

A narratív film elméletei*

Pascal Bonitzer (1992) a hitchcocki suspense-ről írt tanulmányában egy olyan Lumière rövidfilmet „hitchcockizál”, melyben nem történik egyéb, mint hogy egy katona egy babakocsit tologató dadának udvarol. A rögzített jelenet ártatlannak nevezhető, és nem túl eseménydús. Ha azonban mindezt megelőzi egy állítás, miszerint a dada meg akarja gyilkolni a kisbabát – még akkor is, ha semmi sem változik a képsor beállításában –, a szekvencia jelentése teljesen megváltozik. A képsor elveszíti ártatlanságát, a néző másképpen vonódik be a történetbe. A suspense épp ezt a fajta reakciót, a néző feszültségteli várakozását célozza meg, ezért a filmi narrativitás egyik legkoncentráltabb megvalósulása: a képek egymásutánját szándékok, célok, motivációk, oksági és időbeli összefüggések sorozatával ruházza fel.¹

A korai filmek hosszú beállításai, melyeket többnyire totálban és rögzített kamerával fényképeztek, valamint a tabló-szerű vagy színházias bemutatás kevésbé jelentenek fogódzót a narratív folyamatosság létrehozásában. A történet megértését inkább a visszatérő szereplők és a

* A tanulmány az *Apertura filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* 2008 tavaszi számában (III. évf. 3. szám) megjelent írás másodközlése, ld. <http://www.apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>

¹ Bonitzer szerint már a pusztán rögzítés ténye is felveti bennünk a kérdéseket: miért épp ez a jelenet? ilyen vágás? ez a kivágat? vagy ez a tekintet? A képek narrativizációja, vagyis a narratív összefüggések mentén történő rendezése tehát nem a történet vagy az intenció síkján ragadható meg. Bonitzer 1992.

kronológiai előrehaladás segíti. Az ugyancsak a színház eszközeit kölcsönvevő burleszkek pedig egy olyan világot visznek színre, melyben a komikum jegyei felülírják a narratív folyamatosságra épülő olvasatot: a szereplők potenciálisan halhatatlanok, a folyamatos gesztikuláció, a nevetés felszabadító ereje ellenáll a narratív zárlat kényszerűségének.² Az 1908 előtti filmeknek a szervező elve és bemutatói módja, mint ahogyan arra Tom Gunning (1993, 2004) több írásában is rámutat, nem a történetmondás, hanem az „attrakció”. Míg a narratíva az információk fokozatos elosztása révén egy enigma feloldását tűzi ki célul, melyben a néző leskelődő megfigyelőként (voyeurként) vesz részt, az attrakció nyíltan, exhibicionista módon szólítja meg és sokkolja a nézőt. Akár kurrens eseményeket mutatnak be, a mindennapi életből vett vagy éppenséggel megrendezett jeleneteket – a nézők vizuális kíváncsiságára apelláló filmek egy olyan (narratív) logika szerint szerveződnek, mely a filmtörténet további alakulásában egyre inkább a háttérbe szorult.

A narratív film megjelenését D. W. Griffith nevéhez szokás kapcsolni: az általa létrehozott formanyelvi újítások mint például a közelik, a kapcsolódó és párhuzamos vágások – következetes használata egy olyan folyamat kezdetét jelölik, mely által létrejöttek és folyamatosan csiszolódtak a történetmondás konvenciói a filmben. Ennek a folyamatnak a tetőpontját a klasszikus narratív filmek paradigmája jelenti, mely a hollywoodi stúdiókorszak alatt a film szigorú, szinte receptként működő szabályozásait hozta létre. E szabályok nagyrészt már a forgatókönyv megírásakor

² A komikum és a narrativitás viszonyát Buster Keaton burleszkjeiben Lisa Trahair vizsgálta. Trahair 2002.



érvényesültek (a cselekmény három vagy négy felvonásra való tagolása, a film kétharmadánál csúcsosodó tetőpont, a fő cselekményszálat kísérő mellékszál stb.). Bordwell (1996) szerint a klasszikus narratív filmet egy olyan kanonikus történet létrehozása működteti, melynek rögzített ismertetőjegyei a célorientált hős, az okozatiság, a határ-idő-logika, a tér-idő-cselekmény egységeként meghatározott jelenetekre való tagolás és a lezárás.

A „klasszikus hollywoodi stílus” vagy a „klasszikus narráció” azonban nemcsak az amerikai stúdiórendszer időszakára jellemző (1917–1960), amikor is 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 nem sokat változott, sőt még inkább fokozta a klasszikus narráció fő ismertető jegyének, a narratív kontinuitásnak az érzetét.³ A film nem más, mint a „20. század domináns narratív médiuma”,⁴ azt is mondhatnánk, hogy a leginkább rögzült mintázatokat, sémákat (a beállítások viszonyát meghatározó szerkesztési eljárásokat, a kamera működésére vonatkozó feltevéseket) a filmben épp a narratív konvenciók motiválják.

³ „Távol attól, hogy a fragmentáltság és az inkoherenca jegyében elutasítsa a hagyományos kontinuitást, az új stílus nem más, mint a bevett technikáknak az elmélyítése és felerősítése.” Bordwell 2002. 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 nagylátószögű felvételek gyakori használata.

