előkészíti a kibontakozást. És ha *in medias res* belevágok?

„Takarodjék a pokolba! – kiáltott fel dühtől és rémülettől lobogó tekintettel Nathanael, a diák, amikor a barométermérő, név szerint Giuseppe Coppola ...” [...]

Elhatároztam hát, hogy nem kezdem el a történetet sehogyan sem. Legyen, nyájas olvasó, a három levél, melyekhez Lothar barátom jóvoltából hozzájutottam, az a bizonyos vázlat, s mostantól azon leszek, hogy elbeszélésemmel egyre színesebbé és színesebbé tegyem a képet. (2005: 125)

Ez a narrátori közbevetés nem kapcsolható ahhoz a narrátori pozícióhoz vagy „instanciához”, amelyből a levelek ki vannak mondva, jóval inkább a levelek „eltérítésének” gesztusához, fejezetekre való tagolásának aktusához. Egyrészt azért, mert szemben az eddigi narrátor-figurákkal, az ebben a részben az olvasó képzeletbeli figuráját megszólító narrátor nem része

a diegetikus világnak; felidézi a levélregények konvencióit (vagyis hogy a levélregény elsőfokú narrátora a leveleket legvégül „pusztán” közreadó, kiadó vagy gondozó – beleértett – szerző figurájaként azonosítható: „a három levelet, amelyet Lothar barátom szívesen a rendelkezésemre bocsátott, fogadd, szíves olvasó”), de mindez javarészt azért történik, hogy egyszerre el is távolodjon ettől a konvenciótól. Ez elsősorban abban ragadható meg, hogy a levelek „közreadása” úgy jelenik meg, mint egy a szokványos történetkezdetek közül, amely egy narratíva létrehozása során a szerző rendelkezésére áll. A „jelentőségteljes, eredeti és megkapó” kezdet ironikus igénye és bejelentése, a felidézett lehetséges kezdetek mind-mind arra hívják fel a figyelmet, hogy az előadott történet hatását a narrátor nem annyira „magából a történetből”, mint inkább a bemutatás módozatából származtatja. A narráció artistikus alakításának felfedése, az ironikus kiszólás a narráció elképzelt, inszcenizált címzettjéhez – aki az elsőfokú narrátorhoz hasonlóan szintén nem a levelek címzettjének szintjén helyezkedik el – az olvasó hajlandóságának, együttérzésének az elnyerésére appellál. Viszont éppen azáltal, hogy ezt kimondja, tematizálja, fel is függeszti azt a természetes kapcsolatot, amely egy szövegben a bemutatott történet és a narratív bemutatás regisztere<sup>48</sup> között létrejön.

A *Homokember* egyik központi eljárása tehát a különböző narrátori pozíciók egymással szembeni kijátszása. A levelekben a narráció Genette (1972) terminusával **homodiegetikus**. A homodiegetikus narrátor azt a narrátori pozíciót nevezi meg, amely egyben az általa reprezentált diegetikus világ részét képezi. A napló, az emlékirat, a memoár, a levél szükségyszerűen homodiegetikus narratívák, de az irodalmi alkotások jó részére egy olyan narrátori pozíció jellemző, ahol a narrátor egyben szereplője is a felidézett világnak: ezért ezekben a narratívákban meghatározás szerint az E/1 dominál.

A homodiegetikus narrátor-típus aszerint osztható két nagy csoportra, hogy a narrátor saját történetének főszereplője (mint az első levél esetében Nathanael) vagy pedig a bemutatott diegetikus világnak – amelyről az olvasó az ő bemutatásán keresztül szerez tudomást – csupán mellékszereplője (ilyen például a *Morgue utcai kettős gyilkosságban* a meg nem nevezett narrátor vagy a Sherlock Holmes történetek dr. Watsona).

---

<sup>48</sup> Arisztotelész a történeteket tárgyuk szerint három csoportba sorolja. Ennek alapján a klasszikus retorikák az előadás három módját különítették el: a nálunk kitünőbb hősök vagy istenek sorsát tárgyazó emelkedett, fenséges beszéd, az alacsonyabbrendű témát kezelő alantas vagy alacsonyabbrendű beszéd, valamint a velünk egyforma szereplők történetét bemutató kevert beszédmód. A téma és a beszédregiszter (ez utóbbi egyszerre vonatkozik a stilisztikai, retorikai megformáltságra, a ritmusra, a szóválogatásra) ilyen összetartozásának gondolata a XIX. században veszíti el kötelező érvényét.

A *Homokemberben* a „közreadott” levelek után következő elmélkedő rész már egy olyan narrátori pozícióból van elmondva, amely pozíció nem tartozik a történetek diegetikus világához (ez annál is inkább nyilvánvaló, mert ez a fejtegetés éppen e diegetikus „világ” kialakítására vonatkozik). Ezt a narrátori pozíciót Genette (1972) **heterodiegetikusnak** nevezi. A heterodiegetikus narráció olyan narratívákra vonatkozik, amelyeknek a narrátora nem tartozik a történet szereplői közé. A narráció ezen esetei általában harmadik személyűek, de éppen a Hoffmann elbeszéléséből idézett rész lehet jó példa arra, hogy első személyű beszéd is képezheti a heterodiegetikus narráció részét. Nemcsak a homodiegetikus, hanem a heterodiegetikus narrátor is szert tehet egyéni vonásokra. Ha például a Mikszáth-szövegekre gondolunk, ahol gyakori narrátori közbevetésekkel, adomázásokkal, a szereplők jellemvonásainak és tetteinek erősen szubjektív szempontú leírásával találkozunk, beláthatjuk, hogy annak ellenére, hogy a mikszáthi heterodiegetikus narrátor nem része a bemutatott világnak, és ezáltal tárgyi értelemben nem sokat tudhatunk róla, beszédcselekvésén keresztül olyan jellegzetes vonásokra tesz szert, amelyek ugyanúgy egyénítik, mint a szereplőket a megnyilvánulásaik. Ugyanígy, a narrátort egyénítő vonások lehetnek az általában a szöveg expozíciójában vagy zárlatában található, az olvasóhoz intézett felszólítások, megszólítások. Azáltal, hogy ezek a közbevetések kijelölnek egy bizonyos ideális olvasói magatartást, ezzel – közvetve – legalább annyira minősítik azt a beszédpozíciót, amelyből ezek a megszólítások elhangzanak. A korábban használt „én-” és „ő-elbeszélés” kifejezéseket – amely a narrátori pozíciót egy bizonyos grammatikai személyhez kötötte – éppen azért kellett felcserélni a valamivel bonyolultabb hangzású „homodiegetikus” és „heterodiegetikus narrátor” kifejezésekkel, mert velük egyszerre a megnyilatkozás grammatikai és pragmatikai kontextualizációját is elvégezzük. Magyarán a „ki” vagy „mi a narrátor?” kérdésre nem egyszerűen a nyelvtani személy a válasz: a különböző megnyilatkozásokat, még ha váltakozik is a grammatikai megformálásuk, köthetjük ugyanahhoz a pozícióhoz, és az azonos nyelvtani formákat különböző narrátori pozíciókhoz.

A homodiegetikus és heterodiegetikus narratív kijelentések közötti különbség nemcsak a lehetséges megvalósulásaik szempontjából vizsgálható, hanem hogy milyen következményük, hatásuk van a befogadásra. Az olvasás során ugyanis nem ugyanolyan elvárásokkal közeledünk az egyik és a másik narratív formához. Ryan (1981) szerint ez az olvasó és szöveg közötti „szerződés” írható le, ami meghatározza, hogy mit tekintünk általánosan bevettnek, természetesnek, és mi számít az olvasói elvárások megsértésének.

A homodiegetikus narráció narrátori kijelentéseinek esetében szabály szerint „a világot tükröző kijelentésekről” van szó, amelyek a műfajok által adott keretfeltételeknek vannak alárendelve [...] A homodiegetikus szerződés további részleteihez tartozik, hogy a narrátornak joga van a saját stílushoz [...], ugyanakkor mégis be kell tartania a természetes kommunikáció alapszabályait [...], valamint alá van vetve a lét és tudás általános emberi korlátozottságának (nem lehet mindenhol, nem olvashat mások gondolataiban). Ezzel szemben a heterodiegetikus szöveg elsősorban performatív, illetve „világ-teremtő kijelentésekből” [...] áll, amelyeket sokkal szabadabb feltételek alapoznak meg [...]. (Jahn 1998: 99-100.)

Az idézett részlet azt mondja ki, hogy az olvasói viszonyulás annak függvényében változik, hogy egy adott narratíva kijelentései homodiegetikus vagy heterodiegetikus narrátori kijelentések. Abban az esetben, ha a narrátor nem a bemutatott világ szereplője, akkor kijelentéseit szabályképzőnek tekintjük. Ez azt jelenti, hogy nincs értelme rákérdezni a kijelentés jogosultságára, megbízhatóságára és érvényére. A heterodiegetikus narrátori pozícióból elmeséltek feltétlen performatív érvényűek, vagyis megteremtik a diegetikus világ szerveződésének logikai viszonyait, az értelmezés azon keretfeltételeit, amelyen belül a befogadónak tájékozódnia kell. Kafka regénye, *A per* sokat idézett kezdőmondatában – „Valaki megvádolhatta Josef K.-t, mert noha semmi rosszat nem tett, egy reggel letartóztatták” (Kafka 1995: 23) – a „vádról”, amely a regény cselekményének központi mozzanata, a narrátor feltételes módban beszél („valaki megvádolhatta” „jemand musste verleumdet haben”). Ugyanakkor a feltételes mód<sup>49</sup> által jelzett bizonytalanságot nem értelmezhetjük úgy, mint ami a megállapított tényállásra vonatkozik. Az olvasónak mintegy tudomásul kell vennie a „vád” tényét, mint ami megokolatlanságával együtt érvényes a bemutatott világra. A heterodiegetikus narráció kijelentései tehát megalapítanak egy olyan diegetikus világot, amelynek a szabályszerűségeit az olvasónak ki kell következtetnie, de amelyeket még akkor sincs értelme megkérdőjelezni, ha azok ellentmondanak az olvasó általános világtapasztalatának.

Ehhez képest a homodiegetikus narráció kijelentéseinek a performatív, szabályképző ereje korlátozottabb. Míg a heterodiegetikus narrátor tudósíthat arról, hogy milyen lelki folyamatok zajlanak le egy szereplőben, mire gondol, mit lát (ez a belső fokalizáció és a pszicho-

<sup>49</sup> A német szövegben nem feltételes, hanem kötőmód áll, amely a narrátor távolságát fejezi ki a leírtakhoz képest. Vagyis ez az igemód nem a leírtak feltételelességét jelzi, hanem a narrátor bizonytalanságát: az igemód által kifejezett narrátori távolságtartást igen nehéz magyar nyelven visszaadni.

narráció esete), addig egy homodiegetikus narrátori pozíció esetében, ez a narratív konvenciók megsértésének bizonyul. Ebben az esetben az olvasó kétségbe vonja az adott kijelentés érvényét, vagy pedig olyan kijelentésnek tekinti, amely csak feltételes érvénnyel bír, és rászorul a további megerősítésre.

Mindez azzal függ össze, hogy a homodiegetikus narráció esetében a kijelentések eleve feltételeznek egy olyan, térben és időben korlátozott nézőpontot, a „tanú” nézőpontját, amelynek a túllépése maga után vonja annak olvasói „szankcionálását”, feltételes érvényűnek minősítését.

## 2. Beleértett szerző, megbízhatatlan narrátor

A narrátornak mint pragmatikai ének a kijelölése – szemben a grammatikai énnel – nem kizárólag egy nyelvi megoldásra vonatkozik, hanem egyben egy szemantikai, stilisztikai döntés következménye. A narratív instancia kijelölése „biztosítékul” szolgál: a történet érthetőségét a kijelentéstétel szintjén stabilizálja. Ugyanis egy narratív kijelentésnek egy bizonyos beszédpozícióhoz rendelése nemcsak azért bír meghatározó jelentőséggel, mert a kimondás körülményeinek értelmezése nagyban meghatározza a történetképzés olvasói műveleteit (az *Oidipus király* esetében például az előreutalások, a jóslatok, Theiresias, a vak jós árulkodó vonakodása, hogy felfedje Oidipus „igazságát”, alakítják ki azt a keretet, amely irányítja a befogadás elvárásait). A narratív megnyilatkozások beszédpozíciókhoz rendelését azért is tartjuk központi fontosságúnak, mert a beszédpozíciók elkülönítésével, hierarchikus alá- és fölérendelésével kapcsolható össze az olvasói tájékozódás mozgása.

A narratív alkotások befogadása során igen gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy nem adunk minden további nélkül hitelt egyes narratív megnyilatkozásoknak. A megbízhatatlannak minősítés következhet a befogadónak a történet rekonstrukciójára irányuló munkájából – például a homodiegetikus narrátorról kiderül, hogy etikailag kifogásolható, vagy gyakran él a megtévesztés nyelvi műveleteivel (nem feltétlenül a félrevezetés, hanem a közlés felkínálta lehetőségek minél tágabb kihasználásának az érdekében<sup>50</sup>). Ebben az esetben az olvasó szükségszerűen a kijelentések „korrigálására”, helyesbítésére vagy akár ellenkező előjelű megítélésére törekszik, mint ahogy az elvileg a kijelentés logikájából és modalitásából következik.

Jó példát szolgáltat erre a *Közönséges bűnözők* (Bryan Singer, 1995) című film, amelynek teljes hatásmechanizmusa a narráció átkereteződésére épül. A film története szerint a rendőrség az egyik mellékszereplő segítségével próbál egy titokzatos bűnöző nyomára bukkanni. A felidézett korábbi eseménysorozatokról e mellékszereplő bemutatásán keresztül értesülünk. A film dramaturgiai fordulatát az a gyors montázssorozat képezi, amely kivonatosan újrameséli – csak most már egy heterodiegetikus narrátor nézőpontjából – azokat az eseményeket, amelyeket eddig e mellékszereplő narrációjából ismerhattünk. Így a

<sup>50</sup> A klasszikus esztétikai írásokban igen nagy hangsúly esik a művészetek azon képességének bemutatására, amelyet „önelváltoztatásnak” nevezhetünk. A nyelvi kategóriákkal, retorikai megoldásokkal, a történetesémákkal stb. folytatott „szabad játék” nemcsak a művészeti, hanem a mindennapi megnyilvánulásoknak is sajátja (pl. a vicc vagy az anekdota hatásmechanizmusa szinte kizárólag ilyen nyelvi játékokra épül).



film utolsó jeleneteiből kiderül, hogy mindaz, amit eddig láttunk, nem volt más, mint csalimese, amellyel a homodiegetikus narrátor elterelte önmagáról a rendőrség figyelmét. A homodiegetikus narrátor megbízhatatlannak<sup>51</sup> bizonyul, mivel olyanformán manipulálja a rendelkezésére álló információkat, hogy azokból téves következtetésekre juthatunk.

Sokkal bonyolultabb helyzet áll elő, ha úgy minősítünk megbízhatatlannak egy narratív kijelentést, hogy nem áll rendelkezésünkre egy olyan kontrollinstancia, amely utólagosan lehetővé tenné a befogadói következtetések korrekcióját. A *Közönséges bűnözők* esetében ugyanis nincs nehéz dolgunk: a történet újramesélése úgy viszonyul az első elmeséléshez, mint a helyes felismerés a szándékolt félrevezetéshez. De mi történik akkor, ha a narratíva nem kínál fel egy kiemelt, fölérendelt narrátori pozíciót, amely helyesbítené az alárendelt narrátori közlést, viszont a befogadó megtévesztőnek, részlegesnek vagy kifejezetten torzítónak találja a narratív bemutatást (például azáltal, hogy önellentmondónak, túlzónak vagy valószerűtlennek tartja)? Hasonlóan az irónia alakzatához, amely kapcsán gyakran vélekednek úgy,<sup>52</sup> hogy jelenlétére nem következtethetünk egyértelműen a szöveg jeleiből, a megbízhatatlan narrációnak ezen eseteit is tekinthetjük ironikus narratíváknak.

Wayne Booth a *Rhetoric of Fiction* (*A fikció retorikája*, 1961) című művében az ilyen esetek kezelésére vezeti be a **beleértett szerző** fogalmát. A beleértett szerző – szemben a történeti szerző funkciójával, amely a „szellemi termékek” osztályokba történő besorolásának, feldolgozásának, minősítésének stb. történetileg változó elvével kapcsolódik össze – egyszerre tartozik az adott kijelentéstételhez, és képvisel egy azon kívüli pozíciót. Edward Branigan a beleértett szerzőt „extra-fikcionális narrátornak” kereszteli el. Ez az elnevezés sokkal pontosabban mutatja meg azt a szerepkört, amelyet a beleértett szerzőnek kell ellátnia. A beleértett szerző szerepköre általánosabb kell hogy legyen, mint a heterodiegetikus narrátoré; ez utóbbi instancia szintén nem a diegetikus világ része, viszont mint tisztán a narrációs aktus része ugyanúgy „ironizálható”, mint a homodiegetikus narrátori pozícióból

---

<sup>51</sup> A narrátori beszámoló megbízhatóságát illetve megbízhatatlanságát tárgyalva különbséget szoktak tenni **mimetikus** és az **értelmezésben** megbízhatatlan narrátorok között. Az előbbi arra vonatkozik, hogy a történetek egyes elemei sérülnek (azáltal, hogy a narrátori beszámoló a történet érthetősége szempontjából fontos elemeket eltorzít, vagy kihagy), az értelmezés szempontjából megbízhatatlan narráció esetében pedig a történetekre irányuló interpretatív megjegyzések autoritása sérül. E különbségtevéshez vö. bővebben Jahn 1999.

<sup>52</sup> A romantikus filozófus, Friedrich Schlegel fogalmazza meg legmarkánsabban azt a véleményt, hogy az irónia alakzata nem lokalizálható egyértelműen a szöveg oldalán (vagyis a stilisztikai, szemantikai jegyek alapján nem következtethetünk egyértelműen egy kijelentés ironikus voltára); ebből következően ez az alakzat „megfoghatatlanná” válik, és legalább annyira az olvasás teljesítménye, mint a szövegé.

mondottak. Ezért a beleértett szerzőnek mint elméleti konstrukciónak a közvetítés funkcióját kell betöltenie a szövegen belül azonosított narratív instancia és a szöveg mint intencionális értelem-egész között. Booth szerint a beleértett szerzőtől egy „titkos ironikus üzenet” indul ki, amely felfüggeszti a narrátori kijelentés érvényét, de egyben lehetővé teszi annak helyes olvasatát.

Branigan (1992: 94-95) szerint az extra-fikcionális narrátor számlájára írható, hogy miért nem kérjük számon a szövegen a „való világ” törvényeit, hanem fikcióként fogadjuk el; ez a funkció közvetít a fikció és nem-fikció között és magyarázatot ad a fikció eredetére. Ezen a szinten indokolható, hogy mi számít lényegesnek és lényegtelennek, véletlennek vagy törvényszerűnek az adott fikciós világban. Ide tartozik a filmek esetében a főcím vagy a stáblista megjelenése a képen, de azok az információk is, melyek előre sejtetnek és megelőlegeznek későbbi eseményeket. Branigan példája *A tévedés* (Hitchcock, 1956) kezdő képsoraiból: a főhős kijön a kocsmából, ahol egész éjjel zenéltek, és miközben az aluljáró felé sétál, két arra járó rendőr veszi közre a kép síkjában: teljesen véletlenül egymás mellett sétálnak egy darabon. Ez a képalkotás véletlenszerűnek tűnik, nincs funkciója a történetben, viszont a néző számára előre jelző szerepe van (a főhőst tényleg letartóztatják, és hamisan megvádolják).



[1-3. kép] Alfred Hitchcock: *A tévedés* (áldozata) (1956)

A beleértett szerző kérdésének jobb megvilágításához vegyük a *Homokember* már idézett példáját. A szöveg homo- és heterodiegetikus narrátorai nemcsak abban különböznek, hogy különböző beszédpozíciókat jelölnek ki. A heterodiegetikus narrátori pozíciót könnyen tekinthetjük egyben a fikción belüli szerzői pozíciónak, mivel az írás általa tematizált módozatai (reflexió a kezdés nehézségeire, a lehetséges stilisztikai, retorikai megoldások számbavétele, az olvasó „befolyásolásának” hangsúlyozása) mintegy bekeretezik a szövegbeli fikciót. A heterodiegetikus narrátor ebben az esetben nagyon közel kerül a beleértett szerző pozíciójához. Eltérően a narrátori pozíciótól, a „beleértett szerző” fogalmának kidolgozására, mint már említettük, azért került sor, hogy ezáltal kezelhetővé

váljanak azok az ironikus szövegek, amelyek a narrátori pozíciót ironizálják, és ezáltal felfüggesztik az általa közölték érvényességét. Klára és Nathanael ugyanarról a történetről egymásnak ellentmondó kijelentéseket tettek (Nathanael úgy mutatja be gyerekkorának eseményeit, mint egy démonikus és irracionális erő következményeit, Klára minderről úgy vélekedik, mindez racionálisan magyarázható a tényeknek egy gyerek – Nathanael – fejében történő téves összekapcsolása és egy démonikus hatalomnak való odatulajdonítása által); viszont mindkettejük értelmezői autoritását felülírja a heterodiegetikus narrátori pozíció. Ez elsősorban azáltal lehetséges, hogy egyrészt innen rálátás nyílik a homodiegetikus narrátori pozíciókra, míg fordítva ez nem igaz (Klára és Nathanael egyben szereplői az elmondott történetnek, viszont a heterodiegetikus narrátor meghatározás szerint nem lehet szereplő). Vagyis Klára és Nathanael másodlagos vagy intradiegetikus narrátorok. Másrészt a heterodiegetikus narráció azáltal, hogy reflektál a szövegkezdés, a stílusválasztás, egyáltalán az írás kérdésére, úgy tűnhet, hogy a szövegvilág (diegetikus világ) és a mindennapi megértési gyakorlat (a szövegek feldolgozásának, csoportosításának szociális, irodalmi, társadalmi stb.) világa közötti közvetítő pozíciót tölti be.

Ha a *Homokemberben* így értelmezzük a narratív fikcióból való kiszólás idézett gesztusát, azt a váltást, amely a narratív és a kommunikatív közlések között létrejön (ti. e kiszólás révén a heterodiegetikus narrátor a befogadás kommunikatív összefüggéseit tárgyazza, és megszakítja a történet bemutatását), akkor a narráció heterodiegetikus instanciája azért is esik egybe a „beleértett szerzőével”, mert egyben rögzít egy olvasási kódot, egy olyan értelmezői sémát, amely alapján magyarázhatjuk és értékelhetjük a homodiegetikus narrátori pozícióból elmondottakat.

De a helyzet távolról sem ilyen egyszerű. Annyiban valóban kitüntetett beszédpozíció a heterodiegetikus narrátoré, hogy sokkal átfogóbb természetű, mint a homodiegetikus narrátoroké. Mint említettük, felkínál egy olvasási „kódot”: az idézett részben arra szólítja fel olvasóit, hogy a *Homokembert* olvassák irodalmi szöveggént, olyan játékként, amelynek a formája a végső jelentettje. Vagyis többé-kevésé rejtett módon arra hívja fel a figyelmet, hogy Nathanael története végső soron játék, amelynek a tétje a narratív formák (a különböző expozíciós lehetőségek, cselekménybonyolítási modellek, a bemutatás regiszterei) kifejező

erejének színre vitele. A *Homokember* későbbi részeiben is található olyan kiszólások, amelyek ezt az olvasási kódot hivatottak hangsúlyozni.<sup>53</sup>

Viszont ha csupán „allegóriaként, végigvitt metaforaként” olvassuk a *Homokembert*, ahogy azt a retorika professzora javasolja, és a heterodiegetikus narrátor kifejti, akkor eltekintünk egy másik, a homodiegetikus narráció szintjén megalapozott olvasói utasítástól. Nathanael és Klára leveleinek „közreadása” a szöveg expozíciójában nemcsak azért bír kitüntetett jelentőséggel, mert ezáltal a történet „in medias res”, vagyis egyenesen a közepén kezdődik – ahogy azt a heterodiegetikus narrátor állítja. A két levél egyben egy másik, a heterodiegetikus narrátorétól különböző értelmezői kódot is javasol, amelyet a megértés referenciális kódjának nevezhetünk. Ez ebben az esetben azt jelenti, hogy mindkét levélben fel van kínálva az olvasó számára a bemutatott események történeté fűzésének egy-egy olyan logikája, amely logika más és más narratívát ad ki. Az egyik esetben a démonikus-természetfölötti történetet bemutató rémmese, a másik esetben egy félresikerült fejlődéstörténetet kínáló fejlődésregény narratív logikája az, ami meghatározó. Mindkét esetben azonban a narráció nem a műfaj történetalakító implikációi felől van elgondolva (mint ahogy az idézett narratori közbevetés esetében történik), hanem a tapasztalás narratív megformáltsága felől. Mit jelent mindez? Mindkét homodiegetikus narrátor, Klára és Nathanael abban érdekelt, hogy valamiképp hangot adjanak elképzeléseiknek, hogy „mi is történt valójában”; a Nathanael által átélt dolgok az ő számára és az azt kommentáló Klára számára úgy válnak értelmezhetőkké, hogy egy történet formáját veszik fel. Ennyiben a narráció aktusa úgy értelmeződik a számukra, mint a tapasztalás és a megértés rendje: a narráció egy tényállás megfogalmazását jelenti a számukra, és az olvasó számára is implicit módon Nathanael történetének „szó szerinti”, referenciális olvasását javasolják.

