

és nem bízta rá magát ennyire a csolatra. Egyes filmek – néhányat majd a későbbiekben – aláaknázott szilárd meggyőződésünket, nyilvánítlan hipotézisek elfogadására, ellenőrzésénél. Egy film azonban elvárásokat, hogy aztán megsemmisítse a valószínűtlen alternatívákat al-yesnek bizonyulnak, a nézőtől életköznapos világ felépítésére szolgál-

4. fejezet AZ ELBESZÉLÉS ALAPELVEI

Az előző fejezetben a *Hátó ablak*ról írottak nem tekinthetők kritikai interpretációnak. Jeff viselkedését nem bélyegeztem voyeurizmusnak, nem mondtam ítéletet a leskelődéséről, s nem próbáltam úgy beszélni róla, mint egy „kasztrált” kalandorról, aki női testek feldarabolásáról fantáziál. A film vázlatos áttekintése még csak elemzésnek sem mondható, hiszen pusztán magának a nézői tevékenységnek a vizsgálata ehhez nem elegendő. A befogadó számára a történet megszerkesztése élvez elsőbbséget; a szöveg hatásai regisztrálódnak, de a kiváltó okok észrevétlenek maradnak. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy ezek a folyamatok tudattalanul mennek végbe; a narráció megértésének tevékenysége valószínűleg azon a síkon zajlik, amit Freud tudatelőtesnek nevezett, és ami azoknak az elemeknek a birodalma, amelyek „képesek belépni a tudatba”¹. A néző egyszerűen nem rendelkezik a szöveg elemeinek és rendszereinek azokkal a fogalmaival vagy terminológiájával, amelyekből reakciói képződnek. Mindezek megalkotása az elméletírás dolga; az elemzés feladata pedig működésük feltárása. Egy átfogó elbeszéléseleméletnek meg kell határoznia azokat az objektív eszközöket és formákat, amelyek kiváltják a nézői tevékenységet. Ebben és az ezt követő három fejezetben igyekszem a feladatot teljesíteni. Az elmélet azáltal próbál betekintést nyújtani a befogadó és a szöveg közötti viszony mögé, hogy a szöveget a nézőben nyíltan csak ritkán tudatosuló kontextusokba helyezi. E történeti kontextusok közül a legfontosabbakat a könyv harmadik részében fogom megvizsgálni. A nézői tevékenység vizsgálatából származó leglényegesebb tanulság szerint az elméletnek és az elemzésnek nemcsak egyes hatáselemeken, hanem annak alapján egész filmekben is meg kell tudni magyaráznia, miként készítetik a nézőt folyamatos történetyszerkesztésre. Eisenstein tanítványainak adott tanácsát érdemes megfogadni a narráció mint szövegforma vizsgálatánál is: „Önöknek a *folyamat* szakaszai-
ban kell gondolkozniuk.”²

Mostantól arra a kérdésre helyezem a hangsúlyt, hogyan működik a film formája és stílusa a narrációs eljárások és célok viszonylatában. A választott irányok egyike lehet annak empirikus kutatása, ahogyan valóságos nézők adott filmeket gondolatban összeraknak. Bár megérné a fáradságot, ez a vállalkozás mégsem nyújtana betekintést azokba a folyamatokba, amelyek során a filmek a sajátos befogadói műveleteket elindítják, fenntartják, akadályozzák vagy megsemmisítik. Amint azt már többször említettem, a formai rendszerek egyszerre hatnak *kiváltó* és *kényszerítő* tényezőkként a néző történetyszerkesztői tevékenységében. Az általam felvázolt elmélet előre nem képes megjósolni semmilyen valódi reakciót, csak azokat a megkülönböztető jegyeket és történelmi összefüggéseket tárhatja fel, amelyek a hagyományosan elfogadott reakciók logikailag összefüggő skálájára engednek következtetni.