⁴ Murphet 2005: 47.

De miként jár a filmszerűség „kéz a kézben” a narratív jelleggel? Milyen lehetőségekkel és korlátokkal rendelkezik a filmi médium ezen a téren? Milyen történeteket mond a film, és ezáltal milyen narratíva-koncepciókat artikulál? E tanulmány – korlátozott terjedelménél fogva – nem tűzheti ki célul a filmi narratológia egyes kategóriáinak (mint például a filmbeli narrátor, a nézőpont, a fokalizáció, tér- és időszerkesztés) és ezek történetének megvilágítását,⁵ csupán arra vállalkozhat, hogy rámutat a film és a narrativitás viszonyának a különböző elméleti irányzatokban való eltérő konceptualizálására.

A klasszikus narratológia, melynek kitüntetett vizsgálódási területe az írott és szóbeli történetek, a legtermékenyebbnek tűnő szempontot a narratívák tanulmányozásában a történet és a cselekmény (fabula és szűzsé) közti különbségben jelölte ki.⁶ Mindez annak a felismerésnek a következménye, hogy a történetek – annak ellenére, hogy univerzális: történelem és kultúrák feletti kategóriának tekinthetők – valamely nyelvi közvetítés, létrehozás eredményei. A film nyelvszerűségének a gondolata épp azokban a formalista elméletekben bukkan fel először, melyek a narratív grammatikák létrehozásában is kezdeményező szerepet játszottak.⁷ A film többek között azért tekinthető nyelv-

⁵ A filmi és irodalmi narratológiai fogalmak komparatív vizsgálatát lásd: Füzi & Török 2006.

⁶ A történet-cselekmény dualitásának összefoglalását, mely különösen a narratív tér és idő egyes kategóriáinak elkülönítésében mutatkozott hatékonynak, lásd Chatmannél, Chatmann 1978.

⁷ Proppnak *A mese morfológiája* című munkájára gondolok, melynek kései hatása a filmelméletben leginkább a műfaji filmek mélystruktúrájának vizsgálatára volt a legnagyobb hatással.

nek, mert hasonló módon egy kettős artikulációs elv⁸ alapján szerveződik, akárcsak a verbális nyelv. Ahogyan a fonémák közti jelentést létrehozó különbségeket sem tekintjük önmagukban jelentésesnek, éppen úgy a filmkockák közti minimális, a szem számára észlelhetetlen különbségek sem jelentésesek. Az ezekre épülő jelentéses egységek esetében pedig a jelölő szekvencia és a jelölt közötti viszony önkényesnek mondható, amennyiben az egyes szegmentumok jelentését a filmnézés során elsajátított konvenciók, s nem pedig azok „belső” értékei jelölik ki.⁹ A filmi reprezentáció kettős – technikai és befogadási – oldalát Eichenbaum a következőképpen írja le: „Mint minden művészet, a film is valamilyen specifikusan rá jellemző, mesterségesen megalakított, feltételes, jellegére nézve *másodlagos* valóság alapján fejlődik ki, amely a valóság nyersanyagga való átalakításának terméke. Az absztrakt részecskékre (filmképekre) mesterségesen felosztott mozgás a néző szeme előtt újra összeáll, de sajátos, a film szabályainak megfelelő módon” (1977: 40).

⁸ Eco 1998: 36–37.

⁹ Christian Metz (1986) szemiotikai kiindulású tanulmányában cáfolja a kettős artikuláció meglétét (legalábbis abban a formában, ahogy az a verbális nyelvben működik), ehelyett egy olyan filmnyelvet ír le, melynek ugyan nincsenek diszkrét egységei, de van grammatikája. Metz szerint a jelölő és a jelölt viszonyát a filmben nem az önkényesség, hanem az észlelés szintjén megjelenő hasonlóság vagy analógia jellemzi (erről az analógiáról – mely inkább a jel és a referens, nem pedig a jelölő és a jelölt viszonyában ragadható meg – aztán kimutatja, hogy a maga során kódolt például a látáshoz és alakfelismeréshez kapcsolódó kulturális kódok alapján).

Ha a filmi médiumot a mozgás megjelenítésére törekvő technikai invenciók sorában helyezzük el, akkor a film nem más, mint egy olyan, nagyfokú formalizáltságot mutató rendszer, mely teljes mértékben megfelel a tökéletesen mechanikus nyelv 18–19. századi elképzeléseinek.¹⁰ A másodpercenként általában 24 képet rögzítő felvevőgép működési elve azon alapul, hogy a kamera előtt elhelyezkedő világot teljesen mechanikus elvek alapján világosabb és sötétebb foltok formájában a fényérzékeny celluloidra transzponálja. A mozgásnak a filmkockák állóképei által történő rögzítése pusztán csak egy a lehetséges reprezentációk sorában: Etienne-Jules Marey kronofotográfiai például, melyek által az emberi test mozgásának egyfajta indexikus lenyomatát próbálta képileg megragadni úgy, hogy az egyes mozgásfázisokat egyazon állóképre rögzítette,¹¹ nem jártak a filmi felvevőgép találmányához hasonló sikerrel.