Van a szövegben egy olyan jelenet, amelyben nyíltan egymással szembekerül e két, egymással vitatkozó olvasói utasítás, amelyre a hetero- és a homodiegetikus narráció tesz javaslatot. Nathanael egy verset ír Klárának, amelyben az elszenvedett gyerekkori traumájának és Klára iránti érzéseinek ad hangot. A heterodiegetikus narrátor beszámolójában ezt olvashatjuk:

---

<sup>53</sup> Ilyen kiszólásnak számít, amikor a heterodiegetikus narrátor arról tudósít, hogy „a költészet- és szónoklattan tanára egy csipet burnót szippantott, majd becsukta a szelencét, krárogott, és ünnepélyesen kijelentette:

- Mélyen tisztelt uraim és hölgyeim! Hát nem veszik észre, hogy hol van az eb elhantolva? Hisz ez az egész egy allegória ... egy végigvitt metafora! Ugye, értik? ... Sapienti sat! ” (2005: 144)

Igen higgadt és józan volt Nathanael mindaddig, amíg a verset írta; csiszolgatta, javítgatta a sorokat, a verslábak kényszere addig nem hagyta nyugodni, míg tiszta összhangzatot nem sikerült teremtenie. Amikor azonban végre elkészült, s hangosan felolvasta magának a költeményt, iszonyat, vad rémület fogta el, és felkiáltott:

- Kié ez a borzalmas hang?! (2005: 130)

Ha ezt a jelenetet úgy értelmezzük, mint amely egyben az egész szöveg narratív szituációja elé tart tükröt, vagyis olyan beiktatott metareflexív részként, amely egyben a „narráció nehézségeit” kommentálja a szöveg egészének a viszonylatában, akkor azt figyelhetjük meg, hogy a korábban elemzett olvasói utasítások (a heterodiegetikus narrátor arra „utasít”, hogy olvassuk a narrációt – irodalmi – játékként, a homodiegetikus narráció alapján arra következtethetünk, hogy olvassuk az – életvilágbeli – tapasztalás magyarázataként) itt, ha nem is összeférhetetlenek, de legalábbis egymással feszültségben állóknak mutatkoznak. Nathanaelnek – míg a „verslábak kényszerére”, a megformálás nyelvi közvetítettségére figyel – más a szövegtapasztalata, mint amikor az így megfogalmazott állításokra. E két „kód” feszültsége pedig azt eredményezi, hogy egyikkel sem képes azonosulni, egyikre sem ismer rá olyanformán, mint amely „tőle” származna: „Kié ez a rettenetes hang?”

Az eddig elmondottakból több fontos dolog következik. A „beleértett szerző” koncepciója csak módszertani érvénnyel bír. A beleértett szerző fogalmával azt jelöltük, ahogy egy narrátori pozíció kitüntetett érvényre tesz szert – azáltal, hogy közvetít a narratív tevékenység és az általános olvasói tapasztalat között. Mindezt úgy képes elérni, hogy „bekeretezi” az adott megnyilatkozást: azokból a jelzésekből következtethetünk rá, amelyek nem a diegetikus világ, nem is egyértelműen a narratív helyzet, hanem a szöveg mint (történeti) megnyilatkozás és a narratív helyzet között közvetítenek. A *Homokember* olvasása során viszont az derült ki, hogy egy ilyen elvileg kitüntetett pozíció sem képes meghatározó módon előírni a megértés azon feltételrendszerét, amely behatárolja egy adott narratíva értelmezhetőségét, mivel a beleértett szerzői közbevetések is ugyanúgy értelmezésre szorulnak, kölcsönhatásba lépnek a narratív megformáltság más összetevőivel.

A bemutatott két olvasói „kód” feszültsége eldöntetlen marad ebben a szövegben, a heterodiegetikus narrátori pozíció, amely a beleértett szerzői pozícióhoz kerül közel, maga is részleges érvényességű olvasói utasításra képes javaslatot tenni.

A szerzői és narrátori pozíciók közötti viszony nem írható le olyanformán, hogy e kettő között a „beleértett szerző” mint az intencionális értelem-egészként felfogott szöveg kihelyezett fikciója közvetítene, hanem mint a narratív megértés keretei közötti összefüggésrendszer, amely az értelmezésben jön létre.

### 3. Narratív szintek

A *Homokember* narratív viszonyait elemezve megállapítottuk, hogy a szövegben több narrátori pozíció különíthető el egymástól. Ezeket homodiegetikus és heterodiegetikus narrátori pozícióknak neveztük: a köztük lévő különbséget abból a vonásukból vezettük le, hogy a homodiegetikus narrátorok a bemutatott diegetikus világon belül foglalnak helyet, a heterodiegetikus narrátor pozíciója viszont nem része a diegetikus világnak.

E narrációs helyzeteket vizsgálva egy további különbségre is figyelmesek lehetünk. E narrátori pozíciók nem csak egyszerűen egymás után következnek; a narratív szituáció megváltozása nem pusztán a narrátiva idejének és helyének megváltozását implikálja. Ha a köztük levő különbség kimerülne az idő és a hely megváltozásában, akkor ez azt jelentené, hogy végig érvényben marad a levélregény konvenciója: vagyis a levelek megírásának eltérő helyei és időpillanatai jelölnék ki a narráció egymás mellé rendelt narratív helyzeteit.

Ezzel szemben a homodiegetikus és a heterodiegetikus narratív helyzetek között nincs ilyen laza egymás mellé rendelői viszony – *A Homokemberben* a heterodiegetikus narráció keretbe foglalja, bekeretezi a szöveg leveleinek narratív szituációját. E két narratív helyzet közötti feltétlen különbség abban áll, hogy a levelek elbeszélését a heterodiegetikus narráció idézi. Tehát ez utóbbi a központi, vagy pontosabban: elsőfokú narráció, amelyen belül a levelek narratív helyzetei helyet kapnak. A homo- és heterodiegetikus narrációt ezek szerint nem az egymás után következés logikája választja el egymástól, hanem szintbeli különbség van közöttük. A levelek beékel, közbeszúrt narratíváknak számítanak, amelyek „megszakítják” az elsőfokú narrációt, a narratív helyzeten belül létrehoznak egy másik narratív helyzetet. Ezért az ilyen közbevetett vagy közbeékel narratívákat másodfokú narrációnak nevezzük.

Egy narratíván belül több, elvileg végtelen számú közbevetett narratív helyzet kaphat helyet: például a heterodiegetikus narrátor elbeszéli, hogy Seherezádé a királynak elbeszéli, hogy a szabó elbeszéli, hogy a borbély elbeszéli, hogy... és így tovább.

Genette (1998) a narratív szintek elkülönítésekor megkülönbözteti egymástól az extradiegetikus narrációt az intradiegetikustól és a metadiegetikustól.

Az **extradiegetikus narráció** az elsőfokú narrációt, a keretelbeszélést nevezi meg (a heterodiegetikus narrátor bemutatja Seherezádé történetét). Az ebbe beiktatott narrátiva ehhez képest másodfokú (Seherezádé maga is narrátorrá válik); ezt Genette **intradiegetikus**

**narráció**nak, azaz a narráción belüli narrációnak nevezi. Az intradiegetikus narráció a maga részéről szintén szolgálhat narratív keretként (Seherezádé narrációjába egy újabb narráció ékelődik be); a harmadik narratív keret a **metadiegetikus** narráció esete. Természetesen az egymásba ékelt narratív keretek száma potenciálisan végtelen lehet, és csak az olvasó felfogóképességének (és a türelmének) vége szabhat határt.

Nem állhatunk meg azonban az egymásba ékelődő vagy egymásra rétegződő narratív szintek formális leírásánál. A narratív helyzetek összekapcsolódása ugyanis többféle funkciót is betölthet. A narratív helyzetek összekapcsolódásának három nagyobb formáját különíthetjük el: a narratív helyzetek közötti kapcsolódás lehet additív (vagyis mellérendelő), következményes és korrelatív (metaforikus).

Akkor beszélünk két narratív szint **additív**, vagyis egymás mellé rendelt kapcsolódási módjáról, ha az intradiegetikus narráció és a keretelbeszélés, vagyis az extradiegetikus és az intradiegetikus szintek közötti viszonyt az egyszerű érintkezés motiválja.

Boccaccio *Dekameron*jában a Firenzében dülő pestis elől egy nemesi társaság kivonul vidéki birtokukra, ahol az időt történetek elmesélésével mulatja. Ebben az esetben a keretelbeszélés és a másodfokú narratívák közötti viszony nincs motiválva: noha ebben az esetben is az idő eltöltésére alkalmas szórakozás kölcsönösen mind a kerettörténetet, mind a betéttörténeteket értelmezi, e két narratív szint között laza, érintkezésszerű viszony van.

Konzekutív, vagyis **következményes** viszony van két narratív szint között, ha az egyik narratív szint nézőponti korlátozottságát egy másik narratív szint beiktatásával oldja fel a narráció. Mint említettük, a tudás narratív elosztásának a homodiegetikus narratívákra jellemző relatív korlátozottsága együtt járhat azzal, hogy a bemutatott összefüggések részlegesen maradnak. E korlátozottság feloldása sok esetben csak egy másik narratív helyzet bevezetésével lehetséges (például egy másodfokú narrátor elmeséli azt, ami az elsőfokú narratívából „kimaradt”). De ez fordítva is történhet: a heterodiegetikus narrátori pozícióból elmondottakat is újraértelmezhetik, más összefüggésbe állíthatják a homodiegetikus narrátori pozícióból elmondottakat.

Két narratív szint között akkor beszélünk **korrelatív** viszonyról, ha e kettő között olyan értelmezői viszony jön létre, amely nem indokolható a történet szintjén. Ez azt jelenti, hogy a narratív szituáció megváltozásának indokoltsága nem a történeteszerű elemek „összeillesztésének” a viszonylatában gyökerezik, hanem a történet(ek) értelmezésének a



szintjén. Erre szolgálhat példaként *A Homokember*ből idézett narratív váltás. Ebben az esetben ugyanis ez a hangsúlyos megszakítás azt a célt szolgálja, hogy az olvasó figyelmét a narratíva megformáltságára irányítsa – ezáltal pedig megváltozik a befogadás kondicionáltsága. Vagyis azáltal, hogy a narrátori kiszólás megszakítja a történetmondást, nemcsak arra leszünk figyelmesek, amit a diegetikus világ logikai-szemantikai felépítettségének nevezhetünk, hanem az olvasás műfaji meghatározottságára is – arra, hogy ugyanannak a történetnek más regiszterben történő előadása meghatározza, milyen történetet fog az olvasó rekonstruálni.

De példaként idézhetjük *A per* kilencedik fejezetét, amely *A dómban* címet viseli. Ebben a fejezetben található egy betételbeszélés, amely *A törvény kapujában* címmel külön is megjelent. A törvény kapujában beengedést kérő vidéki ember példázatát Josef K.-nak a börtönkáplán mondja el; ez a parabola intradiegetikus narrációnak számít, mivel a pap mint heterodiegetikus narrátor nem azonos a regény heterodiegetikus narrátorával. Egy vidéki ember bebocsátást kér a törvény hajlékába. A kapuőr megengedi ugyan, hogy belépjen, de figyelmezteti arra, hogy egyre hatalmasabb kapuőrökkel fog találkozni. A vidéki ember a törvény kapujában vesztegel évekig; utolsó kérdésére azt a választ kapja, hogy ezt a kaput csak az ő számára tartották nyitva. *A per* és a börtönkáplán által elmondott példázat között a történet szintjén semmilyen kapcsolat nem fedezhető fel. E két narratív szint közötti érintkezés a narráció szintjén jön létre. Miután a börtönkáplán elmondja ezt a parabolisztikus történetet, Josef K. rákérdez e példázat értelmére:

– A kapuőr tehát rászedte a férfit – mondta K. rögtön; a történet lenyűgözte. – Ne hirtelenkedj – mondta a pap –, ne fogadj el kritikátlanul idegen véleményt. Én az Írás szóhasználatával meséltem el neked a történetet. S abban szó sincs csalásról. [...] Aztán K. azt mondta: – Tehát azt hiszed, nem szedték rá a férfit? – Ne érts félre – mondta a pap –, én csak elmondom neked, milyen nézetek vannak erről. Ne nagyon vess ügyet ezekre a nézetekre. Az Írás változhatatlan, és e nézetekben gyakran csak az emiatt érzett kétségbeesés fejeződik ki. (1995: 116–117)

A káplán e parabola több lehetséges értelmezését is vázolja, melyeket K. részben vitat, részben kiegészít: lehet, hogy a történet igazi károsultja a kapuőr, aki lebeszéli a vidéki embert, hogy belépjen a kapun. Lehet, hogy nem is a törvényt képviseli, mert semmit nem tud arról, hogy mi van az ajtón belül. De az is lehet, hogy amit mond a bebocsátásra váró

embernek, mikor az meghal, ti. hogy ez a kapu csak az ő számára volt nyitva, és most becsukja, az is csupán kegyes hazugság.

Minden egyes értelmezési kísérletük során rekonstruálják a történet szereplőinek lehetséges nézőpontjait, és ezeket eltérő, interszjektív összefüggésekbe illesztik. Úgy próbálják tehát felfejteni a történet motivációs összefüggéseit, hogy ugyanazt a történetet egy szereplő vagy egy általános összefüggés nézőpontjához kötik. A két kommentátor, akiket egyben az olvasó kihelyezett figuráinak is tekinthetünk (mivel a szereplők itt időszakosan ugyanúgy olvassák, értelmezik az előadott történetet, ahogy az olvasó *A per* narratíváját próbálja felfejteni), viszont ahelyett, hogy megállapodna egy bizonyos értelmi összefüggés mellett, egyre széttartóbb összefüggéseket állapít meg, a példázat pedig – ahelyett, hogy magyarázó értékű lenne a keretelbeszélés összefüggéseinek viszonylatában – maga is egyre talányosabbnak mutatkozik.

A beékelt narratívához képest legalább annyira jelentős az értelmezés színre vitt jelenete, amelynek tömör összefoglalását a pap mondja ki: „az Írás változhatatlan, és e nézetekben gyakran csak az emiatt érzett kétségbeesés fejeződik ki”. A két reflektor-figura (a pap és K. értelmezik a beiktatott narratívát) úgy értelmezi az előadott narratívát, mint amelynek az „értelme” éppen azért nem oldódik fel egyetlen exegézisben sem, mert megváltoztathatatlan, vagyis nem alakítható át, nem sajátítható ki egyetlen nézőponti bemutatás által sem, nem „cserélhető fel” a helyettesítő kommentárral.

A beiktatott intradiegetikus szint és a rá következő kommentár a történet szintjén csak lazán kapcsolódik az extradiegetikus narrációhoz: a főszereplő találkozik egy mellékszereplővel, aki jobb híján elmond neki egy történetet. Ugyanakkor e közbeékelt történetnek igen nagy az értelmezői értéke: *A per* recepciója azt mutatja, hogy e beékelt parabolával legalább annyit foglalkoztak, mint a regény összes többi fejezetével együttvéve. Mindez azzal is indokolható, hogy a narratív szintváltás úgy jelenik meg, mint amelynek elvileg értelmezői „kulcsot” kellene szolgáltatnia a szöveghez. Csakhogy a parabolát követő kommentárok éppenséggel visszavonják egy ilyen értelmezői mátrix lehetőségét: a két szint közötti korrelatív viszony abban jelentkezik, hogy a (narratív) értelmezést úgy mutatja be, mint a történet által lehetővé tett, egymásra rétegződő narrációs szintek végtelen haladványát. A regényben ez a beiktatott narratív szint tehát úgy olvasható, mint „gyakorlati útmutatás” az olvasáshoz, de amelynek az ironiája éppen abban érhető tetten, hogy azt a történet befejezésére irányuló „kétségbeesett” kísérletnek mutatja be.

Ezidáig úgy beszéltünk a narratív szintek egymáshoz való viszonyáról, mint két (vagy több) narrációs aktus egymásba ékelődéséről. Ez azt jelenti, hogy egy történet kimondásának pragmatikai helyzete megváltozik azáltal, hogy egy adott beszédhelyzeten belül nem egy másik történet, hanem egy másik beszédhelyzet kerül felidézésre.

A kimondás pragmatikai szituációjának a megváltozása több dolgot is implicál. Mivel a narratív szintek viszonyát a tudás megosztásának formájaként értjük, eleve abból a feltételezésből indulunk ki, hogy az extradiegetikus szint foglalja keretbe az intradiegetikus szintet, ebből következően, az extradiegetikus szint narrációja átfogóbb tudást közvetít, mint a beékelte narratív szintek. Ez például abban érhető tetten, hogy az extradiegetikus narrátor kommentálhatja a narratíván belüli narratívát, de ez fordítva már csak e narratív konvenció megsértésével lehetséges. Ebből következően az extradiegetikus narráció által mondottak szabályképző ereje nagyobb, mint az intradiegetikusé: amennyiben az intradiegetikus narráció állításai ugyanarra a diegetikus világra vonatkoznak, mint az extradiegetikus narrációé, akkor szabály szerint ez utóbbi szint állításait tekintjük megalapozóknak, míg az intradiegetikus narráció állításait korrekzív, vagyis helyesbítő funkciójúaknak.

A narratív tudás ilyen megosztása azt implicálja, hogy az elsőfokú narráció átfogóbb hatókörű: ez legegyszerűbb formájában abban fejeződik ki, hogy a másodfokú narráció nem „tud” az őt körül fogó keretről.

Igen sok ellenpélda van azonban e narratív szintkülönbség áthágására. E határ átlépését narratív **metalepszis**nek nevezzük. A narratív metalepszis kifejezést Genette (1998) arra az eljárásra használja, amikor az elbeszélés két eltérő narratív szintje között egy logikai-szemantikai szempontból értelmezhetetlen 'átvágás' teremődik meg. Legegyszerűbb megnyilvánulása, amikor a (heterodiegetikus) narrátor a szereplővel vitatkozik, vagy amikor egy szereplő számon kéri a narrátortól, hogy őt, mint karaktert ilyen vagy olyan módon formálta meg.

E transzgresszió tematikus megvalósulására jó példa lehet Szabó Lőrinc verse a *Te meg a világ* (1932) kötetből:

Dsuang Dszi álma

Kétezer évvel ezelőtt Dsuang Dszi,  
a mester, egy lepkére mutatott.

– Álmomban – mondta, – ez a lepke voltam  
és most egy kicsit zavarban vagyok.

– Lepke, – mesélte, – igen, lepke voltam,  
s a lepke vigan táncolt a napon,  
és nem is sejtette, hogy ő Dsuang Dszi...  
És felébredtem... És most nem tudom,

Most nem tudom, – folytatta eltűnődve, –  
mi az igazság, melyik lehetek:  
hogy Dsuang Dszi álmodta-e a lepkét  
vagy a lepke álmodik engemet?–

## 4. Narráció a filmben

A filmi narráció legvitatottabb kérdése a narrátor meglétére vonatkozik: tételezhetünk-e a filmi narratívában az irodalmi narratívákéhoz hasonló funkcióval rendelkező ágenszt, amikor a filmbeli narráció elsődleges eszköze nem a verbális elbeszélés? A filmi narrációnak csak egyik médiuma a verbalitás, a történet megjelenítésében ennél fontosabb szerepet játszik a láttatás. Létezik-e tehát a filmben egy olyan narratív középpont, mely összegyűjti a jelentéseket, és azok létrejöttének forrásaként szolgál? A szereplő-narrátoroktól és az anonim hangkommentártól eltekintve, első látásra azt mondhatnánk, hogy a filmek többségében általában nem érzékelhető egy narrátor közvetlen jelenléte: a kamera azt rögzíti, ami előtte történik, s amit egy [láthatatlan megfigyelő](#) is láthatna, ha éppen jelen lenne a helyszínen. Ezekben az esetekben úgy érzékeljük, mintha a történet „önmagát beszélne el”, a képek bemutatásában pedig nem lenne szükség semmiféle közvetítő ágensre. Az előző fejezetek vizsgálódásaiban azonban rámutattunk arra, hogy a történetek nem önmagukban, hanem a narrációs aktus által bontakoznak ki, és a vizuális médium rendelkezik azokkal a jelzésekkel (nézőpont, tér-idő jelzések), melyek szabályozzák a diegetikus világ néző általi megkonstruálását.

Mi a helyzet a narrátor jeleivel? Az irodalmi narratívákban a nyelvi közlés sajátosságaiból adódóan minden egyes narratív kijelentés személy-, szám- és időbeli indexszel ruházódik fel. A képkalkotásban hasonló funkciót tölt be a térbeli nézőpont vagy a [beállítás szemszöge](#): minden egyes kép kivágatát (azt, hogy mit látunk a képen, és mi marad rejtve előlünk) meghatározza a képet keretező térbeli pont kiválasztása, a film esetében a kamera magassága, a lefényképezett tárgytól való távolsága. Mivel a képkivágra vonatkozó számos információ forrásaként szolgál, egyes filmteoretikusok úgy gondolják, a kamera tölti be a filmbeli narrátor szerepét. A kamera azonban képtelen számot adni azokról az összetevőkről, melyek ugyancsak a narráció eszközeiként szolgálnak, mint például az események színrevitele (mise-en-scène), a szerkesztés és a nondiegetikus hang.

Éppen ezért, mivel a filmi narráció jelei oly sokrétűek, és nem rendelhetők hozzá egyetlen – az emberi cselekvés mintájára elgondolt – ágenciához, Bordwell amellettt érvel, hogy a filmben nincs szükség narrátorra, kivéve az explicit, megszemélyesített narrátorokat:

A legtöbb film nem teremt semmilyen meghatározható narrátorfélét, és okunk sincs arra, hogy ezt elvárjuk. [...] sokkal jobban tesszük, ha a narrációs folyamatot felruházzuk azzal

a hatalommal, amelyekkel adott körülmények között jelzi: a nézőnek létre kellene hoznia egy narrátort. Amikor ezzel szembesülünk, emlékeznünk kell arra, hogy a narrátor sajátos szervezési elvek, történeti tényezők és a néző szellemi tartalékainak a terméke [...] az ilyen narrátor nem teremt narrációt, a narráció teremti a narrátort. (1996: 75)

A narrációs aktus összetévesztése egy emberi tulajdonságokkal rendelkező narrátorral nem jelentene mást, mint „elmerülni egy antropomorf fikcióban” (74). A cselekvőképességnek a narrációs aktusra való áthárítása azonban Bordwellnél hasonló antropomorfizációt hoz létre. Az a három tengely, melynek mentén a filmi narráció vizsgálatát javasolja, újra bevezeti a „tudattal rendelkező entitás” logikáját. A narrációt jellemző öntudatosság, tudás és közlékenység a következő kérdések mentén artikulálódik:

1. Mennyire van a narráció tudatában annak, hogy a közönséghez beszél? 2. Milyen sokat tud a narráció? 3. Milyen mértékben hajlandó megosztani velünk tudását? (2004: 186).

Amikor Bordwell arról beszél, hogy a narráció információkat tart vissza, elleplez, eltitkol valamit, akkor a narrátor fogalma kapcsán elutasított megszemélyesítést ismétli meg.

Erre a kérdésre talán az az általánosabb válasz adható, hogy a szövegek cselekvőképessége eltér az emberi cselekvések struktúrájától, melyeket általában a cselekvő szándéka és az elért cél vonatkozásában ítélünk meg. A szövegek esetében azonban mindkét vonatkozás (az intenció és az elért hatás) inkább az olvasás, az értelmezés oldalán jelentkezik; ha a szövegek aktivitását vizsgáljuk, akkor tágítanunk kell ezt a keretet. Arra a kérdésre, hogyan írja felül a megszemélyesített narrátor ténykedését a film általában vett narrációs tevékenysége, jó példát szolgáltatnak azok az esetek, amikor a filmben megjelenik egy explicit narrátor. Az explicit narrátor a narráció megszemélyesített ágense.

Ennek egyik esete a heterodiegetikus narrátor, mely a filmben a képen kívüli hang által teremtdik meg. A képen kívüli hang nondiegetikus formája a **hangkommentár**, mely a játékfilmekben kevésbé használt, viszont a dokumentum- és ismeretterjesztő filmek gyakori eszköze. A testetlen és arctalan narrátorhang ilyenkor mintegy a néző cinkosává válik: egy fölérendelt nézőpontból értelmezi, kommentálja, narrativizálja a látottakat.

A homodiegetikus narráció – a narrátor explicitté tételének másik formája – a filmbeli szubjektivitás megjelenítésének egyik módja. A szubjektív narrációnak ez az esete általában a visszatekintés (flashback) formáját ölti. *A gyilkos csókja* (Stanley Kubrick, 1955) című film úgy kezdődik, hogy még mielőtt a főcímek megjelenének, egy fekete inzertet látunk, melyet hangos vonatkattogás kísér. A következő beállításokban a vonathang motiválttá válik: egy pályaudvar előterében egy idegesen járkáló férfit látunk, miközben a vonatállomásokra jellemző hangokat (hangosbemondó, vonatfütyty) hallunk. Amint a feliratok eltűnnek, a külső diegetikus hangok is fokozatosan elcsendesülnek, a kissé alsó látószögű totált felváltja a félközeli, és a vásznon láthatatlan forrású hang szólal meg. A szereplő mozgásához igazított kameramozgás alatt a férfihang az élet viszontagságairól beszél, amikor egy fordulattal saját történetére utal („Számomra így kezdődött az egész ... pontosan három nappal ezelőtt, a Rodriguezzel való meccsem előtt”). Az áttűnést követő képek és a **hangalámondás**<sup>54</sup> felváltó zene visszavisznek a három nappal korábbi „múltba”; a pályaudvaron várakozó férfi képe egy bokszmeccs plakátján köszön vissza, a további plakátokon a neve is feltűnik: Davey Gordon.



[4-6. kép] Stanley Kubrick: *A gyilkos csókja* (1955)

A történet röviden így foglalható össze: a férfi egy napon a szemközti lakásban élő nő segítségére siet, hogy megmentse támadójától. A lány, Gloria Price, táncestélyeken lép fel, láthatólag ebből él, támadója pedig épp a szórakozóhely korosodó tulajdonosa, Rapallo, aki agresszíven szerelmet vall neki. Vonzalom azonban Davey és Gloria között alakul ki: elhatározzák, hogy együtt elutaznak. Ezt megakadályozandó, Rapallo megpróbálja megöletni Davey-t, de az összetűzésben a bokszoló öli meg őt. A cselekmény előrehaladását ötször szakítja félbe a férfi főszereplő hangalámondása; ezek nagy része az eseményekhez fűzött kommentár és vészjósló előrejelzés annak a többlettudásnak a fényében, mellyel a szereplő-narrátor a végkifejlet ismeretében rendelkezik. A közbeeső részek tehát ennek a fölrendelt

<sup>54</sup> A hangalámondás (*voice-over*) a belső monológ vagy a flashback során alkalmazott hang, melynek forrása ugyan nem látható a képen (képen kívüli), viszont a diegetikus világban beazonosítható.

visszatekintő pozíciónak vannak alárendelve, a szereplő tudását jelenítik meg.<sup>55</sup> A szubjektív narrációt a hangalámondás teremti meg, ennek a belső hangnak a visszatérése ösztönzi a nézőt arra, hogy a szereplő-aktort és a szereplő-narrátort egyetlen személyben fogja össze, az eseményeket pedig kettős perspektívációba helyezve ítélje meg: egyrészt az előrehaladó történések előreláthatatlan végkimenetelű kibontakozása, másrészt a visszatekintő beszédhelyzet által megjelenített lezárás felől.