Az előzőekben találkozhattunk olyan elbeszéléselemekkel, amelyek a film és más médiumok közötti felületes analógiákra épülnek: színház vagy irodalom (mimetikus szemlélet); irodalom, beszéd vagy írás (diegetikus szemlélet). Az általam felállított elmélet az elbeszélést formai tevékenységnek tekinti, amely fogalom közel áll Eisenstein formai retorika fogalmához. Tartva magunkat a nézői tevékenység perceptuális-kognitív megközelítéséhez, ez az elmélet az elbeszélést olyan folyamatnak tekinti, amely nem különbözik alapvető céljaiban más-más médiumoknál. Lévéen dinamikus folyamat, a narráció minden médium anyagát és eljárásait saját céljára alkalmazza. Ha az elbeszéléstől így gondolkodunk, akkor ezzel kijelölünk egy jelentékeny kutatási területet, amely mellett még mindig a film médiumának sajátos lehetőségein belül építhetünk. A formaközpontú megközelítés mindemellett a narráció működését a film egészén belül kívánja értelmezni. A narrációs mintakialakítás folyamatában a filmeket többé-kevésbé koherens egisézekként figyeljük meg.

A fabula, a szüzsé és a stílus

Az előző fejezetekben már beszéltem arról a különbségről, amely az ábrázolt történet és a gyakorlatban megszülető ábrázolása, tehát a befogadó által valójában érzékelt forma között fennáll. Ez a lényeges különbségtétel egészen Arisztotelészig vezethető vissza³, de a teljes elméletét az orosz formalisták alkották meg; elgondolásaik a narrációs elméletekben is nélkülözhetetlenek.

Két narratív esemény összekapcsolásánál oksági, térbeli vagy időbeli láncokat keresünk. A progresszív és retroaktív műveletekkel megalkotott képzeletbeli konstrukcióit a formalisták *fabulának* (egyes fordításokban „sztorinak”) nevezték el. Pontosabban a fabula a cselekményt olyan események kronológikus, oksági láncaként testesíti meg, amelyek egy adott időtartamon és térségen belül mennek végbe. A legtöbb bűnügyi történethez hasonlóan a *Hátsó ablakban* a fabulaszerkesztés folyamata nyílt, mivel a bűntény nyomozása magában foglalja az események közötti kapcsolatok megállapítását. A fabula felépítése azt kívánja tőlünk, hogy szerkesszük meg a folyamatos adatkeresés történetét, ugyanakkor a múlt eseményeiről alkossunk hipotéziseket és ellenőrizzük azokat. Így a nyomozás története a bűnügy rejtett története utáni kutatás. A tipikus detektívstori végére a történet összes eseménye egyetlen tér-, idő- és oksági mintába illeszthető be.

A fabula ennél fogva olyan minta, amelyet a befogadó feltételezések és következtetések által hoz létre: narratív jelzések vételeiből, sémák alkalmazásából, hipotézisek alkotásából és ellenőrzéséből származó gyarapodó eredmények együttese. Ideális esetben a fabula egy verbális, a körülményektől függően hol általános, hol részletes színopszisban ölt testet. Bármennyire képzeletbeli, mégsem önkényes vagy ötletszerű konstrukció. A néző a fabulát a prototípus-sémák (a személyek, cselekedetek, helyek stb. beazonosítható típusai), sablon-sémák (alapjában véve a „kanonikus történet”) és a művelői sémák (az okság, az idő, a tér viszonyai, ezek esetleges motivációinak kutatása) alapján építi fel. Amennyire interszjektív ezek a folyamatok, ugyanannyira interszjektív a létrehozott fabula is. Elméletileg a film nézőinek véleménye megegyezik abban, hogy milyen tényezők fedik el vagy teszik többértelművé a történet megfelelő szerkezetét.

Tévedés lenne a fabulát vagy a történetet a filmezendő eseményekkel azonosítani. A film fabulája anyagszerűen soha nincs jelen a vásznon vagy a hangsávon. Amikor Jeff kinéz az ablakon, cselekedetének ábrázolása jelzi, hogy a történet egy eseményére kell következtetnünk (Jeff kinéz az ablakon). Ugyanezt az információt sokféle módon is közölhették volna velünk, ezek közül jó néhány Jeff hangját vagy képét egyáltalán nem is előfeltételne. A cselekedet megformálása, amint arra Eisenstein is rámutatott, maga az ábrázoló művelet. Ez az elméleti mozzanat segít elkerülnünk a mimetikus elméletekre olyannyira jellemző bizonyos filmtéchnikák a priori elismerését.