A filmi médium sajátosságai tehát abban rejlik, hogy a mozgást – ellentétben a narratív képsorokkal (mint a képregény, szentek életéből vett epizódokat bemutató ikonok stb.) – „tetszőleges” (Deleuze 2001: 12), egyenlő távol-

¹⁰ Lásd például Kleist marionettjeit, melyeknek „tánca” azért tökéletes, mert „maradéktalanul alárendelhető a mechanikának” Kleist 1981: 95.

¹¹ E közvetlen inskripciót Dagognet így írja le: „Marey zsenialitása annak felfedezésben rejlik, hogyan lehet úgy rögzíteni, hogy azt ne befolyásolja semmi, még maga a szem se. A természetnek magának kell tanúságot tennie, lefordítani magát azon görbék és kifinomult pályák hajlásai által, amelyek valóban reprezentatívak ... A 'nyom' ... a természet saját kifejeződése kell hogy legyen – mindenféle vászon, visszhang vagy kölcsönhatás beavatkozása nélkül: megbízható, tiszta és mindenekfelett univerzális nyomnak kell lennie.” (1992: 30, 63) Idézi Doane 1999: 70.

ságra lévő pillanatok alapján jeleníti meg. A filmkocka önmagában nem rendelkezik semmiféle (narratív) jelentéssel; kétszeresen is mesterséges entitás, amennyiben egyrészt az apparátus által létrehozott, másrészt a filmnézés során észlelhetetlen (hacsak nem állítjuk le a filmet, és merevítjük ki a képet, az ilyen filmnézés azonban az értelmezés narratív módozatát küszöböli ki). Eisensteinnek a filmkocka önállótlanóságára vonatkozó érvei („A filmkocka egyáltalán nem eleme a montázsnek. A filmkocka a montázs sejtje.”¹²) nagyon hasonlítanak Saussure-nek a nyelvi jel értékére vonatkozó megfontolásaihoz. Mindketten azt emelik ki, hogy az elemek közti negatív/dialektikus különbségek hozzák létre az egyes elemek értékét, melyek önmagukban semmiféle módon nem írják elő, vagy tartalmazzák egy nagyobb egészbe (narratívába) való kapcsolódás módozatait, elutasítva a nyelv nomenklatúraként való meghatározását (a filmkocka nem téglá).

A felvevőgép által véghezvitt formalizációra (mely a beállítás¹³ belüli filmkockák közötti különbségeken alapul, s mely a szem számára észlelhetetlen a vetítés folyamatában) ugyanakkor egy másfajta folyamatosság épül rá, mely a beállítások és a jelenetek szintjén jelentkezik. A beállítások és a jelenetek egyáltalán nem tetszőleges pillanatok, viszonyukat nem a negatív különbségek által létrejövő pusztá szerialitás,¹⁴ hanem a narratív konvenciók jelölik

¹² Eisenstein 1998: 107.

¹³ „A beállítás egyetlen kamera által rögzített folyamatos látvány. Minden beállítás egyetlen felvétellel készül.” Szabó 2002: 17.

¹⁴ A szerialitás kérdéséről lásd bővebben: Füzi & Török 2006.

ki.¹⁵ A beállításváltások és a jelenethatárok a filmbeli szegmentálásnak olyan jelentéssé pontjai, melyek nem a minimális eltérések alapján szerveződő filmkockák formális rendszere szerint szerveződnek. Újra csak Eichenbaumot idézve: „Ha egyszer megindul a beállítások mozgása, a továbbiakban jelentésbeli kapcsolatoknak kell következniük, a tér- és időbeli folyamatosság elve szerint. Természetesen a folytonosság *illúziójáról* van szó, vagyis arról, hogy a filmvásznon meg kell *építeni* a tér- és időbeli mozgást, hogy a néző észlelni tudjon”¹⁶. Épp a folytonosság kérdése és ennek a narratív befogadáshoz fűződő viszonya az, ami megosztja a filmbeli narrativitásra és a néző helyzetére vonatkozó álláspontokat.

A posztstrukturalista megfontolásokon alapuló elméletek szerint a narratív folyamatosság – akárcsak Eichenbaum számára – illúzió, mely meghatározza, sőt előírja a nézői tevékenység aspektusait. A másodlagos artikuláció (beállításváltásokhoz, jelenethatárokhoz, kamerához, stb. kapcsolt értelem) elfedi az elsődleges artikuláció (formalizáció) önkényességét, és természetesként, valóságosként, átlátóként tünteti fel a film nyelvét. Ez a kérdésfelvetés kihat a filmbeli narratív kategóriák mindegyikének értelmezésére. Az apparátuselmélet kritikai meglátásai arra vonatkoznak, hogy a filmbeli narratív eljárások miképpen írják át, tüntetik el egyrészt az apparátus működését, mely magába foglalja a mozit mint intézményt, másrészt a narráció szelekciós tevékenységét. A (klasszikus) narráció egyik jellemvonása a kamera antropomorfizációja és ezáltal egy

¹⁵ Ezeknek egyik szemiotikai tipológiáját találjuk Metz (1966) szintagmatípusaiban.