A beállítások azonban – ahogyan ez a flashback-szekvenciákban gyakran előfordul – nem szubjektív szemszögűek: ha a film minduntalan nem térne vissza a hangalámondáshoz és a vonatállomáson várakozó férfihoz, akkor akár el is feledkeznénk a szereplő-narrátor perspektívájáról. A film kétszeresen is felülírja a szereplői narrációt: egyrészt a kerettörténet, melybe a három nap történései beiktatódnak, egy másik szintű narrációt feltételez; nem pusztán azért, mert a szereplő-narrátor nem reflektál saját történetmondói helyzetére, hanem mert a film egy olyan eseménnyel zárul, mely a történetmondás jelenéből előreláthatatlan a szereplő számára, tehát az ő narrációja is egy nagyobb keretbe ágyazódik. Másrészt a szereplői narráció képtelen számot adni a film összes narratív eljárásáról. Rögtön a flashback kezdetén olyan párhuzamos szerkesztést találunk, mely a film első részében folyamatosan érvényesül. A két főszereplő lakását csak egy szűk hátsó udvar választja el, ablakaik egymásra néznek (a díszletezésnek ez a megoldása erősen emlékeztet Hitchcock egy évvel korábbi *Hátsó ablakára*). Párhuzamosan látjuk, amint a két szereplő – hasonlóképpen kedvetlenül – készül esti munkájára; az első kapcsolatot köztük az előlegezi meg, ahogyan az ablakon át rálátunk a másik lakásra (a belső keretezésnek erre a rétegzettségére a képkivágaton belüli gyakori fényképek, fotók, belső udvarok, ajtók hívják fel a figyelmet, amit a narráció keretezettségére utaló önreflexió jeleként is értelmezhetünk). A két helyszínt váltogató párhuzamos montázs egy olyan mindenütt jelenlévő szemet feltételez, mellyel a szereplő nem rendelkezik.

---

<sup>55</sup> Kisebb-nagyobb eltérésekkel: ezen a ponton a film követi a klasszikus narráció azon gyakorlatát, miszerint a flashback-jelenetekben olyan eseményeket is bemutat (itt például Rapallo dühkitörését, amikor Gloria magára hagyja), melyeknek a szereplő-narrátor nem lehetett tanúja. Mivel a homodiegetikus narráció másféle megítélésben részesül a hitelességét illetően, az ilyen események az „elképzelt” státuszával kellene hogy rendelkezzenek. Az, hogy valójában mégsem így történik, a képi ábrázolás illúzióteremtő vonásával függ össze.





[7-8. kép] Stanley Kubrick: A gyilkos csókja (1955)

Ez a szerkesztésmód folytatódik akkor is, amikor a bokszmeccs helyszínén skandáló tömeg képi és hangyi megoldásai váltakoznak a szórakozóhely lány hangjaival és képeivel. A szekvenciák egyre gyakrabban ismétlődnek (Eisenstein metrikusnak nevezte a montázsnak azt a formáját, mely a képsorok hosszával manipulál), mígnem a két esemény összeér abban a jelenetben, amikor Rapallo és Gloria a tévében nézik Davey csúfos vereséggel végződő meccsét. Itt még csak a tévé nondiegetikus hangja hozza őket össze egy szonikus térben, néhány beállítással később viszont egy képkivágatban találjuk a két főszereplőt – anélkül azonban, hogy ugyanabban a diegetikus térben lennének – amikor Davey telefonál és a mellette álló tükörben Gloria alakja látható.<sup>56</sup>



[9-11. kép] Stanley Kubrick: A gyilkos csókja (1955)

Ez a szerkesztésmód egyfelől ellenpontoszó, hangulati és képalkotásbeli ellentéteken alapul (a szórakozóhely nyugodt légköre és a bokszmeccs gyorsmontázzsal érzékeltetett felfokozott tempója), másfelől amikor a táncparketten is megjelenik az agresszió (Rapallo féltékenységi jelenete), akkor a két szál, a két helyszín és a két szereplő magára maradottsága, kiégettsége ezáltal is párhuzamba állítódik. A nézőnek fel kell tennie a kérdést, hogy kinek a nézőpontja a meghatározó: a szereplő-narrátoré-e, aki Gloriát úgy láttatja, mint aki szándékosan csapdába csalta (a filmnyitó flashbackkel összekapcsolva ez az értelmezés a film noir műfaját idézi – hasonló háromszögtörténetet találunk a *Gyilkos vagyok*-ban, melyet a halálán lévő férfi mesél

<sup>56</sup> Bordwell ezt az eljárást a fabula és a szüzsé ideje közti viszony egyik típusaként különíti el: a fabula egyidejű eseményeinek a vásznon egyidejűleg történő megjelenítéseként (1996: 90).

el), vagy úgy látjuk a két főszereplőt, mint akik hasonlóan sodródnak, és ezért találunk egymásra. A film vége (Gloria megjelenik a vonatállomáson, és egymás karjaiba hullnak) ez utóbbit látszik erősíteni, felülírva a szereplői nézőpontot.

A szubjektív narráció a filmben az egyes szám első személyű történetmondásra és a szubjektív szemszögű beállításokra támaszkodik. Amint azonban *A gyilkos csókja* elemzésében láthattuk, a narráció minden egyes eleme nem sajátítható ki e nézőpont által. Mindez részben abból adódik, hogy a film képtelen a szereplőt egyszerre cselekvőként és a cselekvéstől valamelyest távolságot tartó értelmezőként bemutatni. A szubjektív láttatás és a szubjektív történetmesélés teljesen eltérő struktúrával rendelkezik (az előbbi az „itt és most”, alapvetően az észlelésen alapuló eljárása, az utóbbinak pedig éppen a tér-időbeli elválasztás a feltétele). Julio L. Moreno szerint a filmben nem találjuk meg a homodiegetikus narráció megfelelőjét, és alapvetően elhibázott az az irodalmi narratívákból átvett technika, hogy a szubjektivitást a főhőssel megegyező narrátor jelölje.

Tegyük fel, hogy Juan ezt mondja: »Tíz éve történt. Hajnalban kilovagoltam a faluba...«. A szereplő Juan és a narrátor Juan ebben a példában teljesen elválasztható egymástól. A szereplő múlt, a narrátor jelen idejű. [...] A narrátor Juan nézőpontja semmiképpen sem téveszhető össze a szereplőével; a szereplő *jelenben éli át* a történetet, a narrátor kívülről *mondja el múlt időben*. [...] E két középpont [melyek köré a narratíva szerveződik] eltűnik a vizuális első személyben. (1953: 355-356)

A filmbeli szubjektivitás tehát mindig csak egy külső keretbe ágyazottan jelenhet meg a filmben (látjuk Davey-t, amint a vonatállomáson járkal fel-alá, és belső monológjában elgondolja a vele történeteket). Éppen ezért a keretezés és a narratív szintezés kérdése még fontosabb a filmi narratívák tárgyalásakor, mint általában. Az egyes szintek a hozzájuk kapcsolódó tudásmennyiség és ágensek alapján különíthetők el, a narráció pedig meghatározható a szintek viszonyba állításaként. A narratív szintek elméletének ezt az aspektusát Branigan (1992) vizsgálta a legbelsőbben.

Álláspontja szerint a narráció nem más, mint a tudás egyenlőtlen eloszlása. Ha mindenki ugyanazokkal az információkkal ugyanolyan módon rendelkezne, nem lenne szükség narratívákra, a történetmondás lehetetlenné válna. A narráció „a szubjektum és az objektum aszimmetrikus viszonya”; a narrációs aktus a tudás egyenlőtlen eloszlását nevezi meg a narratív ágensek: a narrátor, a szereplő és a néző között. E háromtagú viszony arra utal, hogy

a szubjektumnak az objektumhoz való hozzáféréseben valamilyen akadály lépett fel, ezért az objektumról való tudása e körülmény által van meghatározva. A „ki tud többet?” kérdése (a néző és a szereplő viszonyában ez a következő nézői reakciókat hozza létre: narrátor > szereplő: **suspense**, narrátor = szereplő: **rejtély**, narrátor < szereplő: **meglepetés**) nemcsak a narratíva végéről válik beláthatóvá, amikor is ezek az egyenlőtlenségek a tudás mezején eltűnnek, hanem a narratív megértés, vagyis a filmnézés konkrét folyamatában: minden egyes információt hozzá kell rendelnünk legalább egy vonatkoztatási kerethez, és meg kell határoznunk a különböző keretek egymáshoz való viszonyát.

Branigan a kommunikációs modell mintája alapján (feladó, üzenet és címzett) nyolc ilyen keretet vagy szintet vázol fel; az aktus, melynek során az adott szekvencia beágyazódik a keretek valamelyikébe, nagyban meghatározza az így nyert információ státuszát, hiszen ez jelöli ki, hogy milyen nézőpontból vagy mihez képest tűnik részlegesnek, relatívnak a megszerzett tudás. A filmben a narratív szintek tagolása azért különbözik az irodalmi szintek elkülönítésétől, mert egyrészt a narratív közlés jelei több médium által közvetítődnek (beszéd, hang, szemszögek, vágás stb.), másrészt a szereplői és a narrátori tevékenység nem különíthető el egymástól oly módon, mint az irodalomban. A Branigan által kidolgozott kereteket a továbbiakban a legkülsőtől a legbelső felé haladva vesszük szemügyre.

1. Az első keretet a történeti szerző, a szöveg és a történeti közönség határozza meg.
  2. A második ilyen keret a már említett extrafikcionális narrátoré.
  3. A nondiegetikus narrátor szintje a történet világáról közöl információkat, de olyan információkat, melyeknek egyike sem lehetne ilyen formában megtapasztalható a történet szereplői által. Például a sűrített képek és a némafilmben a feliratok a történetről szólnak, de mégis el vannak választva attól. (A genette-i felosztásban a heterodiegetikus narrátor szerepköréhez hasonló narratív szint.)
  4. A diegetikus narrátor (hacsak nem a történet egyik szereplőjéről van szó) úgy nyilvánul meg, mint a jelenet helyszínén jelen lévő, számunkra láthatatlan tanú, aki olyan információkat közöl, melyek a történet szereplői számára is hozzáférhetőek, csak nem az ő nézőpontjukból.
  5. A szereplői (nem fokalizált) narráció: az explicit narrátor esete, a narráció az egyik szereplő tevékenységként azonosítódik, a narráció címzettje a többi szereplő is lehet (például az *Aranypolgár* egyes szereplői, akik Kane életének egy-egy szakaszát mesélik el a visszaemlékezések során). (Genette-nél a homodiegetikus narráció esete.)
- Az utolsó három szint a különböző típusú fokalizációkra vonatkozik. A fokalizáció azt a

folyamatot jelöli, amikor a szereplő úgy válik a tudás forrásává, hogy az lesz lényeges, hogy egy adott információnak tudatában van-e a szereplő vagy sem. A fokalizáló szereplő nem narrációs tevékenységet fejt ki, és nem is szereplőként cselekszik, hanem megtapasztal valamit, amit a narráció tudomásunkra hoz.

6. Külső fokalizáció: csak azt látjuk, amit a szereplő is néz, de nem tudjuk, hogy mi a jelentősége ennek a szereplő számára (tényleg meglátja-e vagy sem).<sup>57</sup>

7. Belső (felszíni) fokalizáció: az észlelés szintjén jelentkezik.

8. Belső (mélységi) fokalizáció: a gondolat szintjén nyilvánul meg (álom, hallucináció, vágykép stb.). A belső fokalizáció lényege, hogy olyan információkhoz jutunk általa, melyek egy külső, diegetikus szemlélő számára hozzáférhetetlenek, a néző viszont azonosulhat ezekkel a megérzésekkel, látomásokkal, félelmekkel, hallucinációkkal stb.

A narratív szinteknek ez a tipológiája képezi Branigan narratív elméletének a középpontját. Bár az egyes szintek elméleti elhatárolása (például az extra-fikcionális és a nondiegetikus narrátor megkülönböztetése) megkérdőjelezhető, a narratív szintezés ezen elképzelésének mégis igen nagy a magyarázó értéke a narratív filmek elemzésében. Elsősorban rámutat arra, hogy egyetlen film sem sajátható ki egy narratori hang által, a tágabb értelemben vett narráció sokféle ágensre és tevékenységre terjed ki. A filmet nem úgy kell elgondolnunk, mint egy kommunikációs szituációt, amikor valaki (a szerző, a rendező, a megszemélyesített narrátor) elmesél/megmutat egy már előzőleg is létező, a narrációs aktustól független történetet. Branigan szerint nincs szükség a narrátor megszemélyesítésére a filmben; a történetet a néző konstruálja meg azáltal, hogy az egyes narratív kijelentéseket eltérő státuszú narratív szintekhez kapcsolja. A narrátor, a szereplő, a fokalizáló – a narratív szövegekben előforduló ágens e három típusa – „kényelmes fikciók, melyek arra szolgálnak, hogy a tudás mezejének felosztását jelöljék egy adott pillanatban” (1992: 105), tehát nem annyira a szöveg, inkább a néző által létrehozott kategóriák.

A narráció (mely épp annyira tartozik a szöveg befogadásához, mint előállításához) egyik alapvető művelete a narratív szintek közötti közvetítés. A klasszikus narratívák esetében a szintek egymáshoz való viszonya oly mértékben hierarchizált, hogy az alsóbb szintű kijelentések érvényét mindig a magasabb szintű kijelentések határozzák meg. Mindazonáltal a szintek között nemcsak hierarchia, hanem keretező viszony, egymásmellettiesség, kizáró

---

<sup>57</sup> Vegyük észre, hogy Branigan a külső fokalizációt nem az irodalmi narratológiában bevett (és Deleyto [2005] által a filmi narratívába is áthozott) értelemben használja, mely szerint a külső fokalizáció az anonim narrátor (a branigani osztályozásban ez a 4. narratív szinthez áll a legközelebb).

viszony stb. is létrejöhet. A narráció ezek szerint „olyan keretek összessége, amelyek egyre nagyobb keretekben helyezkednek el, míg végül eljutunk egy olyan kerethez, amely már nem keretezhető be a szöveg határain belül” (1998: 14) – ezt nevezi Branigan mindentudásnak. A keretezésnek olyan textuális jelei is lehetnek, mint például az irodalmi szövegben az írásjelek. A narrátori és a szereplői szólamot az egyenes vagy a függő beszéd esetében olyan jelek különítik el, mint a vessző, az idézőjel, az igeidő és személy megváltoztatása. Ezek a határok azonban, melyeket ez esetben írásjelek jelölnek, egyben episztemológiai határokat is jelentenek, vagyis a tudás eltérő mértékű megbízhatóságát, kiterjedését. Ily módon a keretezés, a határok megléte két különféle módon is átszeli a szöveget: *horizontálisan*, vagyis a szöveg részekre bontható az őt alkotó szólamok és szintek alapján, itt a „határ” fogalma szó szerinti jelentésében áll; a *vertikális rétegződés* pedig azokra a mentális műveletekre vonatkozik, melyek során a megalkotott hipotéziseinket az újabb információk fényében és a narratív szintek beágyazásával újra és újra felülírjuk.

Ezt a kettős keretezést a *Londoni randevú* (Alfred Hitchcock, 1938) egyik szekvenciájával példázzuk. A történet, ahogyan erre az angol cím is utal (*The Lady Vanishes*), egy idős hölgy gyanús körülmények közti eltűnéséről szól. Maga az „eltűnés” soha nem jelenik meg a képen. A szereplők, az idős hölgy és fiatal ismerőse egy vonatfülkében utaznak; a fiatal nő, aki gyengélkedik, miután induláskor megütötte a fejét, lepihen. Látjuk, ahogy lassan lecsukódnak a szemei. Áttűnéssel egy olyan beállítás-sorozat következik, melyben a vonatkerekek sebes gurulását látjuk, majd a távvezetékek vonalait és a felhős eget, aztán a vonattal szembe futó sín párokat, a sínek kereszteződését, ugyanez a sorozat még egyszer megismétlődik, majd a fiatal nőt látjuk, amint felébred.



[12-17. kép] Alfred Hitchcock: Londoni randevú (1938)

Nyilvánvaló, hogy a fiatal nőt és a vonatot kívülről mutató képek nem ugyanazon a narratív szinten helyezkednek el. Ami diegetikus szinten a szereplő számára vakfolt, az a néző számára többféleképpen is értelmezhető. Először is a szemek lezáródásának a képe arra utal, hogy mindaz, amit látunk, a szereplő számára láthatatlan (legalábbis szó szerinti értelemben). A vonatról mutatott külsők és a vonat hangjának felerősített robogása viszont jelezhetik az idő múlását (a beállításoknak azonos sorrendű megismétlése a gyakorító bemutatás jele lehet) és a térben való előrehaladást. Ugyanez a szekvencia jelzi azonban a film középponti eseményét is: míg a nő alszik, idősebb társa eltűnik. Ez ugyanolyan vakfolt számunkra is, hiszen e fontos esemény megtörténte alatt mi a vonat robogását figyeltük. Amikor viszont a nő utastársai tagadják az idős hölgy létezését, akkor az is megfordulhat a fejünkben, hogy a robogó vonat képei egy radikálisabb váltást jelentenek a történetben: már egy másik vonaton vagyunk egy másik utazás alkalmával (mely azonban kísértetiesen hasonlít az előbbihez); vagy mindaz, amit eddig láttunk, az alvó nő álmát mutatta be számunkra; vagy a nő fejsérülése által előidézett hallucinációkat láttuk. A film ezután következő története valójában ennek a kérdésnek a megválaszolására törekszik: mi történt, amíg a nő aludt? A történet lezárása felől már pontosan tudjuk a választ, melyet az extra-fikcionális narrátor „visszatartott” előlünk: az idős hölgyet, aki nevelőnőnek álcázott angol kémként utazott a vonaton, az idegen ország ügynökei elrabolták. Addig azonban az eltűnésre vonatkozó és azt tagadó különböző történetverziókat kell összevetnünk, melyek mindegyike megpróbálja kisajátítani a maga értelmezése számára a jeleket és a bizonyítékokat.

Branigan szerint a néző filmnézés közben folyton válaszpontra és döntéshelyzetre van, döntései kijelölnek számára egy értelmezési útvonalat, viszont a keretezés végtelen regresszív jellege sohasem tudja megállítani a jelentéstulajdonítás folyamatát: „Bármely narrációt, legyen az akármilyen objektív, hirtelen keretként körülölelhet egy másik narráció, mondjuk egy olyan személyről, aki álmodik, vagy éppenséggel őrült, és azonnal előáll annak a veszélye, hogy az elején félre lettünk vezetve, vagy zagyvaságot láttunk, vagy nem is láttunk semmit. Az, hogy »objektív«, szigorúan relatív fogalom. Még ha lenne is egy belső jel, amely megbízható (?) volt a múltban, előfordulhat, hogy a jelen pillanatban viszont hamis és így becsap minket” (1998: 25).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> „Itt nem egyszerűen a szöveg igazságáról van szó (arról, hogy hogyan késleltetődik az igazság egészen a mű végéig), hanem egy szélesebb értelemben vett igazságról: a nyelvnek a világhoz való viszonyáról. Bazin azt remélte, hogy azáltal, hogy feltételez egy ontológiai realizmust, véget tud vetni ennek a rekurzív folyamatnak, amelynek során egy keret helyébe újabb keret lép, mind a fotografikus képalkotás, mind pedig annak feldolgozása tekintetében, és hogy így közvetlenül eljut majd a világhoz. Mind a fenomenológia, mind pedig a realizmus a tapasztalás közvetlen elméletei, amelyekben semmi lényeges közvetítés nem szerepel a néző és a világ között. Hiszem azonban, hogy az ábrázolás mélyén meghúzódik valamiféle hiány – a referens tárgy hiánya, amelyet teljességében sohasem tudunk előhívni. [...] A jelölt és a referens ebből eredő szétválása egy olyan közvetett tapasztalás-elmélet alapja, ahol a látás nem a világgal találkozik, hanem egy kódrendszerrel és egy olyan ideológiával, amely sokkal összetettebb módon (absztrakt szabályokon és egy társadalmi rendszeren keresztül) kapcsolódik a világhoz.” (1998: 25)

## Narratív tér és narratív idő

---

A tér és az idő olyan fogalmak, melyek nem férhetők hozzá közvetlenül a tapasztalás számára, csakis az észlelés és a jelölési rendszerek által szolgáltatott jelzések által. A beszélt nyelvek például az igeidők tagolása vagy a közelre és távolra mutató helyhatározószók által artikulálják az idő és a tér fogalmát. A nyelvi viszonylagosság teoretikusai szerint az egyes nyelvek annyira eltérően tagolják a tér és az idő tapasztalatát, hogy például a hopi indiánok nyelve nem ismeri a múlt és a jelen idő közti megkülönböztetést, ehelyett egy térbeli különbséggel operál: azzal, hogy az elbeszélt esemény a narrátor terében zajlik-e vagy sem.<sup>59</sup>

A narratívák által megképzett tér-idő egyik kitüntetett módja annak, ahogyan a tér és az idő fogalmáról általában gondolkodunk: a narratívák nemcsak térben és időben bontakoznak ki, hanem létre is hozzák a tér és az idő bizonyos szemléletét. Akárcsak a mindennapi tér-<sup>60</sup> és időézéslelés, a narratív tér és a narratív idő is konstrukció eredménye. A narratív tér-idő nem valamiféle homogén tér-időélményt jelent, hanem az egyes médiumok által szolgáltatott jelek és jelzések értelmezésén alapuló tevékenységnek az eredményét. Egyetlen idő- vagy téraspektus sem jelenik meg önmagában, hanem rá van utalva a jelek reprezentáló szerepére. A narratív tér jelei lehetnek például a mélységélesség, a keretezés, a felület textúrája, a távolság és a látószög, ugyanígy a fejezetek közti cezúra, a szereplők fokalizációs tevékenysége és így tovább. A reprezentáció terének e jelzései – a „színpadtól a vászonig” (Aumont 1997) – tehát médiumfüggőek, a narratív tér és idő vizsgálatánál következőképpen fel kell térképeznünk a reprezentációs rendszerek erre vonatkozó lehetőségeit.

A narratív térre és időre vonatkozó jelzések e halmaza gyakran egymásnak ellentmondó jelentéseket implicál: ha például a vásznon megjelenő kép felületére, textúrájára figyelünk, akkor a képet síkfelületként értelmezzük, mint foltok és vonalak mintázatát, s nem úgy, mint ami a történet helyszínére, az előtér-háttér- és mélységviszonyokra utaló jelek együttese. Vagy ha az egymás után pergő képek idejét lineárisnak észleljük, akkor nem ismerjük fel a történetbeli egyidejűséget vagy előre- és visszautalást. A narratív tér és idő jelei tehát eltérő tér-időaspektusokra utalnak, melyeket a narratológia a történet, a narráció és a befogadás tér-

---

<sup>59</sup> E probléma és a vizuális ábrázolás kapcsolatát lásd bővebben Sebők Zoltán é. n.

<sup>60</sup> „Valójában leegyszerűsítés azt állítani a térről, hogy *látjuk*: a teret nem közvetlenül, nem *direkt* módon észleljük, mint a mozgást vagy a fényt, hanem vizuális, kinetikus (mozgásérzeti) és taktilis (tapintási) percepciókból *építjük fel*.” (Aumont 1997)



és időszerkezeteként különít el. A narratív szövegek befogadása e szintek közti állandó ingázást és közvetítést jelent.

Először a filmi szerkesztés kétféle módozatát vesszük szemügyre, melyek a filmi médium alapvető fragmentáltságának eltérő felhasználásából adódnak. A narratív térrel foglalkozó fejezet egy intermediális keretben (irodalom, színház, statikus képek) mutatja be a filmi tér létrehozásában alkalmazott jelzések funkcióit és értelmezési lehetőségeit. A narratív szövegek befogadásának egyik paradoxona, hogy az olvasónak, nézőnek egy kettős viszonyt kell kialakítania a történet idejéhez: egyrészt úgy kell létrehoznia, mint a jövőre nyitott történések horizontját, másrészt pedig mint a lezárás által perspektivált utólagos aktus termékét.

## 1. A filmi szerkesztés módozatai: a narratív kontinuitás és a montázs

A film „tér- és idő kivonatok terméke”,<sup>61</sup> e szabatos meghatározás egyrészt arra utal, hogy a film általában nem mutatja be a történet teljes időtartamát és a tér egészét, hanem kiválasztja a jellegzetesnek vagy jelentősnek ítélt időpillanatokot és térszeleteket. Ugyanakkor – és ez sokkal inkább kényszerítő jellegű, mint az előbbi – a film fragmentumokból építkezik, és ez az alapvető fragmentáltság több szinten is jelentkezik. A filmkocka, a beállítás, a jelenetek egymásra következését már vizsgáltuk a képsorok szerialitása kapcsán, de még abban az esetben is fennáll a töredékesség, ha egy olyan filmet gondolunk el, mely egyetlen, „valós idejű” beállításból áll. Hiszen a keret által behatárolt mező(k változásai) és az a tény, hogy az éppen látott képeket az azt megelőzőkkel kell összevetnünk, arra ösztönöz, hogy az egyes részeket állandóan viszonyba állítsuk, kiegészítsük egy elgondolt egészhez viszonyítva. A film folyton megtöri a tapasztalati tér térbeli és időbeli folyamatosságát: nem azt látjuk, amit „szabad szemmel”, adott tér- és időkoordináták által meghatározott pontról láthatnánk – ehelyett nézőpontok sokaságát kapjuk, egyik helyszínről a másikra ugrunk, az idősíkok is váltakoznak. Hogy történhet meg mégis, hogy ennek ellenére eligazodunk a filmi tér-időben, a beállítások sorozatát pedig egyetlen folyamat részeként értjük meg? Úgy, hogy a filmi konvenciók elsajátításával megtanultuk olvasni a beállítások szintagmatikáját, mely által a film egy másfajta (narratív) folyamatosságot hoz létre, melyben „a töredezettség a lényegi folytonosság feltétele” (Heath 2004: 145).