A fabulát – írja Tinyanov – „dolog”⁴. Akkor mi adott? Milyen kal és formákkal szembesülünk? szer és a fennmaradó anyag eg- ábra mutatja. A szüzsé (amelyet dítanak) a fabula filmben megval- tése, de nem a teljes szöveg.⁵ A net mintázata, aprólékos elbeszé- lősíthat. A szüzsé rendszer, amel- a történet eseményeit és a tényál- vek alapján. Borisz Tomasevszk fabula – bár ugyanazokból az- szemben áll a szüzsével: tekint- kialakított sorrendjére és az öke- sorozatára.⁶ A „szüzsé” megne- sának architektónikáját – ezt jelöl- Így logikus, hogy a szüzsé mi- ugyanazok a szüzsé-minták test- egy színdarabban vagy egy film!

A stílus szintén rendszert kép- mozgósít – adott filmes megoldá- alapelvei szerint. A „stílus” foga- ják (pl. a filmben a szerkezet és- sainak a jelölésére, ld. neorealista- gésben a „stílus” egyszerűen a fi- nálatát jelöli. A stílus ennél fogva- nye. A szüzsével többféle módor- utal a kölesönösséget jelölő nyíl

A szüzsé és a stílus különb- meg. A *Hátsó ablakban* a szüzsé- (tettek, jelenetek, fordulópontok, lyek Mrs. Thorwald meggyilkolá- Lisa és Jeff szerelmének törté- fejezetben a visszatartott ismeret- zás formai mintáit írtam le, alapj- jára utaltam. Ugyanezt a filmet- kifejezőeszközök gazdag áradat- nozás, montázs, hang. Az egyik- Jeffet és Lisát. Hirtelen hátrahú- díszlet); suttognak (hang); lekap- mera gyorsan hátramozdul, total

apcsolásánál oksági, térbeli vagy regresszív és retroaktív művelekonstrukciót a formalisták *faburinak*”) nevezték el. Pontosabban események kronológikus, oksági k egy adott időtartamon és térségtöbb bűnügyi történethez hason-szerkesztés folyamata nyílt, mivel foglalja az események közötti kapcsolatépítést azt kívánja tőlünk, hogy latkeresés történetét, ugyanakkor a ipotéziseket és ellenőrizzük azo-a bűnügy rejtett története utáni i végére a történet összes esemé-gi mintába illeszthető be.

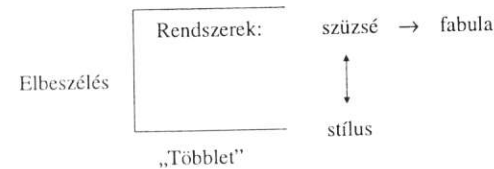
ninta, amelyet a befogadó feltéte-| hoz létre: narratív jelzések véte-| ipotézisek alkotásából és ellenör-| edmények együttese. Ideális eset-| rülményektől függően hol általa-| olt testet. Bármennyire képzelet-| ötletszerű konstrukció. A néző a | személyek, cselekedetek, helyek | on-sémák (alapjában véve a „ka-| ti sémák (az okság, az idő, a tér | vációinak kutatása) alapján építi | ek ezek a folyamatok, ugyanany-| t fabula is. Elméletileg a film né-| bban, hogy milyen tényezők fedik | történet megfelelő szerkezetét.

gy a történetet a filmezendő ese-| fabulája anyagszerűen soha nincs | on. Amikor Jeff kinéz az ablakon, | „ hogy a történet egy eseményére | z az ablakon). Ugyanezt az infor-| lthették volna velünk, ezek közül | épét egyáltalán nem is előfeltéte-| lása, amint arra Eisenstein is rá-| vévelet. Ez az elméleti mozzanat | elméletekre olyannyira jellemző | i elismerését.