¹⁶ Eichenbaum 1977: 44.

totális és ideális látómező létrehozása. A kamera mint a diegetikus világ szereplői által nem észlelt, ezért láthatatlan megfigyelő a néző képviselőjévé válik: mindig a megfelelő időben van a megfelelő helyen; a nézőt egy olyan pozícióba helyezi, amelyben a megfigyelés nem jár különösebb „veszélyekkel”. A kamera objektívjébe beépített perspektivikus ábrázolás, mely a nézőt a centrálperspektíva törvényei szerint a látvány középpontjába helyezi, ugyancsak felelős a nézői passzivitás kialakításáért (Heath 2004). Az arc közelijét a tájképek nagytotáljával összekapcsoló plánváltások megalapozója, a mindenütt jelenlévő és mindent látó szem e passzivitást a minden korlátaitól megszabadított, transzcendentális szubjektum¹⁷ képzetével kapcsolja össze.

Az egységes tér-idő képzet megteremtése, s egyúttal a keretezés önkényességének az eltörlése csakis a film formális-textuális rendszerét alkotó rések és kihagyások eltüntetése árán lehetséges. Az a konstitutív hiány, mely a vásznon megjelenő kép körülhatárolását, a keretezést létrehozza, a kép kialakító tekintet forrásának a hiánya. Ily módon egyetlen beállítás sem képes saját keretezését megalapozni vagy felfedni,¹⁸ csupán képek sorozatát egymás

¹⁷ „S ha a mozgásban lévő tekintetet többé nem béklyózza test, az anyag és az idő törvényei, ha kimozdíthatóságának nincsenek többé kijelölhető határai (s e feltételeket kielégítik a felvétel és a film adottságai), a világ nemcsak e tekintet által jön létre, de érte is. Úgy tűnik, a kamera mozgékonyága épp a legkedvezőbb körülményeket valósítja meg egy 'transzcendentális szubjektum' testet öltéséhez.” Baudry 2006.

¹⁸ Ellenpéldaként a szubjektív nézőpontú beállításokat és a tekintet forrását megjelölő beállításokat lehetne említeni. Az a kép azonban, mely látszólag megmutatja az előző vagy rákövetkező beállítás keretezési nézőpontját, keretezetlenül marad, függőben

mellé rendelni. A varratelmélet teoretikusai szerint azt a kizökkentő érzést, hogy a kamerának a nézői pozíciót meghatározó, autoritatív helye mindvégig láthatatlan marad, a film narrációja azáltal próbálja eltüntetni, hogy a képen megjelenőt valaki által (a diegetikus világ egyik szereplője által) látottként tünteti fel. Ennek a nyugtalanságnak – mely abból fakad, hogy a kép elrejtí, vagy képtelen megmutatni a keretezést létrehozó „másik színteret” – egyik feloldását a klasszikus elbeszélésmód a beállítás/ellenbeállítás párosában találta meg. A néző-szereplőt és a nézett tárgyat összekapcsoló beállításpáros egy olyan „varratot” képez, mely által „a vásznon kívüli tér a vászon terévé válik”¹⁹, a képmezőt meghatározó, de egyszersmind rajta kívüli tér hiányzó, kísérteties jelenléte eltörlődik. Mégpedig úgy, hogy a filmnyelv kodifikálásának szintjén felmerülő hiányt a fikció szintjén tölti be, egészíti ki. A keret önkényességét a szereplői tekintet fikciójával helyettesíti: az elbeszélés diszkontinuitását a történet fiktív világában oldja fel. A kamera ezen antropomorfizációja, mely létrehozza a tér- és időbeli folyamatosságot, a filmnyelv egészére kihatással van: „a filmnek azon potenciálja, hogy a dolgokról teljesen új (mechanikus, analitikus, 'embertelen') nézőpontot hozzon létre, arra a mindenre kiterjedő törekvésre

hagyva a kérdést, hogy ő maga mely nézőpont projekciója. Még abban az esetben is, ha minden egyes beállítást az őt megelőző keretezéseként fogjuk fel, a végső megalapozás felfüggesztődik, egy végtelen regresszió számára nyitva meg az utat. A narratív rend és a film textualitása közti viszonyról, valamint arról, hogy a varratként értelmezett beállítás/ellenbeállítás rendszere hogyan írható vissza a film textuális-retorikai modelljébe lásd írásomat: *Narratív kódoltság és a film mediális sajátosságai*. Füzi 2007.

¹⁹ Heath 2004: 152.

korlátozódik, hogy a médiumot 'humanizálja', az emberi pszichológia és az okozatiság szabályainak rendelje alá úgy, ahogy ezeket a beszélt, írott és előadott narratív formák évszázadokon át kanonizálták"²⁰

A narratív folyamatosság és a transzparencia illúzióját egészen eltérően értékeli a kognitív filmelmélet. Álláspontja szerint mindez nem párosítható a néző passzivitásának feltételezésével: „a film nem szabja meg senkinek a helyzetét. Inkább arra készíti a nézőt, hogy különféle műveleteket végezzen el”²¹. A kognitív elmélet a történet és a cselekmény formalista-strukturalista megkülönböztetését arra használja, hogy a nézői tevékenységet modellezze. Mivel a film történetével anyagszerűen soha nem találkozunk, csupán a narráció erre vonatkozó jeleivel, a történetet maga a néző következteti ki, hozza létre egy olyan kognitív folyamat során, melynek alapja az előzetes elvárások és ezek aktualizálása a történetre vonatkozó hipotézisek formájában. A történet tehát egy képzeletbeli konstrukció, melyet a néző a diegetikus világról szóló hipotézisei, a műfaji sémákra való ráhagyatkozása és az okságra, tér-idő szerkezetre vonatkozó műveletei alapján épít fel.