A filmbeli folyamatosság létrehozásában alapvetően két eszköz működik közre: az egyik a vágás vagy montázs, a másik az a konvenciórendszer, mely alapján a film nézése során a vászon idejét a történet idejévé, a vászon kétdimenziós, sík felületét egy térbeli kiterjedéssel rendelkező háromdimenziós helyszínné alakítjuk át. A két lehetőség szorosan összefonódik, eltérő használatuk a filmművészetben stílusirányzatokként másféle jelentést implikál, a filmelméletben pedig megosztja az egyes iskolák képviselőit.

A **montázs** szó etimológiája szerint ’összeszerelést’, ’összeillesztést’ jelent, a filmben a beállítások (mint a rögzített vagy mozgó kameraállásból fényképezett folyamatos látványdarabok) egymás mellé illesztésére vonatkozik. A filmteoretikusok egy része úgy véli, hogy a montázsban rejlik a filmi jelölés legerőteljesebb potenciálja. Eisenstein szerint, aki az orosz montázsiskola képviselője, a montázs jelenti a specifikusan filmszerű eszközt, mely

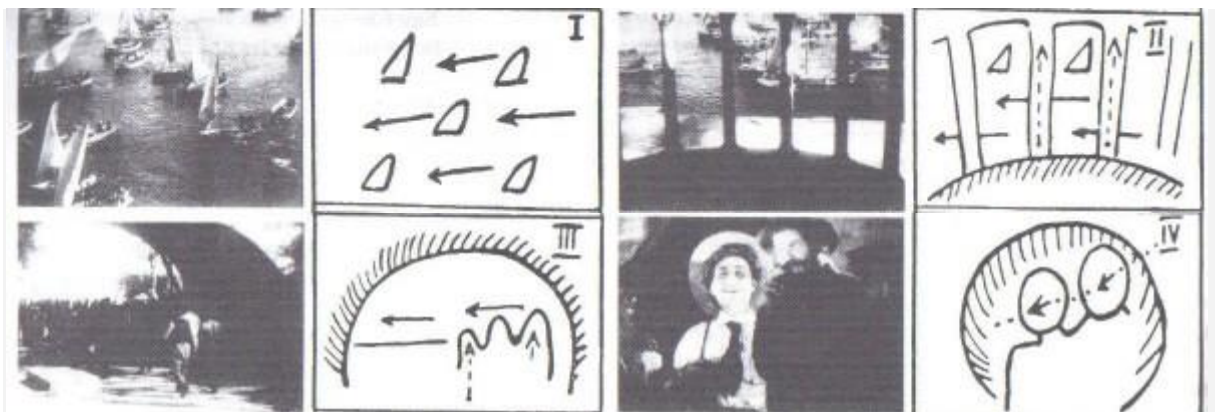
---

<sup>61</sup> Jean Marie Straub – Daniele Huillet. Idézi Heath 2004: 165.

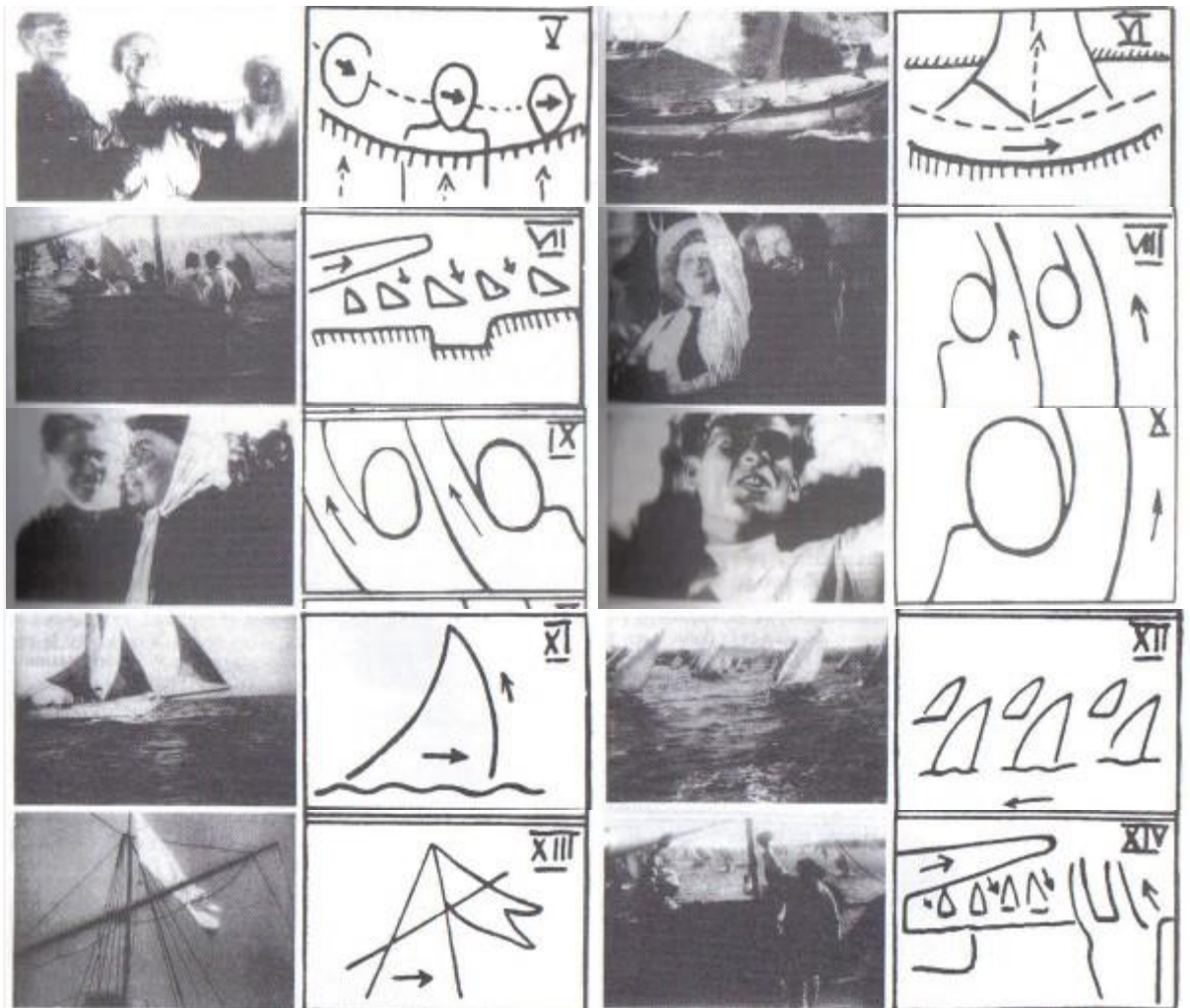
által a film megszabadulhat a filmkocka festményszerűségében megnyilvánuló festészeti és a gesztusok szimbolikájára alapozó színházi befolyástól.

Eisenstein megközelítésében a montázs elsődleges funkciója az összeütközés eseményszerűségének a megteremtése. Amiképpen a golyók összeütközése is rengeteg kombinációt hozhat létre a golyók gurulási pályájában, úgy a montázs is a képkockák előre kiszámíthatatlan végkimenetelű<sup>62</sup> konfliktusát teremti meg. Ezek között az egyirányú és egyenletes mozgás csak az egyik lehetőség, mely megszelídíti és „degradálja” a mozgás erejét. A montázs tehát összeütközés, konfliktus, mégpedig „két egymás mellett álló szegmens konfliktusa” (Eisenstein 1988: 107). Ezt az elvet Eisenstein kiterjeszti a beállítások viszonyáról a filmkockán belül megvalósuló kompozíciós viszonyokra, valamint a hang és a kép viszonyára is. „A film kifejező ereje – egymás mellé állítások eredménye” – mindez a viszonyok és kölcsönkapcsolatok nem sematikus, nem konvencionizált módozatait jelenti.

Eisenstein filmszerűnek ítéli a következő montázs-típusokat: „a grafikus irányok (vonalak) konfliktusa, a plánok (egymás közti) konfliktusa, a térfogatok konfliktusa, a tömegek (a különböző fényerősséggel kitöltött térfogatok) konfliktusa, terek konfliktusa [...] a tárgynak és a térbeliségnek a konfliktusa és az eseménynek és az időbeliségnek a konfliktusa” (1998: 108-109). Bár az összes típust nem szemlélteti, jó példa erre a *Patyomkin páncélos* (Eisenstein, 1925) Eisenstein által elemzett képsora, melyhez vázlatokat is készített.



<sup>62</sup> Valójában az orosz montázsiskola ellenzői épp ezt a mozzanatot kritizálták a leginkább Eisenstein elméletében; az ő álláspontjuk szerint a montázs nem ad teret a nézői értelmezés szabadságának, hanem a rendező agresszív beavatkozását példázza, amennyiben előre megtervezett hatásoknak és jelentéstulajdonításoknak rendeli alá a filmi befogadást. Lásd bővebben: Bazin 2002: 48-59.



[1-14. kép] Eisenstein: Patyomkin páncélos (1925), Eisentsein vázlatai a filmkockákhoz

A beállítások „egy helycserés tánc koreográfiáját követve”<sup>63</sup> kétféle témát váltogatnak: a vitorlásokat, amint a páncélos felé tartanak és az ogyesszai lakók integetését. A két téma az egyes beállításokon belül és a beállítások viszonyában is összefonódik. A „kompozíció mozgását” Eisenstein így írja le: az 1. beállításban a vitorlások a keret vízszintes vonalával párhuzamosan haladnak, a folyamatos előrehaladást a vitorlák függőlegese töri meg. A 2. beállításban az előtérbe helyezett új elem, a mozdulatlan oszlopok függőleges vonala gyorsítja a vitorlások mozgását. A 3. az előző képen feltűnő körív vonalát teljesíti ki, a függőlegeseket a kamerától távolodó alakok ismétlik.

<sup>63</sup> Eisenstein 1969: 11-12 [Magyarul részletek találhatóak a cikkből: Aumont – Marie 2004: 23-24]



[15-17. kép] Eisenstein: Patyomkin páncélos (1-3. beállítás) (1925)

A 3. beállítás boltozata a 4.-ben a két alakot körülzáró körben ismétlődik meg, melyet a háttérben lévő esernyő körvonala is hangsúlyoz, a távolodó embereket a frontálisan fényképezett alakok váltják fel, a vitorlások mozgását pedig a képkereten kívülre irányuló tekintetek idézik fel. Az 5. beállításban a két alak helyett három szerepel, tekintetük ellentétes irányba szegeződik, a körív ellaposodik, és felfelé görbül, a háttérben lévő mellvéd ezt még inkább hangsúlyozza.



[18-19. kép] Eisenstein: Patyomkin páncélos (4-5. beállítás) (1925)

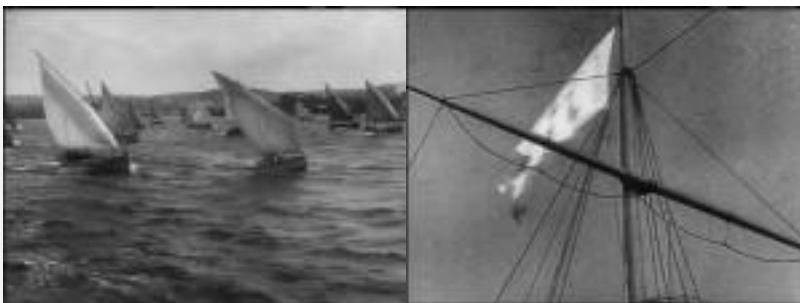
Mindezidáig a vitorlások előrehaladása az őket néző emberek tekintetében, mozgásában jelent meg; a 6. beállítás visszatér a vitorlásokhoz, az álló alakokat a mozgó vitorlás váltja fel. A 7. a 6. beállítás ellenbeállítás, a páncélos ágyúcsöve folytatja a kis hajók előre tartó mozgását. A 8. a 4. beállítás megismétlése, csak hogy itt a feltartott karok és az előre tekintő szemek újra

színre viszik a függőleges-vízszintes ellentétét. A 9. beállítás az alakok arcát emeli ki, Eisenstein szerint nem túl szerencsés kapcsolás az előzővel (ide egy háromalakos beállítás kíváncszott volna). A 10. beállítás még inkább az arcra fókuszál, a karemelés a kereten kívülre kerül.



[20-22. kép]Eisenstein: Patyomkin páncélos (8-10. beállítás) (1925)

A 11. beállítással visszatérünk újra az első témához, az előző képről hiányzó felemelt kart a függőleges vászon ismétli, a függőleges és vízszintes (előre haladó irány) egyetlen tárgyban való egyesítése a 2. és 6. beállítás kompozícióját fokozott intenzitással nyomatékosítja. Az itt megjelenő vászon a következő (12.) beállításban több kicsi vászonra tagolódik, ezek viszont a nagy vászonnal ellentétes irányban haladnak. A kis vásznak a 13. beállításban újra egyesülnek, most már a páncélos tetején lobogó zászló képében. A 14. beállítás a 7.-et ismétli, megjelenítve a páncélos és a vitorlások egyesülését.



[23-24. kép]Eisenstein: Patyomkin páncélos (12-13. beállítás) (1925)

Láthatjuk, hogy milyen sok szinten megjelennek azok a kölcsönviszonyok, melyek a szomszédos vagy egymástól távol eső beállítások között létrejönnek. Ezek a kapcsolatok Eisensteinnél egyfajta gondolatiság vagy fogalomalkotás szolgálatában állnak (a fenti részletben pl. az 'egyesülés a forradalom zászlaja alatt' eszme kifejezésében). Ez az ellentéteken és konfliktusokon át megvalósított organikusság (vagy eisensteini szóhasználattal: dialektika) nem annyira a narratív egységesítés irányába mutat, hanem sokkal inkább – a nézői ítéletalkotást mozgósítva – egy olyan jelentésréteget hoz létre, mely állandóan végigkíséri és „értékeli” a narratívát.<sup>64</sup>

A fenti beállításokat bármilyen sorrendben el lehetett volna rendezni a vágóasztalon, klasszikusnak számító szerkesztés lehetett volna például a következő: megalapozó beállítás (például egy madártávlat) a vitorlásokról, amint a páncélos felé közelednek, ugyanez csak egy másik, alsóbb nézőpontból, aztán a várakozó matrózok képe és a vitorlások közelebbi képe, újra a páncélos a vitorlások egyre közeledő nézőpontjából, aztán a páncélos matrózainak a szemszöge a hajókról, vágás a parton integető ogyesszaiakra és végül nagytotál a vitorlások és a páncélos találkozásáról. A beállításoknak ez az elrendezése megfelelné a klasszikus jelenet<sup>65</sup> felépítésének. A történet alapvető elemei így sem változnának meg, megváltozna azonban a történetnek a narráció által történő értékelése. A montázs eisensteini használata nem rendeli alá a vágást a narratívának, pontosabban szólva egy másik típusú narratív szerkesztést alkalmaz, mely sokkal inkább láthatóvá teszi a narrációs folyamatot.

Ezzel szemben a klasszikus jelenet alapjául szolgáló folyamatos szerkesztés a történetre irányítja a figyelmet, elfedi a réseket és kihagyásokat (melyek a filmi médium töredezettségéből adódnak), és a beállításokon belüli és azokat összekapcsoló törések eltüntetésére törekszik. Hogyan lehet ellensúlyozni a hirtelen nézőpontváltásokat, és a néző figyelmét folyamatosan a történetre irányítani? A narratív folyamatosság esetében a – fentiekben bemutatott beállításokban sokszintű kapcsolatokat létrehozó – grafikai viszonyok például beállításról beállításra nagyon hasonlóak, az alakok elhelyezkedése szimmetrikus és kiegyensúlyozott, a világítás tonalitása megegyezik, a tekintetet a képmező közepére irányítja.

---

<sup>64</sup> Lásd erről Barthes értelmezését: Barthes 1997.

<sup>65</sup> A klasszikus jelenet plánozása a következő beállításokra tagolódik: „1. Jelenetet megalapozó plán (egyik fő variánsa: a jelenet egy részletét látjuk, majd kocsizás vagy vágás a megalapozó plánra); 2. totálkép (alapplán); 3. a két szereplőt egyszerre mutató szekondplán; 4. beállítás-ellenbeállítás (a szereplők válla mögül felvéve); 5. váltakozó szüksékszekondok; 6. vágás valami jeleneten kívüli dologra (vagy inzert); 7. váltakozó szüksékszekondok; 8. a jelenetet újramegalapozó plán (általában ellenbeállítás vagy a két szereplőt egyszerre befogó plán).” (Branigan 1976: 104; idézi Heath 2004: 147)



A beállítások időtartama a kamera és a fényképezett dolog közti távolság függvénye: a totálokat hosszabb ideig látjuk, mint a szekondokat vagy a kevésbé mozgalmas, kevés elemű képkivágatokat. A „láthatatlan vágásként” is aposztrofált folyamatos szerkesztés nem utolsósorban egy egységes tér-idő képzetet hoz létre, mely azt az illúziót kelti a nézőben, hogy mindig a megfelelő helyen és időben van, ott, ahol az események történnek.

A „klasszikus hollywoodi mozi”<sup>66</sup> kialakította a narráció olyan szabályszerűségeit, melyek a nézőt térben és időben folyamatosan orientálják: az ideális és totális látómező, valamint az egységes időszerkezet elrejtja a narráció szelekciós, szerkesztő tevékenységét. Hogyan tudja ezt a film elérni? Például azáltal, hogy a beállítások összekapcsolása bizonyos minták szerint történik, így a néző bevonódik a történetbe. A minták olyan konvencionális sémák, amelyeknek a néző általában nincs tudatában. Ilyen sémák például a megalapozó beállítás orientáló funkciója, az akciótengely szerepe a történet terének kialakításában, a nézésirányt vagy a szereplői mozgást és cselekvést követő vágások, a beállítás/ellenbeállítás logikája.

A megalapozó vagy áttekintő beállítás, mely általában a jelenet első beállítása, bemutatja a cselekmény helyszínét és kellékeit; ez alapján azonosítja és helyezi el a néző a továbbiakban bemutatott térszeleteket. A klasszikus narráció másik szabálya, hogy egy 180 fokos szögben elénk táruló teret rajzol meg, melynek szervező elve a beállítás története (egy gyalogoló ember, két ember beszélget, egy autó halad az úton) által kirajzolt tengely (akciótengely). A 180 fokon belüli szögből fényképezett beállítások összeillesztése ugyanis egy egységes és folyamatos teret hoz létre, míg az akciótengely átlépése megfordítja az irányokat (a mozgás vagy a tekintet irányát), így azt gondolhatjuk például, hogy a mozgásban lévő szereplő visszafordult. A szereplők tekintete ugyanígy kijelöl egy láthatatlan tengelyt, mely orientálja a nézőt, viszonyítási pontként szolgál, és közös teret biztosít egyik beállítástól a másikig. A szereplői cselekvéseket bemutató illesztések ugyancsak egy folyamatos ívet rajzolnak ki, amelyben a beállításváltásokat a történet logikája, nem pedig a narrációs technikák előtérbe állítása indokolja.

---

<sup>66</sup> David Bordwell (2004: 182) periodizációja szerint a „klasszikus hollywoodi stílus” vagy „klasszikus narráció” az amerikai stúdiórendszer időszakára jellemző (1917-1960), amikor egy olyan egységes stílus jött létre, mely független volt a műfajoktól, a stúdióktól vagy a filmkészítők személyétől. Az utóbbi 40 év hollywoodi mozija ebben a tekintetben azonban nem sokat változott, még inkább fokozta a klasszikus narráció fő ismertető jegyének, a narratív kontinuitásnak az érzetét. „Távol attól, hogy a fragmentáltság és az inkoherencia jegyében elutasítsa a hagyományos kontinuitást, az új stílus nem más, mint a bevett technikáknak az elmélyítése és felerősítése.” Bordwell négy olyan stratégiát emel ki, melyek az új hollywoodi filmekben még jobban kihangsúlyozzák és megerősítik a narratív folyamatosságot: gyorsabb vágástechnika, összetett kameramozgások, az arcjátékra összpontosított közelik és a nagylátószögű felvételek gyakori használata. (Bordwell 2002)



## 2. A történet, a narráció és a befogadás tere

### 2.1. Irodalmi és színházi modellek

A vizuális művészetek leggazdagabb jelzésrendszere a tér reprezentációjára vonatkozik. A narratív szövegek esetében ez a tér mindig a cselekvés vagy a történés tere („helyszín”). A helyszín megjelenítésének epikai megfelelője a **leírás**, mely feltartóztatja a cselekmény előrehaladását, megállítja a történéseket, hogy a körülvevő tájat vagy tárgyi környezetet bemutassa. Mindez gyakran az előtér-háttér logikája szerint történik, vagyis a leírás előtérbe kerülése a történetmondás ideiglenes megszakítását vonja maga után. Sok példát szolgáltatnak erre a Jókai-elbeszélések, ahol egy izgalmas ponton a történetet többoldalas leírás szakítja félbe (Barthes a leírást az [informáló jelek](#) csoportjába sorolja, melyek nem járulnak hozzá közvetlenül a szöveg narrativizálásához). A modern próza jórészt mellőzi az effajta beékeléseket, a leírások szervezesebben illeszkednek a történet kibontakozásához, vagy egyszerűen maguk is a történések hordozóivá válnak, mint az alábbi részletben Háy János *Dzsigerdilen* című regényében:

Ezek az éjszakák félelmetesek voltak. A sötét árnyakkal birkózva juthattunk el a megfigyelőhelyünkre, a szél csak libbentett-lobbantott egyet az ágakon, és szörnyűséges fekete óriások keltek életre. Hatalmas markukkal tapogatták a csenevész lopakodó körül a levegőt, majd meg is fojtották, hol jobbról, hol balról támadtak, és hátranézni sem volt érdemes, hisz ott is állt belőlük egy vagy kettő. Sokszor el sem is értünk a házig, visszazavart bennünket a rettenet, bár ezt másnap közülünk senki nem merete bevallani, oly nevetségesnek tűnt nappal az éji félelem. (1996: 23)

A külső táj itt a gyermeki látásmód által benépesítve tárul fel, s ezáltal jól példázza a modern elbeszélések azon tendenciáját, hogy a külső környezetet a szereplők lelki világának kivetítéseként szimbolikus jelentéssel ruházzák fel. (A modern film egyik védjegyévé vált az elidegenedett, például gyári környezet sivárságának a kiüttalanul tengődő szereplőkhöz való hozzárendelése.)

A vizuális médiumokra még inkább jellemző ez a vonás. Seymour Chatman (1999) szerint – aki összehasonlító elemzésében azt vizsgálja, hogy a leírás narratív technikája hogyan artikulálja a vizuális és a verbális médiumok közti különbséget – a film nem tud leírni olyan értelemben, mint ahogy ezt a regény teszi. Ez két fő okra vezethető vissza, mindkettő a filmi médium sajátosságából eredeztethető. Egyrészt a tárgyi környezet vagy a természet

megjelenítésében a filmre oly mértékben jellemző a részletgazdagság, hogy szinte képtelen adott paraméterekre irányítani a figyelmet. Chatman ezt azzal magyarázza, hogy a kép képtelen állítani, csakis a bemutatás, az ábrázolás módusában képes megjeleníteni (nem azt mondja, hogy „az éjszakák félelmetesek voltak”, hanem megmutatja a „félelmetes éjszakákat”), vagyis nem alany-állítmány-szerű szerkezetben építkezik, inkább a tulajdonságokat hozzárendelő melléknév-főnév szerkezetet követve. Másrészt a filmek (lineáris) befogadásában még erősebben jelentkezik az a narratív kényszer, mely a képsorok minden egyes elemét a cselekménybonyolításnak rendeli alá. Így aztán még akkor is, ha a film hosszasan elidőzik a történet előrehaladása szempontjából funkciótlannak tűnő bemutatásnál, mindezt úgy érzékeljük, mint az információk visszatartását vagy szándékos késleltetését, és beépítjük a történetbe.

A filmi térkezelés másik – igaz, inkább korainak mondható<sup>67</sup> – modellje a színház. A színpadi tér legtöbbször egy olyan doboz vagy szoba formájában tárul elénk, melynek eltávolították a nézőközönség felőli negyedik falát; mint elkülönített tér, mely zárójelezi az őt körülvevő világot, a környezetet csak jelzésszerűen, mesterkéltségének tudatában jeleníti meg. Az álfalak és a tárgyak kellék-volta hozzátartozik a színpadi jelöléshez. A színház „logikai vagy folyamatos” térkezelésével szemben (ezt hangsúlyozza a klasszikus dráma tér-idő-cselekmény egysége) a film képes „alogikus vagy nem folyamatos módon kezelni a teret” (Sontag 1977: 362). A filmi szerkesztés sajátosságaiból adódóan nincs rögzített előtér-háttér, viszonyuk dinamikus, mindez pedig növeli a „valósághatást”.

A színpadi térszerkezet konvencióinak megidézése a filmben egy olyan metaforikus teret hozhat létre, mint ahogyan ez például Jean Renoir *A vízből kimentett Boudu* (1932) című filmjének kezdő jeleneteiben történik. Egy klasszikus francia kertet imitáló környezetben – a díszletek mesterkéltségére a dülöngélő oszlop, az erőteljesen kétdimenziós háttérfüggöny is felhívja a figyelmet – egy rövid pásztori idillnek lehetünk tanúi. Az idill a második jelenetben

---

<sup>67</sup> „A film történetét gyakran a színházi modellektől való elszakadásának történeteként kezelik. Mindenekelőtt a színházi »frontalitástól« (amikor a mozdulatlan kamera reprodukálja a nézőnek az ülésen rögzített helyzetét), azután a teatrális színjátszástól (a főlegesen stilizált, túlzott gesztusoktól – főlegesen, mivel a színészt most már »közelről« lehet látni), majd pedig a színpadi kellékektől (amikor a közönség érzelmeit szükségtelenül »távol tartják«, amikor nem ismerik fel az alkalmat, hogy a közönséget megfürdessék a valóságban). Úgy vélik, hogy a mozi a színház statikusságától a film mozgékonyasága, illetve a színház mesterkéltségétől a film természetessége és közvetlensége felé halad. Ez az álláspont azonban túlságosan egyszerű.” (Sontag 1977: 352-353) A film és a színház – néhány kortárs alkotáson át bemutatott – egymást idéző technikájáról lásd Kérchy 2005.

is folytatódik, csak hogy a jelenetváltó áttűnés<sup>68</sup> egy teljesen „realista” környezetbe visz át, ezt az ellentétet azonban a díszletezés számos jelzése felülírja. A lépcsőfordulóban elhelyezett görög mellszobor, a francia kerteket ábrázoló képek a falon, a háttérrel lezáró függöny és a fuvola hangja – melyet itt még nondiegetikusnak vélünk, de a fuvolázó férfit mutató beállításban diegetikusként lepleződik le – folyamatosságot teremtenek a két egység között. A polgári környezet és életmód kirakat-voltára rámutató ironikus viszonyt ebben az esetben a két helyszín egymás mellé rendelése és ellentétes-folyamatos viszonya hozza létre.<sup>69</sup>



[25-32. kép] Jean Renoir: A vízből kimentett Boudu (1932)

## 2.2. A mozgás, a vágás és a képen kívüli tere

A filmi térszerkezet a statikus képek terét létrehozó jelzéseket is alkalmazza: a perspektivikus elrendeződésből adódó előtér-háttér szerkezetet, a tárgyak térbeli viszonyának a leképezését az átfedés és a méretkülönbségek alapján, a fény és árnyék kontrasztját az alaknak a háttérből való kiemelésére. Ugyanakkor a tér megszerkesztésében olyan lehetőségekkel is rendelkezik, melyekkel az állóképek nem, mint például a mozgás (alakmozgás és kameramozgás) megjelenítéséből, a montázs által összefűzött beállítások viszonyából,<sup>70</sup> valamint a képen kívüli térkonstituáló szerepéből adódó térbeliség.