A fabulát – írja Tinjanov – „csak találgatni lehet, nem adott dolog”⁴. Akkor mi adott? Milyen érzékelhetően létező anyagokkal és formákkal szembesülünk? A filmet elemezhetjük két rendszer és a fennmaradó anyag együtteseként, ahogyan azt a 4.1. ábra mutatja. A szűzsé (amelyet általában „cselekménynek” fordítanak) a fabula filmben megvalósuló elrendezése és megjelenítése, de nem a teljes szöveg.⁵ Absztraktabb konstrukció; a történet mintázata, aprólékos elbeszélése annak, amit a film megvalósíthat. A szűzsé rendszer, amely elrendezi az alkotóelemeket – a történet eseményeit és a tényállásokat –, meghozza sajátos elvek alapján. Borisz Tomasevszkij ezt így fogalmazta meg: „A fabula – bár ugyanazokból az eseményekből tevődik össze – szemben áll a szűzsével: tekintettel van az események műben kialakított sorrendjére és az őket jelölő információs folyamatok sorozatára.”⁶ A „szűzsé” megnevezi a fabula filmbeli ábrázolásának architektónikáját – ezt jelöli az ábrán a jobbra mutató nyíl.⁷ Így logikus, hogy a szűzsé mintázata független a médiumtól: ugyanazok a szűzsé-minták testesülhetnek meg egy regényben, egy színdarabban vagy egy filmben.

A stílus szintén rendszert képez, amennyiben alkotóelemeket mozgósít – adott filmes megoldásokat –, meghozza az elrendezés alapelvei szerint. A „stílus” fogalmát más értelemben is használják (pl. a filmben a szerkezet és az elrendezés állandó megoldásainak a jelölésére, ld. neorealista stílus), de ebben az összefüggésben a „stílus” egyszerűen a filmes eszközök rendszeres használatát jelöli. A stílus ennél fogva teljességgel a médium függvénye. A szűzsével többféle módon is kölcsönhatásba léphet – erre utal a kölcsönösséget jelölő nyíl az ábrán.

A szűzsé és a stílus különbségét egy példával világíthatjuk meg. A *Hátsó ablak*ban a szűzsé olyan események hálójából áll (tettek, jelenetek, fordulópontok, a cselekmény fordulatai), amelyek Mrs. Thorwald meggyilkolásának, a nyomozásnak, valamint Lisa és Jeff szerelmének történetét mondják el. Amikor az 1. fejezetben a visszatartott ismeretek vagy a váratlan megnyilatkozás formai mintáit írtam le, alapjában véve a szűzsé konstrukciójára utaltam. Ugyanezt a filmet azonban jellemezhetjük a filmi kifejezőeszközök gazdag áradataként is – mise en scène, plánozás, montázs, hang. Az egyik jelenetben Thorwald észreveszi Jeffet és Lisát. Hirtelen hátrahúzódnak a szobában (alakmozgás, díszlet); suttognak (hang); lekapcsolják a lámpát (világítás); a kamera gyorsan hátramoszdul, totalképre vált (plánozás); s mindez



az ablak felé forduló Thorwald tekintete után következik (montázs).

Meg kell jegyeznünk, hogy az elbeszélő filmekben a két rendszer egymás mellett létezik. A szűzsé és a stílus ugyanis az érzékelhető folyamatok más-más aspektusait érintik. A szűzsé „dramaturgiai”, a stílus „technikai” folyamatként testesíti meg a filmet. Mivel az érzékelés során a két rendszert többnyire csak önkényesen választhatnánk szét, fontosabb a különbségtétel a narrációs elméletben.⁸ Mellesleg később majd találkozunk egy olyan elbeszélésmóddal, amely épp a szűzsét és a stílust kívánja fogalmilag különválasztani. Feltételezésem szerint ez kívánatos különbségtétel, ezért részletesen elemezem a szűzsé és fabula, valamint a szűzsé és stílus közötti kapcsolatot.