E kognitív folyamatokat Edward Branigan két csoportba sorolja attól függően, hogy a vászon jelei és a történet közötti fordítás mely irányban halad. A vászon és a történet közötti transzformációs folyamat egyik alapja a néző rendelkezésére álló előzetes sémák, mintázatok, kognitív térképek. Ebben az esetben a nézői elvárások képezik az adatok elrendezésének szervező elvét. A sémák alkalmazása, melyek a fentről lefelé történő kognitív folyamatok

²⁰ Murphet 2005: 50.

²¹ Bordwell 1996: 42.

(top-down perception) megnyilvánulásai, az adatoknak a tér- és időbeli, valamint kauzális mintázatok szerinti keregetezését és átkeretezését jelenti.²² Ezzel szemben az alulról felfelé történő folyamatok (bottom-up perception) csak rövid-távú hatókörrel rendelkeznek, és állandóan az adat-ingerek feldolgozásának sürgető kényszere alatt állnak. Ennél is fontosabb, hogy Branigan a narráció folyamatát úgy határozza meg, mint a tudás egyenlőtlen eloszlását a narratív ágensek: a narrátor, a szereplők és a néző között. A narráció tehát nem más, mint egy információadagoló instancia, mely épp az ágensek közti tudás egyenlőtlenségeiből áll elő. Ez az egyenlőtlenség a történet befejezésével egyenlítődik ki, de addig is a filmnézés során a nézőnek minden egyes információt egy olyan vonatkoztatási keretben kell értelmeznie, mely egyszersmind meghatározza az információ megbízhatóságát.²³

A kognitív elméletek a narratíva meghatározásában a filmnézés folyamatát állítják előtérbe, s ezt a tevékenységet az észlelés és a megismerés általános elméletére alapozzák. A történet és cselekmény közti megkülönböztetés fontos szerepet játszik a narratív megismerés szerkezetében, Bordwell így határozza meg a fabula és a szűzsé viszonyát:

²² 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 prologus); 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) (13–20.).

²³ Lásd erről bővebben Branigan 1984, 1992; Füzi 2006.

„bármely médium bármely elbeszélő szövegében a kapott információ helyességének fokát és terjedelmét a szűzsé irányítja. A szűzsé a fabula megszerkesztésekor különféle hézagokat teremt, továbbá az információt a késleltetés és a redundancia elvének megfelelően állítja össze. Mindezek a műveletek úgy működnek, hogy kiváltsák és irányítsák a néző narrációs tevékenységét”²⁴. A néző hozza létre tehát a fabulát a szűzsé jelzései alapján, de ezt a konstrukciós tevékenységet a szűzsé irányítja. E tevékenység, mely nagyrészt a barthes-i hermeneutikai kód²⁵ művelein alapszik (a rejtély megoldását folyton elhalasztó késleltetésen, csapdákban, melyek félrevezetnek, hamis útra terelik a nézőt, ismétlődéseken, redundanciákon), az előzetes feltételezések alapján történő következtetések levonásából és hipotézisek alkotásából áll. Amikor mindezt a néző, s nem a szöveg, a narráció oldalán könyveli el, Bordwell nem tesz mást, mint hogy áthelyezi az ágenciát. (Hasonló példa erre, amikor Bordwell amellet érvel, hogy a filmben nem beszélhetünk egy tudatként fellépő, megszemélyesíthető narrátorról – kivéve a szereplő-narrátor esetét –, viszont a narrációs eljárásokat épp egy ilyen antropomorfizált működésként írja le: a narráció elrejt információkat, kihagyásokkal él, többé vagy kevésbé öntudatos és közlékeny.) A néző

²⁴ Bordwell 1996: 70.

²⁵ Barthes öt kódot különböztet meg, melyek más és más szinten artikulálják az olvasás tevékenységét. A hermeneutikus kód „azon elemek együttese, melyek funkciója, hogy – különféle módokon – feltegyenek egy kérdést, megfogalmazzák az erre adott választ és mindazokat a tényezőket, melyek esetleg előkészítik a kérdést vagy késleltetik a választ; másképpen: azon elemek, melyek rejtélyt közölnek, és elvezetnek a megfejtéshez.” Barthes 1997: 30.

kognitív műveleteinek kiindulópontja tehát a narráció jól meghatározott, formalista szempontok által körvonalazott módozatai. A kognitív alapvetés inkább arra szolgál, hogy befogadói oldalról is magyarázza, megvilágítsa azt, ami a szövegben történik.