<sup>68</sup> Hogy az áttűnésnek itt jelenetváltó vagy beállításváltó funkciót tulajdonítunk, az attól függ, hogy a narrátor kommentárjaként vagy a korosodó férfi képzelgéseiként értelmezzük a kezdő képsorokat; a tagolásra vonatkozó és a nézőpont többértelműségében rejlő kérdés a narratív szintezés által válaszolható meg, miszerint ugyanannak a szekvenciának különböző narratív szintekhez (szereplői narráció, nondiegetikus narráció) való hozzárendelése eltérő jelentéseket termel ki.

<sup>69</sup> *A vízből kimentett Boudu* mise-en-scène-jéről és Renoir vizuális térszerkesztéséről lásd bővebben: Abel 1975.

<sup>70</sup> A narratív képsorok esetében is beszélhetünk arról, amit Bordwell a „vágás terének” (1996: 130) nevez, azzal a jelentős különbséggel, hogy míg a többteres képsorok nézésének és az egyes képek

A filmben a térbeliség illúziójának a megteremtése erősen támaszkodik a mozgás megjelenítésére: valójában éppen a mozgás és a tapintás tere – a kinesztetikus tér – háromdimenziós, ezzel szemben a vizuális tér „háromdimenziós jellege képzeletbeli” (Aumont 1997). Nemcsak a kamera mozgatása, hanem a szereplőknek a kamera irányába tartó vagy attól eltávolodó mozgása is erős térbeli illúziót hoz létre, nem beszélve a korai filmeknek a közlekedési eszközök szerepeltetésére vonatkozó megszállottságáról (vonatok, autók, manapság inkább az interplanetáris szállító eszközök kerülnek előtérbe). A kameramozgás olyan folyamatosságot biztosít a beállításon belül, melynek tekintetirányító szerepe van. A mozgó kamera gyakran követi a szereplők mozgását, mint például a *Négyszáz csapás* (François Truffaut, 1959) befejező jelenetében, ahol a javítóintézetből megszökő kamasz fiú futását kíséri. A lekövető kameramozgás során a mozgó alak képkivágata alig változik (ennyiben egy rögzített beállításhoz hasonlít), a mozgó, elmosódó háttér gyors ellentétben áll a film utolsó filmkockájával, mely a fiú arcát merevíti ki. Ez a feszültség előrejelzi mindazon változások szimbolikus dimenzióját, melyeknek a filmben megörökített és a film végén megdermesztett fiatal arc sem tud majd ellenállni.



[33. kép] François Truffaut: *Négyszáz csapás* (1959)

A lekövetés két ponton szakad meg, mindkettő a kamera többlettudásáról árulkodik: egyszer a futó fiú elé kerülünk, másodszer a kamera elszakad a fiútól, és a környező teret pásztázva megtalálja a szökés célját vagy határát, az óceánt.

---

közi viszonyok feltérképezésének befogadási ideje nem kötött, a film előírja ezt, sőt arra kényszerít, hogy a beállításváltások ritmusát követve értelmezzük e viszonyokat.



[34-39. kép] François Truffaut: Négyszáz csapás (1959)

A kameramozgásból adódó mozgó keret másik lehetősége, hogy a tárgyhoz való közelség-távolság viszonyok változtatásával a tárgy kerete is megváltozik. Ennek a végletekig vitt példáját találjuk Jancsó Miklós filmjeiben. A *Fényes szelekben* (1968) egész jelenetek vagy felvonások sűrűsödnek össze egyetlen beállításban, felborítva ezzel a beállításoknak a klasszikus jelenetben kijelölt szokásos elrendezését. A Jancsó-filmekben használt **hosszú beállítás** folyamatosan változtatja a plánméretet, a látószöveget, a kameramagasságot (így a belső vágásnak nevezett eljárással több **elemi beállítá**sra tagolódik). A kamera mozgatása oly mértékben koreografált, hogy a filmkockák segítségével ezt már kevésbé lehet bemutatni; részben ebből adódik a film különös drámai hatása. A szereplők mozgása és a kamera mozgása között olyan kiszámíthatatlan viszony jön létre, hogy az eseményszerűség érzetével ruházza fel a látottakat. A jelenet helyszíne fokozatosan tárul fel, és mindig újrakontextualizálja, átkeretezi a már látottakat. Bordwell példászerű elemzése (1996: 142-159) feltárja azokat a módokat, amelyek alapján a film narratív helyzete levezethető a tér megkonstruálására vonatkozó információkból: „Amennyiben a klasszikus film a teret a cselekmény elindítása előtt teremti meg, úgy Jancsó filmjei szinkronba hozzák a cselekmény ábrázolását a tér feltárásával”.

A kameramozgás téralakító szerepének megvilágítására a kortárs magyar filmben adódik egy másik példa. A *Dealerben* (Fliegauf Benedek, 2004) a lassú és szinte állandó kameramozgás folyamatosan elidegenít, és lehetetlenné teszi a képen megjelenő világgal való azonosulást. A kamera állhatatos, körkörös mozgása mintegy stilárisan leképezi a cselekményben utalásszerűen felfedezhető ciklikusságot (hajnaltól hajnalig terjedő történetidő, a szolárium mint motívum). A folyamatos mozgásban lévő nézőpont „állandóan módosítja a kép belső egyensúlyát” (Mitry 1976: 70), de nem abban az értelemben, hogy minőségileg új és új részleteket mutat meg, fokozatosan feltárva a jelenet helyszínét (mint a *Fényes szelekben*). A *Dealer* kameramozgásai nem igazíthatóak valamely szereplő nézőpontjához, nem is a

szereplők helyváltoztatását követik (kivéve a biciklis jeleneteket). A kamera koreográfiája önállósul, egy olyan lezárt drámai tér jön így létre, melyben a fiktív tér egyetlen részlete sem utal a képen kívülre: a zárt szobabelsőket végigpásztázó körszerű mozgások a jelenet színterének „negyedik falát” is megmutatják.

A szereplői tekintetek magukba záródnak, vagy a semmibe vesznek, a hanghatások óriási, üres tereket idéznek, és nincs olyan állandó felület a tekintet számára, amelyen megállapodhatna, hacsak nem az arcok, a kép egyik szélére kitolt nagyközelik vagy közeli, melyeket a kameramozgás mintegy tengelyként használ. Ezek az arcok azonban nem a jelentésség helyei, nem utalnak semmi rajtuk kívülre, szenvtelenségük az arcot tájjá teszi, a kép egyik darabjává. Ezekben a hosszú beállításokban nem is igazán szereplőkként cselekszenek, inkább olyan kommentátorok, melyek a történethez való viszony kialakításában segítkeznek.



[40-42. kép] Fliegau Benedek: Dealer (2004)

A folyamatos megfigyelést és a nézőpont optikai kontinuitását biztosító kameramozgás **belső vágásával** szemben az **éles vágás** által „a filmkészítő a nézőpont kiválasztásával egy keretbe foglalt képmezőt hasít ki a valóságból, s ezzel a látványt egy szubjektum-objektum viszonyra tagolja” (Bódy 1998: 177). A plánméretek, a látószögek, a kamera magassága közti különbség az éles vágással tagolt beállítások esetében nem motiváltak. A beállítások közti ellipszis, kihagyás abból adódik, hogy a fenti paraméterek változását a kamera nem rögzítette. A beállítások közötti kihagyások lehetnek „kamerarések” vagy „diegetikus rések”.<sup>71</sup> A **kamerarések** esetében a történet folyamatossága nem sérül, a jeleneten belüli beállításváltás a narrációban történő megszakítások eredménye. A **diegetikus rések** azáltal törik meg a történet folyamatosságát is, hogy a térbeli egység felbomlik.

<sup>71</sup> Christian Metz (1966: 226) fogalmait itt a térszerkesztésre vonatkozó narratív eljárásokként használjuk.

Utóbbira példa a párhuzamos montázs,<sup>72</sup> mely különböző helyszíneket, cselekményszálakat kapcsol össze, az előbbit pedig jól példázza Kulesov „alkotó földrajznak” nevezett kísérlete:

filmre vettem egy jelenetet. Hohlova és Obolenszkij játszott benne. Így vettük filmre őket: Hohlova Moszkvában a Petrovkán sétál a Mosztrog üzlete környékén, Obolenszkij pedig a Moszkva folyó partján – három versztányira onnan. Meglátják egymást, egymásra mosolyognak és elindulnak egymás felé. Találkozásukat a Precsisztyenszkij körúton vettük filmre: ez a körút a város teljesen más részében van. A Gogol-emlékmű előtt fognak kezét, és aztán a washingtoni Fehér Házat nézik – itt egy amerikai film egy darabját vágtuk be. A következő filmkockán a Precsisztyenszkij körúton vannak: elindulnak, eltávolodnak, és a Megváltó Krisztus székesegyház nagy lépcsőjén mennek felfelé. Mindezt filmre vesszük, összevágjuk az egyes darabokat, és úgy tűnik, hogy a Fehér Házba mennek fel Washingtonban. (1983: 52)

A különböző moszkvai, washingtoni színhelyek összeillesztése a valóságban nem létező, fiktív teret hozott létre. Hogy ez nem egy egyedi eset, hanem a filmi térszerkesztés paradigmatis esete, az a képkivágaton kívüli tér és a keret által körülhatárolt tér viszonyából következik. A vászon terének keretező funkciójára épp az mutat rá, ami hiányzik a képből: mindaz, amit a vászon megmutat, ugyanakkor el is tereli valami másról a figyelmünket, a keret irányítja a tekintetet.

Művészetelméleti szempontból a **keret** hagyományos értelme – a vonalperspektívával egyidejű, XV. századi feltalálása óta – egy határ kijelölése, mely egyben a műalkotás határa. A keret kettős funkciója Simmel szerint, hogy elkülönítse a mű-egészt a környezetétől és egyetlen organikus egészbe fogja össze.<sup>73</sup> A keret törést jelent a normál tértapasztalatunkban,<sup>74</sup> egy olyan teret hozva létre ezáltal, mely jelölési mechanizmusaiban és a ráirányított figyelem természetét illetően eltér a mindennapi tapasztalás szerkezetétől. Ez az esztétikai distanciálás feltétele, a szemlélés velejárója. A keret tehát két különböző minőségű tér találkozásának a helye, a nézői tér és a műalkotás terének találkozása, ennél fogva nem

---

<sup>72</sup> Metznél a váltakozó szintagma tipikus példája: „már nem az elbeszélte dolognak, hanem a narrációnak az egységén alapul; ez tartja egymás közelében a cselekmény szerteágazó szálait.” (1966: 227)

<sup>73</sup> „[A] műalkotásnál [a határ] az a feltétlen lezárás, amely a kifelé irányuló közömbösséget és védekezést, valamint a befelé irányuló egységesítő összefogást egyetlen aktusban valósítja meg. A műalkotás kerete a határnak ezt a kettős funkcióját szimbolizálja és erősíti meg.” (Simmel 1990: 91.)

<sup>74</sup> Bazin szavaival a keret „a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott.” (Bazin 2002: 148)

szűkíthető le pusztán anyagi mivoltára, a képkivágást meghatározó mozivászonra vagy a képet szegélyező rámára.

A keret hatalma határtalanságában manifesztálódik – Lebensztejnnek (2001) ez a gondolata akár paradoxonként is elkönnyvelhető, hiszen egyetlen fogalomba összpontosítja a „határ” és a „határtalanság” gondolatát. Miben is áll a keret határtalansága? Lebensztejn szerint: láthatatlan jellegében, az anyagiból a szimbolikusba vagy a metaforikusba való örökös átmenetben. És miben nyilvánul meg a keret metaforikus vagy szimbolikus funkciója, ami elrejtí, elleplezi a keret jelenlétét, és inkább kiolvashatóvá teszi, mintsem érzékelhetővé? A keret önmagában véve sem a kép teréhez, sem a képen kívüli térhez nem tartozik hozzá. Egy olyan nem-hely (atopos), mely ugyanakkor szabályozó, szűrő és előíró funkcióval rendelkezik. A keret megszabja és előírja a tekintet irányulását, a látósugarakat a kép terébe zárja, metaforikus értelemben pedig kijelöli az értelmezhetőség paramétereit és kontextusát. Más szóval: előírja a nézői tekintetnek a kép terébe/értelmezésébe való beiródását. Ebben az értelemben a keret arra mutat rá, hogy „[a] reprezentáció nem a látható mániákus megkettőződése; hanem a rejtett felidézése, az igazság játéka a tudással és a hatalommal.” (Bonitzer 1997) Az elrejtettnek, a láthatatlannak a látható által történő felidézése azokra a vizuális jelekre irányítja a figyelmet, melyeknek döntő szerepe van a keret létrehozásában.

Kérdés tehát, hogyan értelmezzük a keret által behatárolt vászon terének a szerepét: olyan képkivágat-e a vászon, mely csupán a tér egy jellegzetes részét mutatja be, de bármely irányban könnyedén kiterjeszhető, vagy véglegesen lezárt és izolált? E szempont alapján különbözteti meg Deleuze a **képenkívüliség** két aspektusát: „Az egyik esetben a képenkívüliség azt jelöli, ami máshol vagy a látható körül létezik; a másik esetben a képenkívüliség egy aggasztóbb jelenlétről tanúskodik, amelyről még azt sem lehet mondani, hogy létezik, inkább csak azt, hogy »nyomakszik« [*insiste*], illetve »nem szűnik meg« [*subsiste*], valamiféle radikálisabb Máshol a homogén téren és időn kívül.” (2001: 29)

A képenkívüliség első aspektusát jól illusztrálja Bonitzer – a statikus képi és filmi médium különbözőségeit kiemelő – példája:

egy asszony kimeredt szemmel, elszörnyedve néz egy jelenetet, amit egyedül csak ő lát. A képernyőn, a vásznon a nézők látják az iszonyat kifejeződését az asszony arcán, látják tekintete irányát, de a borzalom okát, a tárgyat nem, mivel az a kereten kívül található.

Erről Dino Buzatti (az író) egy vászna jut eszembe, amely egy üvöltő, láthatóan meztelen



nőt ábrázol válltól felfelé – azt hiszem, egy ablakkeretben, de az is lehet, hogy a képregények konvencionális négyzetében –, aki valami ismeretlen dologra mered, ami a tekintete alapján körülbelül a térde magasságában található; magán a vásznon pedig, mint a képregényekben, egy magyarázó felirat látható, mely tökéletes szadizmussal hangsúlyozza ki egy banális kérdéssel (»Mitől is ordít ennyire?« – nem emlékszem a pontos szövegre) a szóban forgó dolog enigmatikus karakterét. A festményen (és ugyanez vonatkozik a fotóra is) a talány nyilvánvalóan függőben marad, akárcsak az asszony arcán kifejeződő borzalom, mivel a képeknek nincs diakronikus fejlődésük. Ezzel szemben a filmben (a képregényben is, ami a film lényegét utánozza) egy átkeretezés, ellenbeállítás, svenk stb. megmutathatja az iszonyat okát – és bizonyos szempontból meg is kell hogy mutassa, ha a szerző nem akarja, hogy a nézői frusztráció akaratlagos fenntartásával vádolják –, meg tudja válaszolni a csonka jelenet következtében a nézőkben felmerülő kérdést, megfelel a nyitottság kihívásának úgy, hogy kiteljesíti azt, vagy megnyugtató módon mutat valamit, amit oknak hihetünk, vagyis valami olyasmit, aminek láttán a néző valóban átélheti a borzalmat. A feszültség (suspense) abból ered, hogy ezt a megnyugvást minél jobban kitoljuk, hogy aztán annál nagyobb legyen. (1997)

A példa arra enged következtetni, hogy a filmben a képen kívüli minduntalan bevonódik a vászon terébe, így azt az illúziót kelti, mintha semmi lényeges információ nem rekedt volna a képen kívüli térben.

A képenkívüliség második, nyugtalanítóbb aspektusa már a látható és láthatatlan határát feszegeti: mi az, amit a kép meg tud mutatni? Mit tesz azzal, amit megmutat? Hogyan fordítja le saját nyelvére a látottakat? A *Négy száz csapás* egyik jelenetében a javítóintézetes fiúval egy pszichológusnő beszélget. A jelenet folyamán egyetlenegyszer sem látjuk a pszichológust, csak a fiúhoz intézett kérdéseit halljuk. A fiút végig ugyanabban a képkivágatban – mintegy fogságban – tartja a kamera, egyszerre utalva ezáltal a kihallgatás<sup>75</sup> bekerítő, elszigetelő jellegére, a fiú kiszolgáltatottságára és a „vizsgáló szem” tárgyiasító hatására. Mivel térbeli pozíciónk folyamatosan a pszichológusnő helyével azonosítható, a képen viszont ezzel a koraérett, egyszerre ártatlan és szörnyeteg gyerekekkel nézünk szembe, állandóan ingázunk a két pozíció között. A kétalakos beállítás vagy a kevésbé szűk képkivágat nem hozta volna létre ugyanezt a hatást.

---

<sup>75</sup> Hasonló eljárást találunk *A vihar kapujában* című filmben, ahol a tárgyalási jelenetek szintén a bírák szemszögéből vannak fényképezve, a bírákat nem, csak a tanúvallomást tevő szereplőket látjuk totalban, kissé alsó nézőpontból. Ez még egy utalás arra, hogy az egyes történetverziók összevetésében a nézőnek is aktív szerepet kell vállalnia.

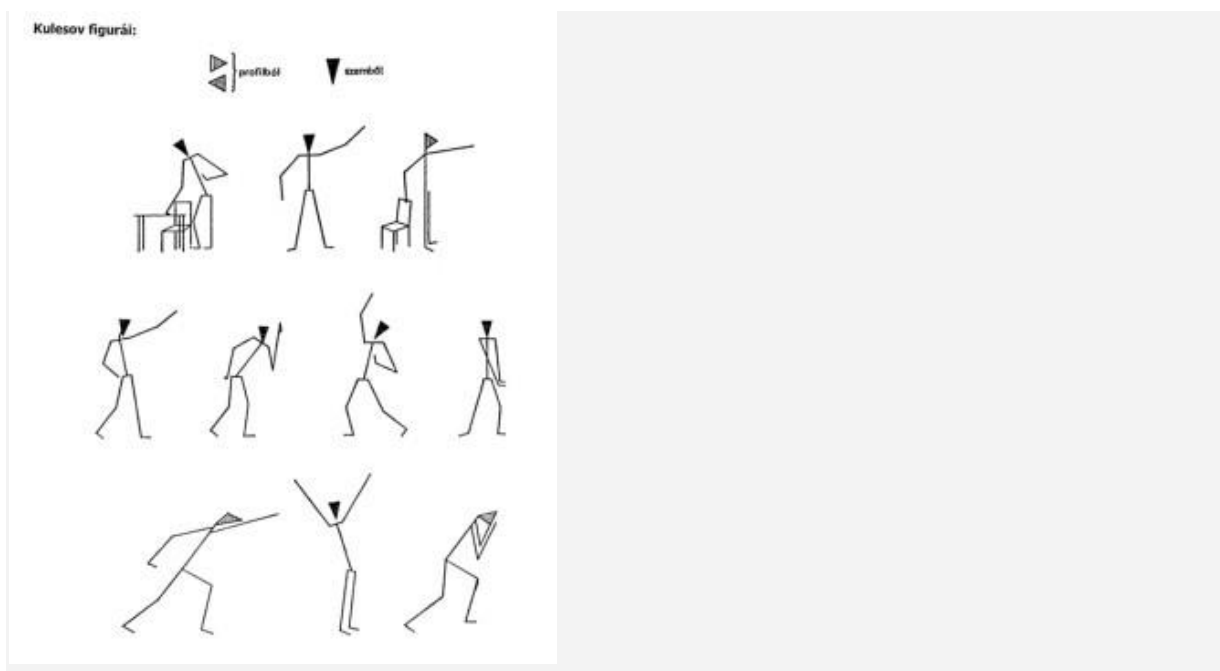


[43-45. kép] Francois Truffaut: Négyszáz csapás (1959)

### 2.3. A hang térbeliesítő hatása

A *Négyszáz csapás* fenti jelenetében is felfigyelhetünk a hangnak jelenlétet létrehozó hatására: a pszichológusnő „alakját” csak a gyerekek szegezett kérdései alapján teremtjük meg. A nő képen kívüli hangja egy olyan términőséget hoz létre, melyet az emberi hanghoz kapcsolt test jelöl ki. Mindez legjobban a némafilm és a hangosfilm összevetése alapján artikulálható.

Mary Ann Doane (2006) a hangosfilm technikai vívmányának jelentőségét abban látja, hogy a némafilmekben megszokottól teljesen eltérő testképzetet alakít ki. A némafilmekben a látvány az elsődleges, a vásznon megjelenő emberi alakok leginkább a folyamatos mozgás által hívják fel magukra a figyelmet. Kulesov egy olyan figuraelmélet kidolgozásán fáradozott, melyben minden (a test vízszintes és függőleges tengelyei mentén osztályozott) mozgásnak külön jelentése van, és ezeknek a komplexitása rajzolja ki a színészi játék, a film egyik kitüntetett jelentésdimenziójának a mozgásterét.



Sokszor támad az az érzésünk, hogy a némafilmben megjelenő szereplők a bábos marionettfiguráihoz hasonlítanak: eltúlzott és kitekeredett mozdulataikkal egy láthatatlan kötélén rángatóznak. Testüknek nincs igazából plaszticitása, inkább a vásznon erős fény-árnyék kontrasztban megjelenő árnyak, kísértetek.



[46-47. kép] Charles Chaplin: A gróf (1916)

A hang megjelenésével viszont a vásznon megjelenő testeknek egy másik dimenziója is kirajzolódik. A filmtéoretikusok szerint a némafilm sohasem volt néma, mindig kísérte zene vagy egy hang, mely a képek történéseit kommentálta a közönség számára a vetítőteremben. (Kísérletek igazolják, hogy a teljes csendben levetített filmek nézése szinte elviselhetetlen a nézők számára.) Mit is jelent akkor a „hang megjelenése”? Az újdonság abban áll, hogy a hangosfilmben a hang már nem csak kísérő jellegű és atmoszférateremtő, hanem egészen konkrétan a beszéd által a képen megjelenő testekhez kapcsolódik. Hang és kép eggyé válik, a test már nem árny és báb, hanem a hang közelsége és jelenléte folytán bensőséges. Doane beszámol arról, hogy mennyire fontos volt az első hangosfilmek esetében a hang és a kép teljes szinkronizációja, el egészen addig, hogy a hang mintegy „láthatóvá” váljon az ajakmozgás által.

Hang és kép szinkron összeillesztése olyan jelenlét- és valóságillúziót kölcsönöz a filmi médium számára, mely jóval felülmúlja a némafilmnek elsősorban a látványosságra összpontosított hatását. Nincs annál kísértetiesebb, mint amikor a hang elválik a forrásától. A *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001) egyik jelenetében a két szereplő egy különös előadáson vesz részt, ahol a színpadon álló bűvész hangokat idéz elő, miközben egyre azt ismételteti: „az egész csak hangfelvétel ... az egész illúzió”. Ezután a színpadon egy erősen maszkirozott nő jelenik meg, és a legnagyobb átéléssel egy érzelmes spanyol dalt ad elő. A meghatódottság tetőfokán azonban az énekes összeesik, miközben az énekhang

továbbra is folytatódik. Itt nem egyszerűen csak a playback leleplezéséről van szó (látható módon a szereplők számára sem ezt jelenti), hanem egy nagyobb megtévesztés leleplezéséről. Amit hang és test egységként észlelünk a filmben (az audiovizuális jelző is utal erre), az nem más, mint két külön médium és apparátus (kamera és mikrofon) működésének és gyakran az utólagos összeillesztésnek az eredménye.



[48-52. kép] David Lynch: *Mulholland Drive* (2001)

A *Mulholland Drive* említett epizódjának meghökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lelepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre Metz (1999) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtérén és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az látható-e vagy sem. Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy a hang általában alárendelt a vizualitásnak. Pedig a hang a képtől eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő „szonikus tér” (Bordwell 1996: 131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektiváció érzékeltetésére.

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

1. A diegézis tere. Ennek a térnek nincsenek fizikai határai. Nem korlátozott és nem mérhető. Virtuális tér, melyet a film hoz létre, melyet hallható és látható jellemzőkkel

ruház fel (mint ahogy arra is utal, hogy tárgyai megérinthetőek, megszagolhatóak és megízlelhetőek.)

2. A vászon látható tere mint a kép befogadója. Mérhető és „magában foglalja” a film látható jelölőit. Szigorú értelemben véve a vászon nem hallható, bár a hangszóró elhelyezése a vászon mögött ezt az illúziót kelti.