A nézői tevékenység vizsgálatánál hangsúlyoztam a narratív sémák szerepét.⁹ A szűzsé elméleti fogalma a film azon összetevőinek elemzésére ad lehetőséget, amelyeket a néző a folyamatos történetbe illeszt. Azt azonban mégis világossá kell tenni, hogy a szűzsé nem azonos a 3. fejezetben kanonikus történetnek nevezett formával. Ez utóbbi, amint azt már láthattuk, mindketőre, a fabulára és a szűzsére egyaránt vonatkozó sematikus feltételezéseket tartalmazza. A néző többnyire feltételezi, hogy a hősök bizonyos célokkal rendelkeznek. Ez a fabula ok-okozatosságára tartozik, s nem határozza meg a szűzsé szerkezetét. Az a feltételezés azonban, hogy a néző talál majd a filmben expozíciót és végkifejletet, már a szűzsé szerkesztésének része. A „kanonikus történet” mindezek ellenére jól példázza, hogy a szűzsé és a fabula tényezőiről alkotott feltételezések az elbeszélés megértésében mennyire jelentékeny szerepet játszanak.

A fabula/szűzsé különbségtétel keresztülszeli a médiumokat. Nagy általánosságban ugyanaz a fabula olvasható ki egy regényből, egy filmből, egy festményből vagy egy színdarabból. Ily módon a kijelentés-elméletek egyik nehézsége – az erőltetett analógia a nyelvészeti kategóriák és a nem verbális jelenségek között

– eltűnik. Meir Sternberg megfogalmazása szerint valamennyi médium „egy nagyrészt extraverbális logikát” használ, amely magában foglalja a cselekmény megképzett fejlődését: egyrészt „a kezdettől a befejezésig tárgyyszerűen és egyenesen halad előre a fikatív világba (a fabulán belül), másrészt az olvasás során elmenkben az előrehaladó cselekmény formálódik és gazdagodik (a szűzsén belül)”.¹⁰ A szűzsé fogalma elkerüli a felszíni jelenségekből adódó megkülönböztetéseket (úgy mint a személyt, az időt, a metanyelvet), és narrációs ábrázolásában alapvetőbb, árnyaltabb elveken nyugszik. Így néhány író gondolatával ellentétben a fabula/szűzsé megkülönböztetés nem helyettesíthető a kijelentés-elméletek *histoire/discours* fogalompárjával.¹¹ A fabula nem jelöletlen kijelentéstevő aktus. Semmiképpen sem beszédaktus, hanem következtetések összessége.

Korábban felvettem, hogy a szűzsé a történet szituációit és eseményeit bizonyos elvek szerint hangolja össze. A 3. fejezetben pedig azt mutattam meg, hogy egy elbeszélő szöveg befogadása és megértése közben igyekszünk az események hálójából bizonyos mintákat konstruálni. Most azt vehetjük szemügyre, hogyan teremt a film alapot ehhez a tevékenységhez. Háromféle elv kapcsolja össze a szűzsét a fabulával.

1. *Narratív „logika”*. A fabula szerkesztése során a befogadó kapcsolatot teremt egyes jelenségek között, s eseményekként határozza meg őket. Elsődlegesen ezek oksági viszonyok. Egy eseményt általában egy másik esemény vagy a hős cselekedetének, esetleg valamilyen általános törvénynek a következményeként értékelünk. A szűzsé azzal segítheti elő ezt a folyamatot, hogy rendszeresen egyenes vonalú, oksági következtetések levonására bátorít. De úgy is elrendezheti az eseményeket, hogy akadályozza vagy bonyolulttá teszi az oksági viszonyok megállapítását. Ezt a célt szolgálják a hamis jelzések a *Hátsó ablak*ban. A narratív logika magában foglalja a hasonlóság és a különbözőség absztraktabb elvét is, amelyet *párhuzamosságnak* nevezek. Az a tény, hogy Thorwald meggyilkolta a feleségét, nem befolyásolja különösképpen a szomszédok életét; a belső udvar inkább elmosódó háttérül szolgál egy olyan párhuzam felállításához, amelyet a szerző von Jeff és Lisa szerelme, továbbá más nő/leírői kapcsolat között. Az mindig az egyes filmek összefüggésrendszeréből következik, hogy mi számít oknak, eseménynek, hasonlóságnak vagy különbségnek.