E megközelítések hozadéka közti különbség jól artikulálható ugyanazon film eltérő előfeltevések alapján történő értelmezéseinek összevetésében. Alfred Hitchcock *Hátsó ablakját* egyöntetűen a nézői tevékenységet tematizáló, önreflexív filmnek szokás tekinteni. Arról azonban már megoszlanak a vélemények, hogy mit is „mond” a film a nézés folyamatáról. A történet egy balesetet szenvedett lábadozó fényképészről, Jeffről szól, aki jobb elfoglaltság hiányában az ablakon és a belső udvaron át a szomszédok életét figyeli. Egy éjszaka az a gyanú fogalmazódik meg benne, hogy az egyik szomszéd megölte magatehetetlen feleségét. Ettől fogva minden jelet megpróbál úgy értelmezni, hogy bizonyítékként beépíthesse ebbe a narratívába. Mindebben segítségére van ápolónője (Stella) és barátnője (Lisa), akiről a film expozíciójában Jeff elmondja, hogy nem illik bele kalandos és veszélyekkel teli életébe. A film végén természetesen a gyilkosság lelepleződik(?), és a szerelmesek is egymásra találhatnak, nem utolsósorban annak is köszönhetően, hogy Lisa meggyőző módon játszott a toloszékhez kötött Jeff mellett a felderítő szerepét.

Az elemzések többsége kiemeli azt a hasonlóságot, ami az elsötétített szobában leskelődő, helyhez kötött Jeff és a moziteremben egyfajta kollektív magányba burkolózó filmnéző között van. (Maga a film több ponton is felhívja a figyelmet a leskelődés etikai problémájára.) A *Hátsó ablak* legérdekesebb narrációs stratégiája, hogy mindazok az információk, melyek alapján felépítjük a történetet,

(kevés kivételtől eltekintve) Jeff nézőpontjából artikulálódnak: a beállítások a tekintetet követő vágás alapján az ő szemszögét képezik le, a jelek megfejtésében az ő szóbeli megjegyzéseire hagyatkozunk. (Még a szonikus tér is, amely az utcáról felszüremlő vagy a lakók tevékenységéből származó zajokból, zörejekből és hangokból jön létre, más Hitchcock-filmekhez hasonlóan, a szereplő szelektív-szubjektív hallásának megfelelően épül fel.) A film térszerkezete ahhoz a látógúlához hasonlítható, melyet Alberti (1997) a centrális perspektíva geometrikus leképezésére használt. Alberti szerint a perspektivikus festmény nem más, mint annak a látógúlának az elmetszése, amelynek csúcsa a szemben van, alapja pedig a leképezett tárgy. A *Hátsó ablak* gúlájának csúcsa Jeff szeme vagy szobája, az így létrejött perspektivikus kép síkmetszete pedig a szemközti fal, melyen az egyes lakások ablakai úgy működnek, mint a különböző tévécsatornákat adó televíziókészülékek egy üzlet kirakatában. Egy olyan tér jön így létre, mely három oldalról határolt, s melynek negyedik fala hiányzik (akárcsak a színházban).

Mi az, amit Jeff lát a vásznat jelentő szemközti falon? Hogyan értékelhetőek azok a bizonyítási eljárások, melyek által Jeff hitelt akar szerezni feltevésének, miszerint a gyilkosság megtörtént? Mi az audiovizuális információ státusza ebben a bizonyítási eljárásban? A film eléggé nyilvánvaló módon felhívja a figyelmet arra, hogy a jelfejtő tevékenységet milyen szándékok és motivációk mozgatják: Jeff unalmában azzal fenyegetőzik, hogy valami „drasztikusat” csinál, ha nem térhet vissza rögtön a munkájához, Lisa pedig ezen a módon szeretné magára vonni Jeff figyelmét (erre több utalás is van: Lisa úgy érzi, hogy be kell költöznie egyik szemközti lakásba, hogy magára

vonja Jeff tekintetét). Jeff nem látta a gyilkosságot (csak egy sikolyt hallott az éjszakában), és amikor felmerül, hogy az egészet csak kitalálta, makacsul ragaszkodik verziójához. Megszállottan figyel Thorwaldot, a gyilkossággal gyanúsított férjet, és annak minden tettét és megnyilvánulását a bűnügyi történet összefüggésében értelmezi. Az általa észlelt jeleket bizonyítékoknak tekintve, mintegy a jel és a jel tárgya közti különbség felszámolásán ügyködik.

A *Hátsó ablak* egyik értelmezője (Bozovic 1992) Descartes példájával hozza párhuzamba ezt a szituációt. Descartes a következő kísérlettel gondolta igazolni a látott kép és a tárgy közötti megfelelést: ha egy teljesen elsötétített kamra falára egy kis lyukat vágunk, ami elé egy (állati vagy emberi) szemet helyezünk, akkor meggyőződhetünk róla, hogy a szem hátulján a külső világnak ugyanazt a képét látjuk, amit szabad szemmel is. Ez a bizonyítéka Descartes szerint annak, hogy a retinális kép megfelelően képezi le a valóságot. Descartes csak arról feledkezik meg – mondja Bozovic –, hogy a külső világot sehogyan sem áll módunkban összehasonlítani a szemünk által létrehozott képpel, hiszen „állandóan egy olyan szobában vagyunk, mint Descartes kísérleti alanya – saját szemünk épp olyan, mint az elsötétített szoba”²⁶. Bezárva a saját retinánk mögé, csupán képekkel, másolatokkal, utánzatokkal van dolgunk, és nem magukkal a világ dolgaival.