3. A moziterem vagy az auditórium akusztikus tere. Lehetne érvelni amellett, hogy ez a tér is látható, de a film nem tud vizuális jelölőket aktiválni ebben a térben, hacsak nem használnak egy másik vetítőt is. Annak ellenére azonban, hogy a hangszóró a vászon mögött van, és emiatt úgy tűnik, hogy a hang egy pontból sugárzik, a hang nem olyan módon „keretezett”, mint a kép. Bizonyos értelemben *beburkolja* a nézőt.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon és a moziterem teréről, hogy minél valószínűbbé tegye a történet terét. A képen kívüli hangot e tér kiterjesztésére használja, tagadva ezáltal a keret létezését. A hangnak ez a használata azáltal, hogy a képen kívülit mindig bevonja a diegézis terébe, kevésbé ad lehetőséget a képenkívüliség azon aspektusának feltárására, mely nyugtalanító, felforgató hatást hoz létre. A vászon látható és a vászon kívüli tér viszonya tehát alapvetően abból a szempontból vizsgálható, hogy mennyiben tárja fel a filmi médium eszközei által bekeretezett (vagyis értelmezett, megkonstruált) tér és a keretezetlen, ellenőrizetlen tér közti különbséget.<sup>76</sup>

A filmbeli történet helyszínére vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat számunkra. A vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített moziterem, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző a film idejére tökéletesen megfeledkezzen arról, hogy csupán a valóság *illúziójának* részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek milliói egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak

---

<sup>76</sup> Lásd erről bővebben: Burch 2004.

valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.”  
(Dragon 2006)

A filmbeli történések helyszínére vonatkozó összes információnkat a vászon jelzései szolgáltatják. Alexander Sesonske a filmi jelölésnek ezt az aspektusát egy olyan alapvető dualitásként határozza meg, mely a filmben ábrázolt mozgásra, a hangra és a film idejére is érvényes. A tér esetében a vászon a maga fény-árnyék mintázataival, kétdimenziós síkfelületével egy olyan elkeretezett látvány, mely teljes mértékben ellentétben áll azzal a plasztikus, mélységbeli kiterjedéssel rendelkező, háromdimenziós és potenciálisan végtelen térrel, melyet filmnézés közben érzékelünk. Edward Branigan és általában a kognitív megközelítés képviselői e dualitást úgy értelmezik, hogy a térrel kapcsolatos előzetes sémáink, tapasztalataink, valamint a már látott filmek alapján megfogalmazódó (műfaji, stilisztikai stb.) elvárásaink teszik lehetővé azt a transzformációt, fordítást, melynek során a vászon jelzéseit a történet terévé alakítjuk át. A narratív film kritikai elemzői szerint a néző előzetes tudásánál sokkal fontosabb szereppel bír a néző aktív (és tudatos) bevonása e konstrukciós folyamatba. Ez pedig annak a függvénye, hogy a narráció jelzései a diegetikus tér megalkotására mennyiben konvencionálisak és egyértelműek. A klasszikus narráció folyamatos szerkesztésmódja úgy használja a filmi eszközöket (plánózás, vágás, a nézőpontok váltogatása, képenkívüliség), hogy nem merül fel semmiféle kétértelműség a fordítást illetően, vagy ha mégis, akkor a történet befejezésével megoldódik. Minél inkább egyértelmű a vászon tere és a diegetikus tér közti fordítás, annál nagyobb a diegetikus hatás és annál áttetszőbb a vászon jelzésrendszere.

### 3. A történet, a narráció és a befogadás ideje

#### 3.1. A befogadás időbelisége. A narratív alkotások befogadásának kettős időhorizontja

A narratív alkotások befogadásakor két, látszólag egymásnak ellentmondó dolgot teszünk. Egyrészt a narratív kijelentések megértése azt feltételezi, hogy az adott kijelentés tárgyának, a történetnek az idejére úgy kell tekintenünk, mint amely nem esik egybe a kijelentés, a narráció idejével. A narratív kijelentések általában elmúlt történéseket mutatnak be, olyanokat, amelyek időhorizontja már lezárult: ahhoz, hogy egy narratív kijelentés értelmezhető legyen, a történet idejének szükségszerűen befejezettnek kell lennie. A bemutatás, elmondás utólagosan, mintegy a bemutatott történet távoli jövőjéből kell hogy megszólaljon. Vagyis egy történetet csak a vége felől lehet bemutatni, ahol a „véget” a lezárulás alakzatának kell tekinteni: ha a történetet olyan hipotetikusán létező, logikai-szemantikai egységnek tekintjük, amelyre az jellemző, hogy időben bontakozik ki, akkor a befejezés temporális összefüggései megegyeznek azokkal a logikai összefüggésekkel, amelyek mentén a történetet alkotó események zárt, időbeli és oksági összefüggésként tárulnak fel.

Léteznek olyan narratívák is, amelyek jövő idejűek: a jövődölések, próféciaák, bejelentések esetében a kijelentéstétel ideje „megelőzi” a bejelentett történéseket. Ebben az esetben a narráció ideje és a kijelentés tárgya között szintén létrejön egy időbeli szakadék. Legvégül meg kell említeni azokat a narratív alkotásokat, mint például a napló, ahol elvileg a narráció és a kijelentéstétel tárgyának az ideje egybeeshet – például abban az esetben, ha valaki elég gyorsan ír, vagy olyan technikai médiumokat használ, mint a fényképezőgép vagy a kamera, akkor elvileg az éppen aktuális történések kerülnek rögzítésre.

Mindhárom esetben viszont – ha a kijelentéstétel tárgya megelőzi a narráció aktusának az időpillanatát, egyidejű vele vagy jövőidejű a narráció idejéhez képest – a **befogadás ideje** – mint az aktuális érzékelés horizontja – különbözik a narráció és a kijelentéstétel tárgyának idejétől. A narratív idő úgy mutatkozik meg, mint amelyet egy áthidalhatatlan távolság választ el a befogadás jelenétől. A narratív megnyilatkozások esetében ugyanis a befogadás ideje nem azonos a narráció idejével. Ez a különbség még csak akkor tűnik fel igazán, amikor fotókat vagy filmeket nézünk: ilyenkor válik a legnyilvánvalóbbá, hogy maga a (narratív) rögzítés válik múlt idejűvé.

A narratív alkotások befogadására egyrészt ez a konstitutív, megalapozó múltbeliség jellemző, amely nem (feltétlenül) a bemutatott tárgy, esemény, jelenet múltbeliségéből, hanem a narratív reprezentáció természetéből következik.<sup>77</sup> Ezek szerint csak akkor vagyunk képesek megérteni egy narratív alkotást, ha annak „idejét” elválasztjuk az észlelés idejétől, és ezen időbeli elválasztottság háttéré előtt fogjuk fel a narráció időpillanata és a bemutatott idő közötti viszonyt.

Másrészt ennek az ellenkezője is igaz. A narratívák megértése során nem elég tudomásul vennünk a fentebb bemutatott elválasztottságot: igen fontos, hogy a narráció nem merül ki abban, hogy leír, bemutat eseményeket. Ha a narráció aktusát pusztán konstatív, a tudomásul vevés funkciójára redukáljuk, akkor a narratív megértés egy igen fontos aspektusától tekintünk el. Tudniillik amikor történeteket hallgatunk, nézünk, akkor nem csak a mi történt?, hanem a miért történt? kérdését is feltesszük. Vagyis az események ilyen vagy olyan rendjére kérdezzük rá: valami megtörténésének vagy beállásának az okára, és nem csak a sorrendjére. Ahhoz pedig, hogy ez a kérdésünk egyáltalán feltehető legyen, egy adott történet szereplőinek a cselekvéseit, döntéseit olyanként kell hogy felfogjuk, mint amelyek nem zárultak le, amelyeknek okai és következményei vannak, viszont éppen azért valós döntések, mert a szereplő szempontjából nem láthatók be egyértelműen a következményeik. Egyszóval a szereplők döntései e döntések jövőjére irányulnak; ennek megértése pedig csak a cselekvés, történés jelenével való részleges azonosulás révén lehetséges. Mindez azt jelenti, hogy a befogadónak a kijelentéstétel tárgyának az időhorizontját mint aktuális időhorizontot kell rekonstruálnia: mint amely felől egy történet indokoltsága, motiváltsága belátható.

A fokozott azonosulás és részvétel a történetben különösen érvényes a film befogadására. Ebből egyes teoretikusok arra következtettek, hogy a filmi médium képtelen más idődimenziót megjeleníteni a jelenen kívül. A képek ideje a folyamatos jelen. Lotman szerint „Meg lehet rajzolni a képen a jövőt, de nem lehet megrajzolni a képet jövő időben” (1977: 104).<sup>78</sup> Ez azonban Sesonske szerint a filmi médium közvetlenségének a jelen idővel való összetévesztését jelenti. A filmi közvetlenségre utaló tényezők, mint például a térkezelés

---

<sup>77</sup> Mindez nem jelenti azt, hogy a narratíva az események bemutatásában ne használhatna jelen idejű igéket. Deborah Schiffrin kimutatta, hogy a múlt idejű beszámolóknak a jelenre való átváltás (amit ő „történeti jelennek” nevez), gazdag szemantikai potenciállal rendelkezik: növeli az elmondottak drámai hatását, megteremt a diskurzus pragmatikai kontextusát, jelenetező szerepet tölt be és így tovább. (Schiffrin 1981)

<sup>78</sup> Hasonlóképpen vélekedik Mitry: „a filmművészetben, ugyanúgy, ahogy a való életben, csak jelen van, olyan jelen, amely állandóan valamivé válik. Ebben a megragadásban, amely a megvalósuló alakulás, az alakuló jelen megragadása, valójában csak teret, egy mozgó teret észlelünk” (1976: 319).



(mely a nézőt a film diegetikus terébe helyezi), a hang közvetlensége, a mindenütt (a legmegfelelőbb időben és helyen) való jelenlét illúziója azt a benyomást keltik, mintha minden épp „most”, a szemünk előtt lenne kibontakozóban, ám a film a többi narratív médiumhoz hasonlóan (s talán még fokozottabb módon) képes a narratív idő manipulálására: kitágításra, sűrítésre, lassításra, gyorsításra, előre- és hátrautalásra.

A narratív alkotások befogadásának tehát *kettős, egymással szemben álló* időhorizontja van. Egyrészt a narráció aktusának idejét és az elbeszélte időt mint a befogadás jelenétől elválasztott időt kell megértenünk: mint amelyekre éppen az jellemző, hogy az aktuális észlelésben jelentkeznek, de ugyanakkor idejüket tekintve különböznek attól. Másrészt a narratív alkotások befogadása során a befogadónak „azonosulnia” kell a bemutatott idő, a (narratív) kijelentéstétel tárgyának az idejével: úgy kell értenie a történet idejét, mint amely strukturálisan a befogadás jelenéhez hasonló vagy azonos azzal. Vagyis a befogadónak feltételes módon a történet idejét úgy kell rekonstruálnia, mint amely nyitott időhorizonttal rendelkezik; a történet idejét mint saját jövő idejűségekre nyitott eseményeket, cselekvéseket, történéseket kell megítélnie.

A befogadó egyszerre van a történet idején kívül és belül: ez azzal jár együtt, hogy egyszerre érzékeli az elválasztottságát a bemutatott tényállástól és az azzal való összekötöttségét. A befogadói értelemképzés is ennek megfelelően egyszerre következik ebből a távolságból (úgy értünk meg egy narratív kijelentést, mint amely feltétlenül különbözik attól a módtól, ahogy a világ számunkra éppen aktuálisan adódik) és az összekötöttségből (a befogadói azonosulás és a távolságtartás mértéke éppen attól függ, hogy feltételezzük egy adott narratíva szereplőinek szituatív, morfológiai azonosságát saját hiposztázált viselkedési formáinkkal).

Az időhorizontok e kettős perspektívátságának paradoxonát Slavoj Žižek kritikai éllel fogalmazza újra. Példája a *Casablancából* való:

A jelenlegi befejezést (Bogart feláldozza szerelmét, Bergman pedig a férjével távozik) a korábbi események szerves folytatásának érezzük, ha azonban egy másik végkifejletet képzelünk el – például Bergman hősies férje meghalna, és a Lisszabon felé tartó gépen Bogart venné át helyét Bergman oldalán – az szintén azt az élményt keltene a nézőkben, hogy a korábbi történésekből mindez »természetesen« következik. (2004: 17)

Hogyan következhet két, egymásnak ellentmondó megoldás ugyanazokból az eseményekből? Zizek szerint úgy, hogy csak a befejezés felől látjuk az események összefűzését motiválnak, mint ami egy bizonyos törvényszerűségnek, logikának engedelmessé válik. A vég, a lezárás alakzata így nem más, mint egy olyan eljárás, amely azt hivatott elleplezni, hogy az események bármilyen más módon is alakulhatnának. Csakis a lezárás felől tekinthetjük az eseményeket folyamatosnak, organikusan egymásból következőknek.

Ebből a szempontból a narrativizáció önkényes és reduktív műveletnek tekinthető. Hayden White (1996) így teszi fel a kérdést: „Vajon a világ valóban jól megírt történetek formájában tárul fel előttünk, központi alannyal, megfelelő kezdettel, tárgyalással, befejezéssel, s olyasfajta koherenciával, mely láttatni engedi a »véget« minden kezdetben?” (9). A válasz természetesen: nem – az élet nem rendelkezik jól elhatárolható kezdettel és véggel, abban az értelemben legalábbis, mint ahogyan a narratíváknak kezdetük és végük van, a **narrativizáció** tehát az eseményeknek egy olyan „formális koherenciával” való felruházását jelenti, mellyel azok eredetileg nem rendelkeznek. A kritika céltáblája egy olyan narratívafogalom, melynek kitüntetett pontja a lezárás vagy megoldás, fő szervező elve pedig az események motivációs, kronológiai és oksági relációba való szervezése, mely kevésbé alkalmas a véletlenszerűség, a törés, az esemény, a szerialitás, a reverzibilitás, ill. irreverzibilitás megjelenítésére.

A lezárást és a folyamatosságot felszámoló, másik típusú narratíva lehetőségének leírását találjuk Jorge Luis Borges *Az elágazó ösvények kertje* című elbeszélésében. Ez a regény egy „szimbolikus labirintus [...] az idő láthatatlan útvesztője”, mely felszámolja a lezárás, megoldás felé vezető, a vég felől visszafordíthatatlannak tűnő narratív struktúrát:

Minden regényben, mikor valaki válaszút elé kerül, az egyik utat választja, a többi mellőzi; Csui Pen úgyszólván kibogozhatatlan regényében egyidejűleg az összeset választja. Ezen a módon különböző jövőket, különböző időket *teremt*, ezek ismét szaporodnak és szétágaznak. Innen a regény ellentmondásai. (1978: 33-34.)

Hogy a narratívák lineáris szerveződése miatt még egy ilyen szerkezet is valamiképpen a lezárás felé mutat, jól példázza *A lé meg a Lola* (1998) című film, melyben a kitűzött cél – Lolának húsz perc alatt százezer márkát kell szereznie, hogy megmentse barátja életét – háromféle alternatív megoldását találjuk. A film kétszer visz minket vissza a történetnek ugyanazon pontjára, mert Lola nem akarja elfogadni a kedvezőtlen lezárást (saját vagy barátja

halálát). Az utolsó verzióban Lolának sikerül megszereznie a pénzt, a barátja is visszaszerzi az elveszített pénzt, és ez az, amit zárlatként elfogadunk a két másik verzió rovására. A sűrített betétek ellenére – melyek egy-egy mellékszereplő jövőbeli életéből mutatnak pillanatképeket – a film végső kicsengése mégsem az, hogy bármely időpillanat nyitott lenne a végtelen számú jövők részére, mivel a különböző lezárások a szereplői akaratnak vannak alárendelve.<sup>79</sup>

Egy másik lehetőség a narrativizálás lezáró funkciójának felszámolására az események fordított sorrendben történő bemutatása. Francois Ozon *5×2* (2004) című filmje pontosan ezt teszi, amikor a házaspár válásával kezdődő cselekményt visszafelé mutatja be az időben. A történet a pár megismerkedésével végződik, s ez a befejezés egészen különleges benyomást hagy a nézőben: a film happy enddel zárul, az „előzmények/következmények” tudatában azonban ez mégsem a szokásos megnyugtató lezárás; a sorrendcsere folytán azonban úgy válunk el a szereplőktől, mint akik a jövőbe vetett teljes bizalommal mit sem sejtjenek a jövőbeli eseményekről.

A befogadás időbeli jellegét persze azok a médiumfüggő befogadási szokások is előírják, melyeket automatikusan érvényesítünk: tudjuk, hogy a filmnek vagy a regénynek egyszer vége szakad, és ettől a végtől azt várjuk el, hogy végleges jelentéssel ruházza fel az addigiakat – még ha ez nem magától értetődő, akkor is narrativizáljuk a lezárást. Arthur Danto (1997) szerint – aki a filmi jelölés és befogadás határait vizsgálta – ugyanannak a képnek nyolc órán át tartó diavetítése és filmvetítése között az a különbség, hogy ha tudjuk, hogy filmvetítésről van szó – akkor még a nyolcadik órában is várjuk, hogy történjen valami, megmozduljon a kép (a diavetítés esetében ez aligha lehetne jogos elvárás), a filmvetítést a történés szándékos felfüggesztéseként értékeljük (melynek oka valamely „perverz művészi szándék”). Míg a filmvetítés esetében a nyolc óra elteltével a filmnek vége lesz, a diaképről nem mondhatjuk el ugyanezt, hiszen annak nincs ilyen értelemben kezdete vagy vége, mint ahogy az állóképek befogadási ideje sem olyan értelemben szabályozott, mint a filmek esetében.

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy a befogadás során a nézőnek/olvasónak mindig pozicionálnia kell magát a történet, illetve a narráció idejéhez viszonyítva, ez a helyzet pedig alapvetően ellentmondásos: a lezárás felőli jelentéstulajdonítás szembenáll az egyes szituációk megítélésében megnyilvánuló, a jövő alapvető nyitottságán alapuló lehetőségekkel.

---

<sup>79</sup> A klasszikus narratívák még inkább kielezik azokat a kérdéseket, melyek mentén a történet előrehalad: a hősnek vagy sikerül megmentenie a bajba jutottakat, vagy nem.

Mindebből pedig adódik még egy fontos következtetés: a narratívák időbeli szerveződése nem pusztán e komplex időbeli viszonyok artikulálásában játszik szerepet, hanem a narratívák lineáris-szeriális jellemvonásából adódóan az értelemképzés egyik meghatározó tényezője is egyben: az időbeli viszonyokat logikai, motivációs viszonyokká alakítjuk át (*post hoc, ergo propter hoc*: ha valami másvalami után történik, akkor belőle következik).

### 3.2. Narráció és történet időbelisége. Tartam – Sorrend – Gyakoriság

A narratív alkotások időbelisége vizsgálható aszerint is, hogy milyen viszony van a narráció és a történet ideje között. **A történet ideje** az elbeszél/bemutatott történet időbeli kiterjedésére vonatkozik. Vannak narratívák, amelyekben a történet időbeli kiterjedése egészen pontosan megállapítható, és vannak olyanok is, amelyekben csak hozzávetőlegesen mondható meg, hogy körülbelül mekkora időt ölel fel a történet. **A narráció ideje** ezzel szemben egyszerre vonatkozik egy történet bemutatásának időpillanatára, és arra az időintervallumra, amelyet egy történet bemutatása igénybe vesz. A narráció *időtartama* a filmek esetében könnyebben vizsgálható, mivel a behatárolt vetítési idő viszonyítási alapot képez. Természetesen a videó és a digitális technológiák térhódításával már ez is módosul; a mozgókép kimerevíthető, többször is visszajátszható, újranézhetünk jeleneteket, vagy módosíthatjuk a jelenetek sorrendjét stb. Az írásbeli közlések esetében ez még viszonylagosabb, mivel ott a szövegterjedelem alapján állapíthatjuk meg a narráció tartamát. De az olvasáshoz szükséges idő nyilván az egyéni olvasási szokások függvénye, nem beszélve arról, hogy általában a hosszabb terjedelmű szövegeket csak megszakításokkal szoktuk végigolvasni, és csak ritkán tartjuk magunkat a szöveg folytonosságához. A narráció *időpillanatának* a kijelölése már nem a befogadás gyakorlati szintjén, hanem az adott narratíván belül kerül rögzítésre, és az adott megnyilatkozás szövegintern jelei alapján dönthető el, hogy a történet idejéhez képest utólagos, egyidejű vagy jövő idejű narrációról van-e szó.

A továbbiakban használt taxonómia felállításában Genette (1988) narratív elméletét tekintjük kiindulópontnak. Narráció és történet idejének viszonya három összefüggésben vizsgálható attól függően, hogy a narráció sebességére, a bemutatott események és a bemutatás sorrendjére (a kronológiára) vagy a bemutatás gyakoriságára kérdezzük rá.

Az első vizsgálati szempont a narráció tartamára vonatkozik. A tartammal **a narráció sebességét** nevezzük meg, és ennek kapcsán a narráció valamint a történet ideje közötti mennyiségi összefüggést vizsgáljuk.

Ahogy a zenei művekben meghatározó az előadás tempója, ugyanúgy a narratív megnyilatkozások esetében sem tekinthetünk el attól az összefüggéstől, amely az előadás sebessége és a történet ideje között adódik. Ugyanakkor félrevezető lehet, ha e kettő közötti mennyiségi összefüggésre egyértelmű mértéket akarunk alkalmazni. A nehézséget az jelenti, hogy a történet hipotetikusán létezik, vagyis nem választható le a bemutatásáról. Ráadásul a narráció meghatározás szerint szelektív: ez arra vonatkozik, hogy ugyanannak a történéssornak a bemutatását szükségszerűen valakinek a perspektívájához köti (mit sem változtat ezen a tényen, hogy ugyanaz a bemutatás történhet egy külső, semleges nézőpontból vagy pedig a bemutatott eseményben résztvevő szereplő nézőpontjából). Ez a szükségszerű perspektíváció pedig ahhoz vezet, hogy a történet ideje sem jelentkezik mérhető, „objektív” időként (mivel nem tekinthetünk el az adott perspektíva észlelési tartamától). Ha összevetjük egy akciófilm vagy egy videóklipp gyorsmontázszerű alapuló technikáját a Jancsó-filmek hosszú beállításaival, akkor minden bizonnyal kirajzolódik egy különbség.

Vegyünk egy irodalmi példát, az öngyilkosság jelenetét az *Aranysárkány*ból. Ez a meglehetősen terjedelmes epizód egymás után kétszer mondja el ugyanazt a történéssort. Először a szereplő nézőpontjából (ez két narratív technika, a pszicho-narráció és az idézett monológ mesteri váltogatásával képződik meg), a jelenet záró részében pedig a heterodiegetikus narrátor külső nézőpontjából kerülnek bemutatásra a történések. Semmilyen egyértelmű mérce nem adott, hogy megítéljük, valójában mennyi idő alatt olvasta végig Novák a szennylapot, amelyben megalázták, mennyi ideig tépelődött, míg rászánta magát a tetteire – úgy tűnik, ez már csak azért is lényegtelen, mert az úgynevezett belső történések, az etikai döntések és a pszichés folyamatok nem is mérhetők úgy, mint a sportrendezvények ideje (ahogy például a regényben említik Liszner pályaidejét). A szereplői időtapasztalat tartamának kérdése a (heterodiegetikus) narratori bemutatás központi kérdésévé alakul: „Nem így volt, nem így volt. Nem egy pillanatig, nem egy másodpercig tartott. Fejében, mint az órában, melyet összetörnek, megállt az idő.” Az idő kérdése, mely egyszerre jelenik meg a szereplői tapasztalat belső fokalizációs bemutatásaként – tehát a történet idejeként –, a narratori reflexió tárgyaként, a bemutatás tartamának kérdéseként és a regény egyik központi,

visszatérő metaforájaként, az öngyilkosság idejének tartamát a lehetséges, különböző időtapasztalatok egyik változataként mutatja meg.

A fejezet utolsó mondata – „[Gergely, az iskolaszolga] a másik iskolaszolgát szalasztotta el az igazgatóhoz. Az megjelent, lezáratta a tanári szobát, értesítette a rendőrséget, s intézkedett, hogy a tanintézetre azonnal tűzzék ki a gyászlobogót.” – az öngyilkosság kiterjedt tárgyalásához képest egészen röviden foglalja össze mindazt, ami ez után történt; epilógusként vagy utószóként csak megemlíti, de nem tárgyalja a rá következő eseményeket. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a leírás felgyorsul, megváltozik a narráció sebessége, ami abból következik, hogy megváltozik a bemutatott történet ideje és a narráció terjedelme közötti arány. De ennél sokkal fontosabb, hogy a narráció sebességének a megváltozása a jelenet dramaturgiai elrendezésének központi eleme, a narratív hangsúlyozás és tagolás szerepét tölti be.

Hogyha a tárgyalt epizódot a bemutatás sebessége szerint ítéljük meg, akkor az is nyilvánvalóvá válik, hogy a narráció tartamát megjelenítő összefüggés nem a történet idejének a bemutatás idejével történő összehasonlításának a kérdése. Már csak azért sem, mert sem a történet ideje, sem a narráció ideje nem adódik közvetlenül az olvasó számára. A genette-i mintát követő narratológiák azért tartják ezt az összevetést lehetségesnek, mert adottnak és egymástól függetleníthetőnek veszik a történet és a narráció kategóriáját.

A tartammal vagy a narráció sebességével a narráció belső tempóváltásait nevezzük meg. Ez a tempóváltás pedig egyszerre vonatkozik a narratív kijelentés és a kijelentéstétel tárgya közötti *perspektiváció* összefüggésére (vagyis miként engedi megítélni a narráció a tárgyának idejét) és a *narráció mint aktus, mint tevékenység sebességére*. A nyelvi közlések esetében ez utóbbi a mondatok szemantikai, stiláris, szintaktikai lehetőségével függ össze: az egymás mellé rendelő, parataktikus mondatszerkesztés teljesen más időélményt feltételez, mint az alárendelő vagy többszörösen alárendelő, hipotaktikus mondatszerkesztés. Hemingwayt olvasva más időélményben lesz részünk, mint amikor *Az eltűnt idő nyomában*-t olvassuk. A mondathosszúság vagy az állítmányi-főnévi szerkezetek aránya is meghatározza ezt a tapasztalatunkat. A filmi közlés esetében ez például a kameramozgás sebességére vonatkozik: egy alig észlelhető kocsizás teljesen más időélményt teremt meg, mint a gyors svenkelés, de a (párhuzamos, metrikus) montázs eltérő lehetőségei is nagyban meghatározzák a narráció (mint aktus, tevékenység) sebességét.

A narráció sebességét tárgyalva öt megvalósulási formát különíthetünk el: a kiterjesztett narrációt, a kivonatos narrációt (sűritést), a jelenetet, a narratív szünetet és az ellipszist. A kiterjesztésre, valamint a sűritésre az *Aranysárkány* fentebb idézett példája kínálhat magyarázatot. Az öngyilkosság előtti percek hosszadalmas bemutatása szinte nagyító alatt, végtelen aprólékossággal írja le Novák vívódását.<sup>80</sup> A **kiterjesztés** tehát olyan bemutatómód, amely kinagyítja az időt, a narratív idő (szöveghosszúság) a leírt eseményhez képest különösen aprólékos, mindent átfogó. Ezzel szemben a **kivonatos narráció** egy nagyobb eseménysorozat összefoglaló és utalásszerű bemutatása. A részlet idézett záró mondata tipikus esete a kivonatos narrációnak: szerepe nagyjából az átkötés (összekapcsolni ezt a részt a rá következő fejezettel), egy meglehetősen absztrakt motivációs (tér és időbeli) összefüggés megteremtése, és egyben az (ironikus) eltávolítás, távolságtartás jelölése. Ez az ironikus eltávolítás éppen azért jön létre, hogy a kiterjesztett és a kivonatos narráció közötti kontraszt lehetetlenné teszi az olvasói azonosulást a történet további szereplőivel.

A ritmusváltás a jeleneten belül tehát elsősorban az ironikus eltávolítás szerepét tölti be. Természetesen ez csak egy a lehetséges funkciók között, amelyet a narráció sebességének megváltozása betölthet. Szabály szerint minden narráción belül megfigyelhetők ilyen tempó- vagy ritmusváltások, amelyek mind kompozicionális (az exozíció és a befejezés legmegbízhatóbb jelzései), mind motivációs, mind az olvasói tájékozódást irányító központi elemek.

E két szélső érték, a kivonatos és a kiterjesztett narráció között foglal helyet a jelenet, amelyben elvileg ugyanannyi időt vesz fel a narráció és történet ideje. A **jelenetben** tehát a narráció ideje és az elbeszélte idő hozzávetőlegesen megegyezik. Metz (1966) meghatározását követve a jelenet a filmben az a szintagmatípus, melyben nincsenek diegetikus rések, csak kamerarések. Mind a nyelvi, mind a filmi narráció esetében erre a legjobb példa a párbeszéd. Ha a narrátor „csupán” idézi a szereplők beszédét, anélkül, hogy tevékenysége konkrétan érzékelhető lenne (pl. közbeiktatott kommentárok, a szereplők érzékelésének, gondolatainak a bemutatása vagy akár az olvasónak szóló rendezői utasítások közbeékelése – mondta, szolt

---

<sup>80</sup> A Novák vívódását bemutató jelenetben alkalmazott belső fokalizáció és az idézett monológ olyan narratív konvenciók, amelyekre nem szoktunk rákérdezni, és amelyek az epikai fikció azon sajátosságára kínálnak példát, hogy természetesnek vesszük a gondolatok, érzések a mindennapi élet során egyáltalán nem lehetséges „kihallgatását”. Tehát ha a kiterjesztett narráció hatását abban látjuk, hogy olyan részletességgel mutat meg dolgokat, amely túllépi a mindennapi érzékelés küszöbét, úgy az *Aranysárkány* jelenetének e hatása egyrészt ebből a részletes bemutatásból, a kiterjesztett narrációból, de egyben az epikai fikció említett sajátosságából is következik.

stb. – révén), vagy a narrátori jelenlét alig érzékelhető (például csupán a már említett narrátori instrukciókra korlátozódik), akkor az olvasónak az a benyomása támadhat, hogy a narráció imitálja, vagyis utánozza a bemutatott történetet. Ezért a jelenetszerű, mimetikus bemutatás szembeállítható a történetmondással, a diegézissel, amely nem a szereplői, hanem a narrátori beszéden keresztül enged hozzáférést a történésekhez.

A „jelenet” két vonatkozásban is különbözik a narratív szünettől. Ez utóbbi a történetmondás megállítást jelenti: míg a történet ideje áll, a narráció ideje folyatódólagos.

A **narratív szünet** tehát az események bemutatásának megszakítását jelenti leírások, narrátori kommentárok vagy reflexiók céljából. A jelenet és a narratív szünet közötti egyik különbséget az képezi, hogy az előbbi narráció és történet relatív egyidejűségét, míg az utóbbi e kettő különbözőségét hangsúlyozza. További különbség, hogy az előbbi mimetikus alakzat, míg az elbeszélői szünet lehetőségével egyrészt az öntudatos narratívák élnek, vagyis azok, amelyek valamilyen formában tudatosítják, és a jelentésképzés aktív forrásává teszik a történetmondást mint tevékenységet, másrészt pedig azok a narratívák, amelyek a bemutatott eseményeket egy bizonyos értelmezési összefüggésbe próbálják meg hangsúlyosan rögzíteni. Ez utóbbira a XVIII., XIX. századi nagyregények szolgálnak bőségesen példát.

Legvégül meg kell említenünk az **ellipszist** (kihagyást), melyről akkor beszélünk, ha a bemutatott történet egy időbeli mozzanata elmarad. Beszélhetünk meghatározott (explicit) és meghatározatlan (implicit) ellipsziszről, attól függően, hogy jelölt vagy jelöletlen kihagyásról van-e szó. A kihagyás a narratívák fontos mozzanata, mivel általa jön létre a történet időbeli kerete. „Kihagyni” nyilván csak azt lehet, ami „benne” van, vagyis az ellipszis csak akkor válhat operatív fogalommá, ha nem egy homogén tér-időként értjük a történet idejét (ebben az esetben végtelen időt venne fel bárminek az elmesélése, mivel minden még részletesebben bemutatható), hanem mint ami a narráció „időkivágataiból” áll össze. Ekkor csak az számít kihagyásnak, ami úgy maradt el, hogy közben a narráció már „megágyazott” neki, vagyis aminek a bemutatása következik az előre- és hátrautalások narratív rendjéből, a megidézett narratív sémából vagy történet-sémából. A kihagyás ennyiben maga is a narratív értelemképzés eszközévé válik.

A narráció idejére irányuló másik kérdéscsoport a gyakoriságot tárgyalja („hányszor kerül egy esemény bemutatásra?”). A **gyakoriság** kérdése arra vonatkozik, hogy a bemutatott eseményt a narráció hányszor ismétli. Ez alapján beszélhetünk szinguláris (egyszeri), repetitív (ismétlődő) és iteratív narrációról.



A **szinguláris (egyszeri)** narráció a narratív kijelentések leggyakoribb esete. Annyit tesz: egyszer elmondani, ami egyszer történt. A **repetitív (ismétlődő)** narráció ehhez képest azt nevezi meg, amikor a történet egy szekvenciája több alkalommal is bemutatásra kerül. Erre is jó példát szolgáltat a korábban idézett rész Kosztolányi regényéből. Az öngyilkosság ugyanis egymás után kétszer kerül leírásra: először úgy, ahogy a szereplő azt elképzei, másodsor pedig a narrátor mintegy „pontosítja” ezt a leírást („Nem így volt, nem így volt.”). Tehát amit a narrátor először a szereplő megelőlegezett elvárásaként mutat be, az hamisnak bizonyul. Az ismétlés ebben az esetben a nézőpontváltást, illetve a nézőponti korrekciót szolgálja.

A megismételt bemutatás legtöbb esetben a szereplői, a narrátori és a befogadói időtapasztalat (akár mint a diegetikus világ összefüggésében jelentkező, reprezentált időtapasztalat, akár a befogadás konkrét időtapasztalata) szintjén közvetít a szövegben megképződő nézőpontok között. Vagyis legtöbb esetben az ismétlődő narráció egy nézőponti eltolódást hoz létre, többek között azáltal, hogy különböző szintű időtapasztalatok között közvetít. Természetesen más szerepet is betölthet: például az orális, vagy a szóbeliséget utánozó műfajokban (eposz, csalimese, népmese stb.) az ismétlődő narráció egyfajta memorikus funkciót lát el: a megismételt motívumok egyrészt a befogadói megjegyzést, másrészt az előadás könnyítését szolgálják.

Erdély Miklós *Verzió* című filmjének alapja egy – irodalmi narratívák által is feldolgozott – megtörtént eset, a tiszzaeszlári gyilkosság és az azt követő per. A történet egyik főszereplője Scharf Móric, aki tanúvallomásában – a vallató hatóságok nyomásának engedve – apját vádolja egy fiatal lány, Solymosi Eszter ellen elkövetett gyilkossággal. A film egyik szervező elve, hogy a kihallgatás képeit, ahogyan a vallató csendbiztos betanítja a vallomás szövegét a fiúnak, a feltételezett gyilkosságot övező történések képei váltogatják. Miközben Móric a vallomás szövegének mondatait, mondatfoszlányait ismételgeti („Solymosi Eszter szombat délben 12 óra körül, midőn Ó-faluból jött hazafelé” – a filmben ennyi hangzik el; a lányt a vallomás szerint azért hívta be Móric apja, hogy a gyertyatartót vegye le az asztról), a mondatok képileg is megelevenednek és kiegészülnek. A filmben három „verzióban” látjuk, amint a lány bejön, leveszi az asztról a gyertyatartót, és felteszi egy nagy szekrény tetejére.



[53-55. kép] Erdély Miklós: Verzió (1979)

A kicsit eltérő látószögéből készült beállítások egyaránt lehetnek a narrátornak a vallomást illusztráló képi kommentárjai és Móric szubjektív nézőpontjának kivetülései (képzeltések, emlékfoszlányok stb.). Az egyszerű cselekvés háromszor, mindig kicsit másként történő bemutatása azonban a filmi kép egy lényeges tulajdonságára is felhívja a figyelmet: arra, hogy a film képtelen megmutatni azt, hogy valami nem történt meg, csakis arra képes, hogy a többszöri bemutatás által ellehetetlenítse a történések szilárd referenciájába és rögzített értelmezésébe vetett hitet.

Az **iteratív (gyakorító)** narráció a történet és a narráció időbeliségének másik aspektusát nevezi meg. A gyakorító narráció azokra az esetekre vonatkozik, amikor a bemutatás egyszer mond el ismétlődő cselekvéseket, a narráció mintegy összevonja mindazokat a történéseket, amelyek nem egyszerűségükben, kiemelt voltukban érdekesekek, hanem mint események, történések ismétlődő sorozata. A gyakorító narráció általában előkészítő vagy átkötő funkciót tölt be, amennyiben egy állapotot (tipikus esete a népmesék „élt-éldegélt” sztereotípiája), vagy egy nagyobb időintervallumot mutat be egyetlen jellemző történésen. Az egyszeri és gyakorító narráció váltogatása egyként jellemző az irodalmi és a filmi narratívákra; e két bemutatási mód közötti váltás a legkülönbözőbb funkciókat töltheti be. Példaként egy részt idézünk Karinthy Zola-paródiájából, amelyben e két bemutatási mód váltogatása a parodisztikus hatás egyik központi eleme:

A nyár közeledtével Gervaise-nek a higiénikus papírt kellett beszerezni, és Versailles felől, az erdőn keresztül jött. Fülledt és fojtó volt a levegő, mindenféle virágok szagvadászókat lehettek magukból, nemi betegségben nyöszörgő pacsirták nyöszörögtek az ágakon: de Párizs felől üdítő vitriolillat terjengett.

A Place de la Gloire-i ház egyik első osztályán azonban leszakadt a zsinór, úgy, hogy a csatornapedésből az egész anyag belefolyt a csészébe és oldalt lecsurgott az olajjal együtt. Mire Gervaise hazajött, tele volt naturalizmussal az egész fülke. Mindezt a túlzott, rettenetes, ellenállhatatlan olajozás idézte elő, mely pusztulással fenyegette az egész

családot. Ez a nyomasztó, borzasztó nyomor július elején történt: az a Moltke éppen ezen a napon jutott el Sedanig – az a Bismarck hadisarcot követelt, és az az Európa, tetszik tudni, ott valahol az Atlanti-óceán mellett, éppen világválság előtt állott, és más, hasonló jelentéktelen romanticizmus történt. (Karinthy 1994 [1912]: 160)

Az idézett rész két központi fontosságú technikát alkalmaz. Az egyik a túlzás: a romantika stílusjegyeinek, toposzainak, „értéktételezéseinek” ellenkező irányba való átfordítása. Az idézet első bekezdése a romantika jellegzetes toposzainak abszurd, túlzó átértelmezése: a virágok „szagvadászokat lehelnek”, az erdőn átkelő Gervaise nem pacsirtahangot hall, hanem nemi beteg pacsirták „nyöszörgését”, a nagyváros felől ezzel szemben „üdítő vitriolillat” terjeng. A szöveg önkomentárjaival élve, a „jelentéktelen romanticizmus” feltöltése „naturalizmussal” a stílus, a használt beszédregiszter mechanikus működésére mutat rá.

A másik jellegadó technika az egyszeri és a gyakorító narráció, a jellemzés és az (egyszeri) történetmondás szabálysértő összevonása. Az idézet indító időmeghatározása („a nyár közeledtével”) olyan általános időkeretet jelöl meg, amely szemantikai feszültségbe kerül a témamegjelöléssel („higiénikus papírt kellett beszerezni”). Az általános felvezető mondat alapján nem dönthető el, hogy egyszeri vagy többször ismétlődő történés képezi a történet tárgyát. Az első mondat leírása, valamint a harmadik mondat deixise ezt ugyan egyértelművé teszi („mire Gervaise hazajött”), de ezután a szöveg újfent gyakorító bemutatásra vált át: „ez a nyomasztó, borzasztó nyomor július elején történt: [...] ezen a napon [...]”. E mondat ugyanakkor éppen a bemutatott epizód példázatoságát emeli ki azáltal, hogy az epizódot egy általános viszony („nyomor”) jellemzéseként ítéli meg. Amit eddig egyszeri narrációnak tekinthettünk, arról kiderül, hogy több egyszeri cselekvés, egy állapot összevont, példázatos leírása. Az ezután következő többszörös rámutatás („az a Bismarck”, „az a Moltke”, „az az Európa”) az egyszeri narráció jegyét, az egyszeri tér- és időmegjelölést oldja fel, és teszi a tárgyát rész-egész viszony alapján bemutató gyakorító bemutatás részévé. Karinthy stílusparódiája tehát „feloldja” az egyszeri narrációt a gyakorítóba, de mindez nem párosul az általánosítással (bemutatni az egyszeri történésben az általánosan jellemző történéseket), hanem úgy jelenik meg, mint indokolatlan szintugrás vagy mint a komikus-parodisztikus hatást kiváltó zavar forrása.

Narráció és történet közötti időbeli viszony harmadik kérdésköre a sorrendiséget érinti.

A **sorrenddel** az események bemutatásának és a történet kvázi-reális sorrendjének a viszonyát

nevezik meg. A narratív bemutatás követheti a történések sorrendjét, ekkor kronológiáról beszélünk, eltérhet attól, ezt anakróniának nevezzük, vagy pedig a narratív bemutatásból nem következtethetünk a történések sorrendjére, ez az akrónia esete.

A narráció, legyen szó akár nyelvi, akár filmi narrációról, úgy épül fel, hogy különböző „időkivágatokat” illeszt össze. Elmondani egy történetet egyáltalán nem jelenti, hogy az időben történő minden megtörtént vagy lehetséges eseményről értesülünk: a történetmondás válogatást feltételez, ami egyben azzal is együtt jár, hogy a bemutatott események sorrendje *önmagában* nem bír jelentőséggel, csak amennyiben a válogatás, a bemutatás kohéziós, értelemtulajdonító munkáját szolgálja. A narratív idő imitálhatja a mindennapi időtapasztalatot, például úgy, hogy kronologikusan, megtörténésük sorrendjében mutatja be a történéseket, noha talán ez a ritkább eset, de még ebben az esetben is a narráció egyfajta konstrukcióval jár együtt, ha másként nem, a kihagyások, a meghatározható (explicit) vagy meghatározatlan ellipszisek révén. A sorrendiség kérdése a (narratív) tudás megosztását szolgálja, és egyben az egyik legmeghatározóbb motivációs tényező. Ez utóbbi arra vonatkozik, hogy a narráció a történéseket időben egymásra vonatkoztatja (vagy „visszatart” vagy „előrebocsát” összefüggéseket), s ezáltal a befogadói orientációt szolgálja. A kijelentés tárgyának a (narratív) időben való elhelyezése egyben olyan utalásrendszer felépítését jelenti, amely a befogadói elvárásokat befolyásolja. A történetek időbeli sorrendben történő bemutatásának megbontása a figyelem „csatornázását” szolgálja, egy értelmezői összefüggés kiemelését, egy bizonyos elvárás felkeltését, és/vagy egy nézőponti korlátozás létrehozását vagy feloldását.

A legfontosabb narratív technikák az **anakróniák**, amelyek az események időbeli sorrendjének felcserélését jelentik a narratív bemutatás során. Lehetnek teljes anakróniák (ha egészen a narráció jelenéig húzódnak) és részlegesek, ha csupán az epizodikus felidézést szolgálják.

A sorrend, ahogy a történet egyes elemeit a narráció bemutatja, egyáltalán nem közömbös az olvasói értelemképzés szempontjából. A következő példát Móricz Zsigmond *Rokonok* című regényének első fejezetéből vettük:

Lina úgy látszik észrevette, hogy az ajtó nyitva van, s egy kicsit halkabbra fogta a hangját és a pácról kezdtek el beszélni. Kábultan süllyedt vissza az édes félálomba. Késő lehet, vajon hány óra? Talán már tíz is van. Ezek a november elejei reggelek nagyon csálnak.

Bizony sokáig tartott a vacsora, amit az este a tiszteletére rögtönöztek a városházi urak, vagy mondjuk... a barátai. Abból az alkalomból, hogy tegnap a délelőtti városi közgyűlés főügyésszé választotta.

– Na mesélj.

Csak nézte a feleségét.

Egész megfiatalodott. Olyan vidám volt az arca, olyan friss, mint lánykorában. Ott maradt a szeme rajta, és egyre csak azt figyelte, hogy mi történt ezzel az asszonnyal, mintha tíz évet fiatalodott volna. (2003: 5-6.)

Az idézett szövegrész az analepszisre lehet példa. Az **analepszis** (visszaulálás) olyan események utólagos bemutatása, amelyek korábban történtek a főcselekmény aktuális időpontjánál. A szövegrész a főszereplő, a frissen főügyésszé avanszált Kopjáss István ébredését mutatja be. A *Rokonok* központi eljárása a belső fokalizáció: ebben a részben a heterodiegetikus narrátor a főszereplő belső nézőpontján keresztül értesít a szereplő tegnapi emlékeiről. A szövegben végig két idősík van egymásra montírozva, olyanformán, hogy egyik sincs kitüntetve: nem annyira egy korábbi időpillanat utólagos beemelése a cselekmény menetébe a tétje ennek a bemutatásnak, jóval inkább annak a módnak a mimetikus utánpéldázása, ahogy Kopjáss szinte álomszerűen tapasztalja meg két, társadalmilag, szociálisan különböző állapot közötti átmenetet. Ha összehasonlítjuk ezt az epizódot a *Rokonok* 2005-ös filmadaptációjának megfelelő epizódjával, azt tapasztalhatjuk, hogy a film feloldja ezt az anakroniát: a film indító jelenete azt mutatja be, amiről a regényben a főszereplő által előadott anekdotikus elmondásból értesülünk. A film indító jelenete ugyanakkor sokkal kiemeltebb szerepet tölt be, mint a regényben: az egyes beállítások, például az alsó gépállásból filmezett lépcső, a lekövető kameramozgások, a gyors belső mozgások, a hangsúlyosan színházias szereplői gesztusnyelv a nézőt egy szinte karkai világba vezetik be. Ezzel szemben a regényben az ébredés jelenetébe beillesztett visszaemlékezés még nem tudatosult, csak észlelt, álomszerűen megélt átmenetként mutatja be e két időpillanat közötti különbséget. Az idézet végi időszembesítés („mi történt ezzel az asszonnyal, mintha tíz évet fiatalodott volna”) egyértelművé teszi, hogy a különböző idősíkok egymásra vonatkoztatása ezt a visszaulálást Kopjáss horizontjához kapcsolja, mint egy küszöbtapasztalat nehezen artikulálható megfogalmazását.

A filmbeli analepszis klasszikus formája a **flashback** (visszatekintés), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a

szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által. A visszatekintés a nézőponthoz kötöttség folytán a filmben a homodiegetikus narrációhoz hasonló értékkel ruházódik fel, ebben a használatában gyakran a film nagy részére kiterjed (lásd például: *Gyilkos vagyok* [Billy Wilder, 1944], *A Manderley-ház asszonya* [Alfred Hitchcock, 1940], *A gyilkos csókja* [Stanley Kubrick, 1955], stb.). A szereplői nézőpont általában a narráció tudásának a korlátozottságában nyilvánul meg, de még ez sem kötelező érvényű: az *Aranypolgár* (Orson Welles, 1941) visszatekintő részeiben olyan információk is elhangzanak, melyekről az adott szereplő nem tudhatott.

A sorrendiség megbontásának egy másik formája a **prolepszis** (előreutalás), mely egy jövőbeli esemény előrevetett bejelentését fedi. Ilyen tematikus előreutalásnak számít például, amikor a szereplő álmot lát, amelyben jövőbeni események vannak bejelentve, a jóslatok, a jövendölések, de például ugyancsak tematikus prolepszisnek számít, amikor Aeneas pajzsán olyan történetek kerülnek bemutatásra, amelyek a távoli jövőben, az *Aeneis* történetének ideje után fognak majd lezajlani, és amelyeket Aeneas ebből következően nem is tud értelmezni. Nem tematikus prolepszis az, amikor nem a történet, hanem a narráció szintjén történik ez az előreutalás. A narrátori „többlettudás” például abban nyilvánul meg, hogy bejelent olyan összefüggéseket, amelyek az addig bemutatott történetből nem ismertek: a narráció ebben az esetben mintegy „előresiet”. Ebben az esetben a prolepszis a narrátori és a szereplői tudás közötti lényegi tudáskülönbségként (pl. „Z. ekkor még nem tudta, hogy nemsokára...”) artikulálódik.

Az előzetes nézői tudás és az esemény bemutatásának a késleltetése egy olyan narratív technikát eredményez, melyet a filmtörténetben Hitchcock nevéhez szokás kapcsolni. A **suspense** (a késleltetett bemutatásból és a szereplőkhöz viszonyított többlettudásból eredő feszültség) logikája különbözik a meglepetéstől vagy a hirtelen sokkhatástól; ezt a fokozatosan felépített feszültségkeltést Hitchcock így magyarázza: „Olyan információ birtokába kell juttatnunk a nézőt, amelyet a film szereplői még nem ismernek. A néző többet tud, mint a hősök, és egyre nagyobb erővel teszi fel a kérdést: hogyan is oldják meg ezt a helyzetet?” (1996: 67)

## Bibliográfia

---

*A kortárs filmelmélet útjai.* (2004) Szerk. Vajdovich Györgyi. A szövegeket válogatta és a bevezetőket írta Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus Kiadó

Abel, Richard (1975): Collapsing Columns. Mise-en-scene in Boudou. *Jump Cut*, 1975/5. 20-22.

Alberti, Leon Battista (1997): *A festészetről. (Della pittura, 1436.)* Ford. Hajnóczy Gábor. Balassi Kiadó, Budapest (<http://www.c3.hu/perspektiva/alberti/alberti.html>)

Andrew, Dudley (1999): Adaptation. In *Film Theory and Criticism*, 452-460.

Arisztotelész (1997): *Poétika és más költészettani írások.* Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. és a jegyzeteket összeáll. Bolonyai Gábor. Budapest, PannonKlett

Aumont, Jacques – Marie, Michel (2004): A filmelemzés meghatározása. Ford. Morvay Zsuzsa. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 9-42.

Aumont, Jacques (1997): A színpadtól a vászonig, avagy a reprezentáció tere. Ford. Zakál Edit. *Metropolis*, 1997/3. (<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/aumont.htm>)

Bal, Mieke (1999): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2. kiadás [Magyarul lásd egyik fejezetét: Mieke Bal: Fokalizáció. Ford. Ferencz Anna. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény.*]

Balázs Béla (1961): *A film.* Budapest, Gondolat

Barthes, Roland (1997): A harmadik értelem. Ford. Berkes Sándor. *Filmspirál* 3, 2. szám, 1-24.

Barthes, Roland (1998): Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. Ford. Simonffy Zsuzsa. In Bókay Antal – Vilcsék Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig.* Budapest, Osiris, 527–542.

Baudry, Jean-Louis (1974-1975): Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Ford. Alan Williams. *Film Quarterly*, 28. kötet, 2. szám (1974–75. tél), 39–47.