Ezt a camera obscurát jeleníti meg a filmben Jeff elsötétített szobája, s bár kétségessé válik Jeff sztorija, mivel nem látta a gyilkosságot, a látás által szerzett információkat is megfertőzi az a jelfejtő tevékenység, ami a beszédben érvényesül. Lisa felszólítja Jeffet: „Mondd el, mit láttál, és hogy

²⁶ Bozovic 1992: 163.

mit gondolsz róla!” Ez a nyelvi fordítás nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy soha nem jutunk ki a nevek birodalmából (Jeff látta Thorwaldot az éjszaka közepén többször is elmenni otthonról, de mindez mit jelent? Hogy bőrrönddel távozott és becsukta maga mögött az ajtót, de mindez mit jelent? és így tovább)²⁷, hanem a látást is megfertőzi: a látás már nem különböztethető meg a hallucinatorikus manipulációtól, melynek középpontjában maga a megfigyelő áll.

Mindez persze nem azt jelenti, hogy Jeff valami oknál fogva képtelen a külvilág jelzéseit észlelni, s így létrehoz egy privát történetet, hanem ez a látás paradigmaticus esete: magának a látásnak a szerkezetébe van beépítve egy olyan vakfolt, mely a látót képtelenné teszi arra, hogy az „egész képet” összerakja. A *Hátsó ablak* cselekményének tetőpontját az a váratlan fordulat jelenti, amikor a gyilkosnak vélt szereplő „visszanéz”; ez azonban nemcsak a szubjektum-objektum, megfigyelő-megfigyelt viszony megfordítását vonja maga után. Thorwald tekintete, mely „nem illik bele” a képbe, saját vágyával szembesíti Jeffet (Thorwald az, aki megszabadult a nőtől úgy, ahogy Jeff is a film elején meg szeretne szabadulni Lisától). Jeff épp azt nem látja meg a „képben”, ami kezdettől fogva magához vonta a tekintetét. Az általa kiolvasott, megkonstruált gyilkosság

²⁷ „Olvasni annyit jelent, mint örökös harcot vívni a megnevezésért, szemantikai transzformációnak vetni alá a szöveg mondatait.” Vö. Barthes 1997: 122. A nevek kicserélése újabb és újabb nevekre a jelentés folytonos csúszkálását vonja maga után. A referencia illúziója akkor lép fel, amikor a metonimikus szinten történő helyettesítéseket összetévesztjük a jel és a referens közti helyettesítéssel.

tehát egy olyan narrativizáció, mely épp Jeffnek saját implikációját fedi el vagy mutatja meg.

Bordwell (1996) kognitív olvasata szerint a *Hátsó ablak* cselekménye két szálon fut: míg a bűnügyi szálát Jeff nézőpontján keresztül követjük nyomon nagyrészt az ő optikai szemszögéből és szóbeli megjegyzései által, a szerelmi szál történéseiben nincs egy ennyire kitüntetett nézőpont, itt a nézőnek kell kikövetkeztetnie a viszonyokat. A bűnügyi szál látszólag felfüggeszti a szerelmi történetet (Jeff és Lisa számára már nem saját kapcsolatuk a téma), valójában a szerelmi történet megoldását a gyilkosság megfejtése hozza el. Bordwell példaszerűnek tekinti azt a módot, ahogyan a film színre viszi a nézői aktivitást: „Ez a film mintaszerűen kezeli a nézőt, és az is rendkívüli benne, ahogyan a nézőre háruló feladatokat világossá teszi”²⁸. Ez főként abban nyilvánul meg, hogy a Jeff és a néző által látott vizuális jeleket Jeff folyton lefordítja, értelmezi, a látottakat a szavak hálójába vonja (Eichenbaum szerint a filmnézés során a néző egyfajta belső beszéd segítségével értelmezi a látottakat); világosan jelzi a megfogalmazódó kérdéseket és a lehetséges válaszokat, ugyanakkor aktivizálja is a nézőt azáltal, hogy olyan információkat szolgáltat, melyeknek a szereplők nincsenek tudatában, s melyek értékére vonatkozó feltevéseket a nézőnek kell létrehoznia. A filmnézés így nem más, mint „szenzoros kapacitásunk” munkába állítása; a narratív kategóriák pedig a mentális folyamatok kivételései.

Carl Platinga (1994) szerint tévedés lenne a filmnézést az olyan regresszív pszichológiai folyamatokra egyszerűsíteni, mint az azonosulás, az egységesség vágya; a felfedezés

²⁸ Bordwell 1996: 53.

és a megértés „élvezete”, az újdonság iránti kíváncsiság, a meglepetés a kognitív igényeinket elégíti ki, és ezeken keresztül motivál. A *Hátsó ablak* azért példászerű, mert elősorolja a nézői következtetések különböző típusait, és a tudás iránti vágyunkra apellál, amikor különböző megoldási lehetőségekkel, meglepetésekkel szolgál.

Míg a kritikai értelmezés szerint a film megkérdőjelezi a látás mindenhatóságát, addig a kognitív olvasat szerint „a látás és a tudás valószínűsítő természetét hangsúlyozza”²⁹. Mindkét megközelítés saját előfeltevéseit olvassa ki a filmből, színre viszi és megismétli Jeff aktusát; így más és más történetet mondanak el; ilyen szempontból mindkét értelmezés narrativizáció, mely nem egy semleges, érdektelen tevékenység, hanem az értelmezés alakzata.

A posztstrukturalista-kritikai elméletek nem hoztak létre összefüggő filmes narratológiát, inkább a narrativitás kritikáját nyújtották; az ellenük felhozott vád, hogy értelmezéseik gyakran néhány – nem túlságosan kidolgozott – metafora (varrat, tekintet, voyeurizmus) bűvkörében maradnak, és nagyrészt tematikus olvasatokat eredményeznek. Bár a kognitív narratológusoknál is fellelhető a posztstrukturalista gondolat néhány alapeleme (a nézőt a szűzsé irányítja a történet megszerkesztésében, a tudás eloszlása jelöli ki a néző, mint narratív ágens helyét), a kognitív elméletek visszatérnek a formalista-strukturalista eszköztárhoz, csak hogy ezeket nem a szövegben, hanem a néző mentális folyamataiban azonosítják. Ezen értelmezések-olvasatok próbája az lehet, hogy a filmbeli narrativitás és a narratív hatásfunkciók mely alternatíváira képesek

²⁹ Bordwell 1996: 54.

rámutatni akár a klasszikus elbeszélő filmekben, akár a más, nem-narratív elvek szerint szerveződő filmekben.

Hivatkozott irodalom

- ALBERTI, Leon Battista (1997): *A festészetről. (Della pittura, 1436.)* Ford. Hajnóczy Gábor. Budapest: Balassi Kiadó.
- BARTHES, Roland (1997): *S/Z.* Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris/Gond.
- BAUDRY, Jean-Louis (1970/2006): A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006. ősz (www.apertura.hu/2006/osz/ baudry)
- BONITZER, Pascal (1992): Hitchcockian Suspense. In: Zizek, Slavoj (szerk.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London/New York: Verso 15–28.
- BORDWELL, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben.* Ford. Pócsik Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet.
- (2002): Intensified Continuity. *Visual Style in Contemporary American Film. Film Quarterly*, 55. kötet, 3. szám (2002. tavasz), 16–28.
- BOZOVIC, Miran (1992): The Man Behind His Own Retina. In: Zizek, Slavoj (szerk.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London/New York: Verso 161–177.
- BRANIGAN, Edward (1984): *Point of View in Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema.* Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.
- Egyik fejezete magyarul: Uő. (1998): Metaelmélet Ford. Szászi Fatime. *Metropolis 2*: 10–27.
(<http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bra1.html>)

- (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge. Egyik fejezete magyarul: Narráció. Ford. Füzi Izabella. In: *Vizuális és irodalmi narráció*.
- CHATMAN, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- DAGOGNET, François (1992): *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*. Ford. Robert Galeta és Jeanine Herman. New York: Zone Books.
- DAYAN, Daniel (1974/2005): A klasszikus film mesterkódja. Ford. Fürstner Klára és Füzi Izabella. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2005. ősz (<http://apertura.hu/2005/osz/dayan/>)
- DELEUZE, Gilles (1983/2001): *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest: Osiris.
- DOANE, Mary Ann (1999): *Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema*. In: Bergstrom, Janet (ed.): *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- ECO, Umberto (1998): *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. Gál Judit és Kelemen János. Budapest: Atlantisz.
- EICHENBAUM, Borisz (1927/1977): A filmstiliztika problémái. In: *A film és a többi művészet*. Vál. Kenedi János. Budapest: Gondolat.
- EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics (1929/1998): A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó 99–114.
- FÜZI Izabella & TÖRÖK Ervin (2006): Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In: *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella. [Digitális tananyag].

- FÜZI Izabella (2006): Narráció és megismerés. Edward Branigan narratíva-modellje. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006. tél.
(<http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/>)
- (2007): Narratív kódoltság és a film mediális sajátosságai. In: Hajdu Péter & Ritoók Zsigmond (szerk.): *Narráció és retorika*. Budapest: Gondolat 76–86.
- GUNNING, Tom (1993): „Now you see it, now you don’t”. The Temporality of the Cinema of Attractions. *Velvet Light Trap*, 32:3. 3–12.
- GUNNING, Tom (2004): Az attrakció mozija. A korai film nézője és az avantgárd. és Nonkontinuitás, kontinuitás, diszkontinuitás: a korai filmek műfajainak elmélete. In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. A szövegeket válogatta és a bevezetőket írta Kovács András Bálint. Budapest: Palatinus Kiadó 292–319.
- HEATH, Stephen (2004/1986): Narrative Space. In: Rosen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 379–420. [Magyarul: Narratív tér. Ford. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai* 119–181.]
- KLEIST, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: *Kultusz és áldozat*. Budapest: Európa Könyvkiadó 1981.
- METZ, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I*. Szerk. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- METZ, Christian (1986): Problems of Denotation in the Fiction Film. In: *Narrative, Apparatus, Ideology* 35–65.

- MURPHET, Julian (2005): Stories and Plots. In: Fulton, Helen (ed.): *Narrative and Media*. New York: Cambridge University Press 47–59.
- PLATINGA, Carl (1994): Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach. *Film and Philosophy*, vol. II. (http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/plating.htm)
- PROPP, Vladimir Akovlevic (1928/1999): *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest: Osiris.
- SZABÓ Gábor (2002): *Filmes könyv*. Budapest: Ab Ovo Kiadó.
- TRAHAIR, Lisa (2002): Short-Circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton. *Narrative* 10: 3. 307–325.