Bazin André (2002): *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 2. kiadás

Benjamin, Walter (1936): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea. ([http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html))

Benveniste, Émile (1966, 1974): *Problèmes de linguistique général.* Paris, Gallimard

Bódy Gábor (1998): *Filmiskola.* Budapest, Palatinus

- Boehm, Gottfried (1993): A kép hermeneutikájához. *Athenaeum*, 1993/4. 87–111.
- Bonitzer, Pascal (1997): Elkeretezés. Ford. Pesovár Zsófia. *Metropolis*, 1997/3. (<http://emc.elte.hu/~metropolis/9703/BON.html>)
- Booth, Wayne (1961): *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press
- Bordwell, David – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás
- Bordwell, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet
- Bordwell, David (2002): Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55. kötet, 3. szám (2002. tavasz), 16-28.
- Bordwell, David (2004): A klasszikus elbeszélésmód. Ford. Mester Tibor. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 183-228.
- Branigan, Edward (1976): The Space of Equinox Flower. *Screen*, 17. kötet, 2. szám (1976. nyár)
- Branigan, Edward (1984): *Point of View in Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema*. Berlin – New York – Amsterdam, Mouton
- Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London és New York, Routledge [Magyarul lásd egyik fejezetét: Edward Branigan: Narráció. Ford. Füzi Izabella. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény.*]
- Branigan, Edward (1998/1984): Metaelmélet. Ford. Szászi Fatime. *Metropolis*, 1998/2. 10-27. <http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bra1.html>
- Brooks, Peter (1992/1984): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press [Magyarul a könyv 4. fejezetét lásd: Freud metanarratívája: az elbeszélő szövegek egy modellje. Ford. Sári László, Huller Ervin és Kaposi Kálmán. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal – Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 351-366.]
- Browne, Nick (1999): The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach. In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 148-163.
- Burch, Noël (2004): A véletlen és funkciói. Ford. Mester Tibor. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 229-248.
- Chatman, Seymour (1999/1980): What Novels Can Do that films Can't (and Vice Versa). In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 435-451. [Magyarul: Seymour Chatman: Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). Ford. Sággy Miklós. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény.*]



- Cohn, Dorrit (1996): Áttetsző tudatok. Ford. Gács Anna és Cseresnyés Dóra. In *Az irodalom elméletei II.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó
- Culler, Jonathan (1996/1980): Fabula and Szuzhet in the Analysis of narrative. In *Narratology: An Introduction.* Szerk. Susana Onega Jaén és José Angel García Landa. London – New York, Longman
- Danto, Arthur (1997): Mozgó képek. Ford. Elek Imola. *Metropolis*, 1997/3. (<http://emc.elte.hu/~metropolis/9703/DAN1.html>)
- Dayan, Daniel (2005): A klasszikus film mesterkódja. Ford. Fürstner Klára és Füzi Izabella. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat.* 2005. ősz (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dayan/>)
- de Man, Paul (2002): Antropomorfizmus és trópus a lírában. Ford. Nemes Péter. In Paul de Man: *Olvasás és történelem. Válogatott írások.* Szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Osiris, 369-394.
- Deleuze, Gilles (2001/1983): *A mozgás-kép.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris
- Deleyto, Celestino (2005): Fokalizáció a filmi narratívában. Ford. Ferencz Anna. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat.* 2005. ősz (<http://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto/>)
- Doane, Mary Ann (2006): A film hangja: test és tér artikulációja. Ford. Fürstner Klára és Pataki Katalin. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006. tavasz (<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane/>)
- Dragon Zoltán (2005): Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
- Dragon Zoltán (2006): A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a borromei kötésig. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006. tavasz (<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/dragon/>)
- Dudley, Andrew (1999/1984): Adaptation. In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 452-460.
- Eisenstein, S. M. (1969): Eh! De la pureté du langage cinématographique. *Cahiers du cinéma*, 210. szám, 1969. március, 6-16.
- Eisenstein, Sz. M. (1998/1929): A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In *uő: Válogatott tanulmányok.* Budapest, Áron Kiadó, 99-114.
- Evans, G. S. (2005): This could be a pipe: Foucault, irrealism, and *Ceci n'est pas une pipe*. <http://home.sprynet.com/~awhit/review5.htm>

*Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (1999). Szerk. Leo Braudy és Marshall Cohen. New York, Oxford, Oxford University Press, 5. kiadás

Forster, E. M. (1999): *A regény aspektusai*. Ford. Szili József. Budapest, Helikon

Foucault, Michel (1993): Ez nem pipa. Ford. Mahler Zoltán. *Athenaeum*, 1/4. 141-165.

Foucault, Michel (1999): Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In uő: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 119-146.

Francastel, P. (1970): *Études de sociologie de l'art*. Paris, Denoel

Gelencsér Gábor (2006): Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben (vázlat). *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006. tél (<http://www.apertura.hu/2006/tel/gelencser/>)

Genette, Gérard (1972): *Discours du récit: essai de méthode. Figures III*. Paris, Seuil

Genette, Gérard (1988): *Narrative Discourse Revisited*. Ford. Jane E. Lewin. Ithaca, Cornell University Press

Heath, Stephen (2004/1986): Narrative Space. In *Narrative, Apparatus, Ideology*. Szerk. Philip Rosen. New York, Columbia University Press, 379-420. [Magyarul: Narratív tér. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 119-181.]

Iser, Wolfgang (2001): *A fiktív és az imaginárius: az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris

Jahn, Manfred (1998): Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phaenomen der Unverlaesslichkeit in den Erzahlsituationen. In *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglauwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Szerk. Ansgar Nünning. Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 81-106. [Magyarul lásd egyik fejezetét: Manfred Jahn: *Árulkapcsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben*. Ford. Török Ervin. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény*.]

Kérchy Vera (2006): Menedék színház és film között. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat*, 2006. tél. (<http://www.apertura.hu/2006/tel/kerchy/>)

Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. Ford. Rózsahegyi Edit. *Athenaeum*, 1993/I./4. 166–179.

Kibédi Varga Áron (1997a): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. Ford. Somlyó Bálint. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Kijárat Kiadó, 300-320.

Kibédi Varga Áron (1997b): A realizmus alakzatai (Zeuxistól Warholig). Ford. Házás Nikoletta. In *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs

- Kulesov, Lev Vlagyimirovics (1983): A montázs, mint a filmművészet alapja. In *Fejezetek a filmesztétikából. Kép-Mozgókép-Kultúra*. Budapest, Múzsák, 52-58.
- Lebensztejn, Jean-Claude (2001): A keretből kiindulva. Ford. Simon Vanda. In *Változó művészetfogalom*. Szerk. Házas Nikoletta. Kijárat Kiadó, Budapest, 179–196.
- Lessing, G. E. (1982): Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In uő: *Válogatott esztétikai írásai*. Ford. Balázs István et al. Budapest, Gondolat
- Lotman, Jurij (1977/1973): *Filmszemiotika és filmesztétika*. Ford. Réthy Ágnes. Budapest, Gondolat
- Marin, Louis (2001): A reprezentáció kerete és néhány alakzata. In *Változó művészetfogalom*. Szerk. Házas Nikoletta. Kijárat Kiadó, Budapest, 197-216.
- Martinez, Matias – Scheffel, Michael (1999): *Einführung in die Erzähltheorie*. München, Beck
- McMahan, Alison (2001): A többalakú elbeszélés hatásai a szubjektivitásra. Ford. Varró Attila. *Metropolis*, 2001/2. 60-70.
- Meletyinszkij, Jeleazar M. (1999): A mese strukturális-tipológiai kutatása. In Propp, V. J.: *A mese morfológiája*, 155-197.
- Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.
- Metz, Christian (1981): A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 2. szám, 5-103.
- Metz, Christian (1991): The Impersonal Enunciation, or the Site of Film. *New Literary History*, 22. kötet, 3. szám (1991 nyár), 747-772.
- Metz, Christian (1999): Aural Objects. In *Film Theory and Criticism*, 356-359.
- Mitchell, W. J. T. (1997/1984): Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. In *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Kijárat, 338-369.
- Mitry, Jean (1968, 1976): *A film esztétikája és pszichológiája I-II*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum
- Moreno, Julio L. (1953): Subjective Cinema: and the Problem of Film in the First Person. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 7. kötet, 4. szám (1953. nyár), 341-358.
- Mulvey, Laura (2004): Halálösztönök. Ford. Dragon Zoltán. *Metropolis*, 2004/1. 62-71.
- Nelles, William (1990): Getting Focalization into Focus. *Poetics Today*, 11. kötet, 2. szám (1990. nyár), 365-382.

Panofsky, Erwin (1984): A perspektíva mint szimbolikus forma. In uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat, 170–248.

Pethő Ágnes (2003): *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Könyvkiadó

Platón (1989): *Az állam*. Ford. Jánosy István. Budapest, Gondolat

Pléh Csaba (1986): *A történet szerkezet és az emlékezeti sémák*. Budapest, Akadémiai Kiadó

Prince, Stephen (1993): The Discourse of Pictures. Iconicity and Film Studies. *Film Quarterly*, 47. kötet, 1. szám (1993. augusztus), 16-28.

Propp, Vladimir Akovlevic (1999): *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest, Osiris

Reitz, Edgar – Kluge, Alexander – Reinke, Wilfried (1988/1965): Word and Film. Ford. Miriam Hansen. *October*, 46. kötet (1988. ősz), 83-95.

*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (RENT)* (2005). Szerk. David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan London, Routledge

Ryan, Marie-Laure (1981): The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. *Poetics*, 10. kötet, 6. szám, 517-539.

Schiffirin, Deborah (1981): Tense Variation in Narrative. *Language*, 57. kötet, 1. szám (1981. március), 45-62.

Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich (1980): *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat

Sebők Zoltán (é. n.): A kép mint film. In uő: *Médiумok és művészetek*. Újvidék, Forum Könyvkiadó

Sesonske, Alexander (1980): Time and Tense in Cinema. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38. kötet, 4. szám (1980. nyár), 419-426.

Simmel, Georg (1990): Az arc esztétikai jelentősége és A képkeret. In uő: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Atlantisz

Sontag, Susan (1977): Film és színház. Ford. Koós Anna. In *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1977. 352-380.

Steiner, Wendy (1988): *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago – London, The University of Chicago Press [Magyarul lásd egyik fejezetét: Wendy Steiner: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény.*]

Sweeney, Kevin (1994): Constructivism in Cognitive Film Theory. *Film and Philosophy*, 1994. II. kötet ([http://www.hanover.edu/philos/film/vol\\_02/sweeney.htm](http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/sweeney.htm))

Szabó Gábor (2002): *Filmes könyv*. Budapest, Ab Ovo Kiadó

*Szent Ágoston vallomásai* (2002). Budapest, Szent István Társulat

Szilágyi Gábor (1999): *elemi Képtan elemei. Az álló- és mozgófényképről*. Budapest, Magyar Filmintézet

Szilasi László (2000): A Kopereczky-effektus avagy miképpen fiadzhatja egy beszéd a saját apját. In uő: *A Kopereczky-effektus*. Pécs, Jelenkor, 80–117.

Todorov, Tzvetan (1971): The 2 Principles of Narrative. *Diacritics*, 1. kötet, 1. szám (1971. ősz), 37-44.

Todorov, Tzvetan (1981): *Introduction to Poetics*. Ford. Richard Howard. Minneapolis, University of Minnesota Press

*Truffaut – Hitchcock* (1996). Ford. Ádám Péter és Bikácsy Gergely. Budapest, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó

Uszpenszkij, Borisz (1987/1970): *A kompozíció poétikája (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája)*. Ford. Molnár István. Budapest, Európa Könyvkiadó

White, Hayden (1996): A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. Ford. Braun Róbert. *Café Babel*, 1996/3. 9–24.

Wright, Wall (1998): A western film struktúrája. In *Mozgóképkultúra és médiaismeret. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Korona, 155-161.

Zizek, Slavoj (2004/1991): A meg nem tévesztett tévedése. Ford. Papp Orsolya. *Thalassa*, 2004/3. 17-40.

## Ajánlott bibliográfia

---

*A kortárs filmelmélet útjai* (2004). Szerk. Vajdovich Györgyi. A szövegeket válogatta és a bevezetőket írta Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus Kiadó

Arisztotelész (1997): *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. és a jegyzeteket összeáll. Bolonyai Gábor. Budapest, PannonKlett

Bal, Mieke (1999): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2. kiadás [Magyarul lásd egyik fejezetét: Mieke Bal: Fokalizáció. Ford. Ferencz Anna. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény.*]

Barthes, Roland (1997/1970): *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris

Barthes, Roland (1998/1966): Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. Ford. Simonffy Zsuzsa. In *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*. Szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla. Budapest, Osiris, 527–542.

Bordwell, David (2004/1985): A klasszikus elbeszélés mód. Ford. Mester Tibor. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 183-228.

Bordwell, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet

Branigan, Edward (1984): *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York, Berlin, Mouton [Magyarul részletek: Az azonosítatlan elbeszélő fogalma. Ford. Szilágyi Gábor. *Filmkultúra* 26, (1990) 2. szám, 52–54.; Metaelmélet. Ford. Szászi Fatime. *Metropolis* 2 (1998) 2. szám, 10–26.]

Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London – New York, Routledge [Magyarul lásd egyik fejezetét: Edward Branigan: Narráció. Ford. Füzi Izabella. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény.*]

Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford [Magyarul a 4. fejezet: Freud metanarratívája: az elbeszélő szövegek egy modellje. Ford. Sári László, Huller Ervin és Kaposi Kálmán. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal – Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 351–366.]

Browne, Nick (1999): The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach. In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 148-163.

Burch, Noël (1998): Narráció, diegézis. Küszöbök és határok. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis*, 2. szám, 28–38.

Chatman, Seymour (1999/1980): What Novels Can Do that films Can't (and Vice Versa). In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 435-451. [Magyarul: Seymour Chatman: Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). Ford. Sággy Miklós. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény.*]

Chatman, Seymour (2000): Az elbeszélő a filmben. Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál*, 2000/1, 22. szám, 1-18.

<http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm>

Chatman, Seymour (2000): Elfogultság és szűrők a filmben. Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál*, 2000/3, 24-31. 24. szám

- Cohn, Dorrit (1996): Áttetsző tudatok. Ford. Gács Anna és Cseresnyés Dóra. In *Az irodalom elméletei II.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó
- Culler, Jonathan (1996/1980): Fabula and Sjuzhet in the Analysis of narrative. In *Narratology: An Introduction.* Szerk. Susana Onega Jaén és José Angel García Landa. London – New York, Longman
- Dayan, Daniel (2005): A klasszikus film mesterkódja. Ford. Fürstner Klára és Füzi Izabella. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat.* 2005. ősz  
<http://www.apertura.hu/2005/osz/dayan/>
- Deleuze, Gilles (2001/1983): *A mozgás-kép.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris
- Deleyto, Celestino (2005): Fokalizáció a filmi narratívában. Ford. Ferencz Anna. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat.* 2005. ősz  
<http://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto/>
- Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (1999). Szerk. Leo Braudy és Marshall Cohen. New York, Oxford, Oxford University Press, 5. kiadás
- Genette, Gérard (1988): *Narrative Discourse Revisited.* Ford. Jane E. Lewin. Ithaca, Cornell University Press
- Genette, Gérard (1996): Az elbeszélő diszkurzus. Ford. Sepeghy Boldizsár. In *Az irodalom elméletei I.* Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, 61–98.
- Heath, Stephen (2004/1986): Narratív tér. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 119-181.
- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. Ford. Rózshegyi Edit. *Athenaeum*, 1993/I./4. 166–179.
- Kovács András Bálint (2002): Film és elbeszélés. In uő: *A film szerint a világ.* Budapest, Palatinus, 7-83.
- Krüger, Peter (1998): Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. Ford. Rózsahegyi Edit. In *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*, 95–116.
- Lessing, G. E. (1982): Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In uő: *Válogatott esztétikai írásai.* Ford. Balázs István et al. Budapest, Gondolat
- Metropolis* (1998/2) Narratológia című tematikus száma
- Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In *Strukturalizmus I.* Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó
- Metz, Christian (1981): A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 2. szám, 5-103.
- Metz, Christian (1991): The Impersonal Enunciation, or the Site of Film. *New Literary History*, 22. kötet, 3. szám (1991 nyár), 747-772.
- Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés* (1998). Válogatta, szerkesztette, a szöveget gondozta: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó. Budapest
- Narratívák 2. Történet és fikció* (1998). Válogatta, szerkesztette, a szöveget gondozta [Előszó]: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó. Budapest
- Narratívák 3. A kultúra narratívái* (1999). Szerkesztette és a szöveget gondozta: Thomka Beáta. Válogatta: N. Kovács Tímea. Kijárat Kiadó. Budapest

- Narratívák 4. A történelem poétikája* (2000). Szerkesztette és válogatta [Előszó]: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Budapest
- Narratívák 5. Narratív pszichológia* (2001). Válogatta: László János. Szerkesztette: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Budapest
- Narrativika és Fikció (1998). In *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerk. Kanyó Zoltán és Síklaki István. Tankönyvkiadó, Budapest, 297-489.
- Orosz Magdolna (2003): „Az elbeszélés fonala”: narráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest, Gondolat Kiadói Kör
- Panofsky, Erwin (1984): A perspektíva mint szimbolikus forma. In uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Gondolat, Budapest, 1984. 170–248.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (RENT)* (2005). Szerk. David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan London, Routledge
- Szegedy-Maszák Mihály (1998): Az elbeszélő szövegek rétegei. In uő: „A regény, amint írja önmagát”. *Elbeszélő művek vizsgálata*. Budapest, Korona Nova Kiadó, 7-27
- Szilágyi Gábor (1983): *Film és cselekmény. A szöveg/cselekmény fogalma és modellálása a filmen*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum
- Todorov, Tzvetan (1981): *Introduction to Poetics*. Ford. Richard Howard. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Uspenszkij, Borisz (1987/1970): *A kompozíció poétikája (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája)*. Ford. Molnár István. Budapest, Európa Könyvkiadó
- Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény* (2006). Szerk. Füzi Izabella. Szeged
- White, Hayden (1996): A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. *Café Babel*, 1996/3. 9–24.



## Irodalmi szövegek jegyzéke

---

- Az ezeregy éjszaka meséi* (2001). Ford. Honti Rezső. Budapest, Urbis
- Borges, Jorge Luis (1978): *Az elágazó ösvények kertje*. In uő: *A titokban végbement csoda*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Boccaccio, Giovanni (1980): *Dekameron 1-2*. Budapest, Európa
- Cervantes, Miguel de (2005): *Don Quijote I-II*. Budapest, Európa Könyvkiadó
- Doyle, Arthur Conan (1974): *Sherlock Holmes emlékiratai: bűnügyi elbeszélések*. Budapest, Európa
- Garaczi László (1992): *A mennyország térképe és Intés az oszlókhöz*. In *Nincs alvás!* Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó
- Háy János (1996): *Dzsigerdilen. A szív gyönyörűsége*. Budapest, Pesti Szalon Kiadó
- Hoffmann, E. T. A. (2005): *Az arany virágcserep – Homokember – Scuderi kisasszony*. Budapest, Európa
- Kafka, Franz (1995): *A per*. Ford. Szabó Ede. Budapest, Ikon ( a ) ( b )
- Karinthy Frigyes (1994): *Buxbaumné, a fa*. In uő: *Így írtok ti: 1912: irodalmi karikatúrák*. Budapest, Ikon
- Kleist, Heinrich von (2001): *O...márkiné*. In uő: *Elbeszélések*. Pécs, Jelenkor Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2001): *Paulina*. In *Összes novellái*. Szerk. Réz Pál. Szeged, Szukits Kiadó
- Kosztolányi Dezső (2003): *Aranysárkány*. In *Összes regényei*. Szerk. Réz Pál. Szeged, Szukits Kiadó ( a ) ( b ) ( c )
- Marcel Proust (1983): *Az eltűnt idő nyomában*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest, Európa
- Mészöly Miklós (1985): *Film*. In *Magasiskola. Regények, elbeszélések*. Bukarest, Kriterion
- Mikszáth Kálmán (1960): *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. Budapest, Akadémiai Kiadó, I-II. kötet ( a ) ( b ) ( c )
- Mikszáth Kálmán (1986): *A Péri lányok szép hajáról*. In *Tót atyafiak – Jó palócok – Beszterce ostroma*. Budapest, Móra Könyvkiadó ( a ) ( b )
- Molière: *Amphitryon*. In *Molière összes drámái* (2002). Budapest, Osiris
- Móricz Zsigmond (2003): *Rokonok*. Budapest, Európa

Plautus, Titus Maccius (1977): Amphitruo. In uő: *Vígjátékai 1-2*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Helikon Kiadó

Poe, Edgar Allan (1981): A Morgue utcai kettős gyilkosság. In *Válogatott művei*. Budapest, Európa

Sophokles (1986): *Elektra – Oidipus király – Antigoné*. Ford. Devecseri Gábor, Babits Mihály, Mészöly Dezső. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó

Szabó Lőrinc: Dsuang-Dszi álma. In uő: *Összes versei* (2003). Budapest, Osiris

Vergilius: Aeneis. In uő: *Összes művei* (1967). Budapest, Magyar Helikon

Zrínyi Miklós: Szigeti veszedelem. <http://mek.oszk.hu/01100/01136/01136.htm>

## Filmek jegyzéke

---

- 5×2 (François Ozon, 2004)
- A gróf – The Count (Charles Chaplin, 1916)
- A gyilkos csókja – Killer's Kiss (Stanley Kubrick, 1955)
- A lé meg a Lola – Lola Rennt (Tom Tykwer, 1998)
- A Manderley-ház asszonya – Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940)
- A Noszty fiú esete Tóth Marival (Gertler Viktor, 1960)
- A tévedés (áldozata) – The Wrong Man (Alfred Hitchcock, 1956)
- A vihar kapujában – Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)
- A vízből kimentett Boudu – Boudu sauvé des eaux (Jean Renoir, 1932)
- Aranypolgár – Citizen Kane (Orson Welles, 1941)
- Casablanca (Kertész Mihály, 1942)
- Dealer (Fliegau Benedek, 2004)
- Fényes szelek (Jancsó Miklós, 1968)
- Gyilkos vagyok – Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)
- Hátsó ablak – Rear Window (Alfred Hitchcock, 1954)
- Hatosfogat – Stagecoach (John Ford, 1939)
- Közönséges bűnözők – The Usual Suspects (Bryan Singer, 1995)
- Londoni randevú – The Lady Vanishes (Alfred Hitchcock, 1938)
- Magánbeszélgetés – The Conversation (Francis Ford Coppola, 1974)
- Mullholland Drive (David Lynch, 2001)
- Négy száz csapás – Les quatre cents coups (François Truffaut, 1959)
- Patyomkin páncélos – Bronenosets Potyomkin (Eisenstein, 1925)
- Rengeteg (Fliegau Benedek, 2003)
- Rokonok (Szabó István, 2005)
- Verzió (Erdély Miklós, 1979)

# Képjegyzék

---

## Verbális és vizuális intermedialitás

1. kép: René Magritte: Ceci n'est pas une pipe (1926) [www.fcomte.iufm.fr/.../images/magrite.htm](http://www.fcomte.iufm.fr/.../images/magrite.htm)

2. kép: Kacsa vagy nyúl? [www.napvicce.hu/vicces\\_kepek.php?oldal=22](http://www.napvicce.hu/vicces_kepek.php?oldal=22)

3. kép: Apollinaire: Szív korona és tükör <http://mek.oszk.hu/00300/00310/html/kalligra.htm#megsebzett>

4. kép: Apollinaire: *Reconnais-toi. Cette adorable personne c'est toi...* (1915) <http://peinturefle.free.fr/activite/calligram.htm>

5. kép: G. S. Evans This could be a pipe (2005) <http://home.sprynet.com/~awhit/review5.htm>

6. kép: Dan Piraro: Surrealist Painter (1997) <http://foucault.info/documents/foucault.thisIsNotaPipe.en.html>

7. kép: Benozzo Gozzoli: Salomé tánca és Keresztelő Szent János lefejezése (1461-1462) © National Gallery of Art, Washington [cgfa.dotsrc.org/gozzoli/p-gozzol13.htm](http://cgfa.dotsrc.org/gozzoli/p-gozzol13.htm)

8. kép: Guido Reni: Beatrice Cenci (1662) © Galleria Nazionale d'Arte Antica, Róma [library.ucsc.edu/slides/decou/rome06.html](http://library.ucsc.edu/slides/decou/rome06.html)

9. kép: Peter Kraft: Zrínyi kirohanása (1825) © Szépművészeti Múzeum, Budapest [www.wga.hu/html/k/krafft/zrinyi.html](http://www.wga.hu/html/k/krafft/zrinyi.html)

10. kép: Székely Bertalan: Zrínyi kirohanása (1879-85) © Déri Múzeum, Debrecen [www.hung-art.hu/.../muvek/2/zrinyi\\_k.html](http://www.hung-art.hu/.../muvek/2/zrinyi_k.html)

11. kép: Hollósy Simon: Zrínyi kirohanása (1896) © Püspöki gyűjtemény, Szeged [mek.oszk.hu/01600/01669/html/hatter.htm](http://mek.oszk.hu/01600/01669/html/hatter.htm)

12. kép: Csontváry Kosztka Tivadar: Zrínyi kirohanása (1903) © Janus Pannonius Múzeum, Pécs [www.hung-art.hu/.../muvek/3/cson301.html](http://www.hung-art.hu/.../muvek/3/cson301.html)

13. kép: Diego Velázquez: Udvarhölgyek (1656-1657) © Museo del Prado, Madrid [www.ibiblio.org/wm/paint/auth/velazquez](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/velazquez)

14. kép: Eugène Delacroix: A Szabadság vezeti a népet (1831) © Louvre, Párizs [www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History](http://www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History)

15-53. kép: Gertler Viktor: A Noszty fiú esete Tóth Marival (1960)

## Nézőpont

1-9. kép: Francis Ford Coppola: Magánbeszélgetés(1974)

10. kép: Dioniszij: Péter metropolita (1480. körül)

11-13. kép: Alfred Hitchcock: Zsarolás (1929)

14. kép: Arjuna vezeklése (VII. sz.)

15. kép: Fra Filippo Lippi: A Szűz megkoronázása (1441-1447) © Uffizi, Firenze [easyweb.easynet.co.uk/.../lippi/pic5.htm](http://easyweb.easynet.co.uk/.../lippi/pic5.htm)

16-20. kép: John Ford: Hatásfogat (1939)

1. ábra: Alberti módszere a perspektíva megszerkesztésére

2. ábra: A perspektíva megszerkesztéséhez használt oldalnézet

3. ábra: Fransje van Zoest (rajz)

### **Narráció, narrátor, narratív szintek**

1-3. kép: Alfred Hitchcock: A tévedés (áldozata) (1956)

4-11. kép: Stanley Kubrick: A gyilkos csókja (1955)

12-17. kép: Alfred Hitchcock: Londoni randevú (1938)

### **Narratív tér és narratív idő**

1-14. kép: Eisenstein: Patyomkin páncélos (1925), Eisenstein vázlatai a filmkockákhoz

15-24. kép: Eisenstein: Patyomkin páncélos (1925)

25-32. kép: Jean Renoir: A vízből kimentett Boudu (1932)

33-39. kép: Francois Truffaut: Négyszáz csapás (1959)

40-42. kép: Fliegauf Benedek: Dealer (2004)

43- 45. kép: Francois Truffaut: Négyszáz csapás (1959)

46-47. kép: Charles Chaplin: A gróf (1916)

48-52. kép: David Lynch: Mullholland Drive (2001)

53-55. kép: Erdély Miklós: Verzió (1979)

1. ábra: Kulesov: Színészi mozgás jelölése emberkéssel