2. *Idő*. A narratív idő különféle aspektusairól Gérard Genette

készített alapos elemzést. A szűzsé a fabulaesemények bármilyen szekvenciában történő megszerkesztésére készíthet bennünket (a *sorrendtől* függően). A szűzsé alapján a történet idejének valódi hosszúságáról is alkothatunk képet (*időtartam*), de azt is jelezheti, hányszor fordult elő az adott esemény (*gyakoriság*). Ezek az aspektusok segíthetik vagy akadályozhatják a fabula idejének meghatározását. A történeti konvencióktól és az egyes filmalkotások kontextusától függően azonban különbözik a temporális ábrázolás is.

3. *Tér*. A fabula eseményeit úgy kell ábrázolni, hogy – legyen az bármennyire bizonytalan vagy absztrakt – adott térbeli referencia-rendszerben menjenek végbe. A szűzsé – azzal, hogy informálja a nézőt a meghatározó környezetről, valamint a történet elemeiből megállapított utakról és helyzetekről – elősegítheti a fabula terének megszerkesztését. A *Hátsó ablak*ban az a tény, hogy Jeff a belső udvar kényszerű elszigeteltségében él, jól illusztrálja, hogyan lehet a szűzsé eszközeit felhasználni a fabula tér megszerkesztésének segítésére. A film azonban a megértés folyamatát hátráltathatja késleltetéssel, a néző összezavarásával vagy a térszerkesztés meghúzásával.

A nézőt ért hatások majd attól függően alakulnak, hogyan jeleníti meg a szűzsé a fabulát. A különféle narrációs elvek és a szűzsé fabula-információk elferdítésére irányuló műveleti ismeretében kellőképpen felfegyverkezünk bármely film konkrét elbeszélőtechnikájának vizsgálatára. A *Hátsó ablak* például nyilvánvalóan adott fabula-információk visszatartásán alapszik: sematizáló és hipotézisalkotó tevékenységeinket a szűzsé okságról, időről és térről kínált jelzései irányítják. A film kezdetének alapozó, felkészítő nézőpontja – a vizuális jelzések megtételét célzó tendencia következtetéseinek levonása, majd megerősítése vagy helytelenítése verbális kijelentések által – az oksági információ manipulációjából ered. Nézzünk egy jelenetet! Míg Jeff alszik, egy nőt látunk távozni Thorwalddal. Talán a felesége volt? – a szűzsé gyanakvást ébreszt bennünk: Mrs. Thorwald még él, hiszen a rendező nem mutatta ezt a nőt (aki nem Mrs. Thorwald) belépni a lakásba. A *Hátsó ablak* szűzséje a behatárolt tér kijelölésével ismereteinket is korlátozza; a fabula szerkesztéséhez csak a belső udvar leszűkített nézőpontja áll rendelkezésünkre. A *Hátsó ablak* a korlátozások, a titkolozások és a feltárlkozásokat tekintetében nem számít kivételes műnek. Elméleti szempontból néha kényelmesnek tűnhet egy olyan ideális alapeset feltételezése,

amelyben a szűzsé szerkezetű bulára. Minden szűzsé alkalmazza teljes felépítésének elnyújtására – vagy az oda vezető eszközöket – célozza, hogy a fabulát ne valaki rekonstruáljuk, hanem az inkább cións tevékenységet: elvárások táváncsiság felkeltésével, állandó r

Bizonyos esetekben a szűzsé r amely akadályozza a fabula rekozt, hogy a szűzsét a fabula kornek tekintse. Az *Október* című fi táborkok is az „Istenért és a hazá hirtelen vágással különféle kultúr rozata táru fel előttünk. Ezek a b az események közötti térbeli, i megállapításában; a fabula szem mitanak, miközben a szűzsé mai értekezés istenről érzelmielg kie tozatosságát, és a szentséghez fo portunizmust leplező vonását su; szerint formálódó közbevégett transztextuálisan, a retorikus érve regényíró kommentárja, bármenn a szűzsé lényegi részét alkotja, h isztikus közbeszűrásaihoz.

A szűzsé tehát a fikciós film c let, amely a történet információir gyűjtésére készítet. Ahogy a 4.1. szűzsével különböző módon léph jezés mód szokás szerint a szűzsé – információt nyújt, feltételezés nyos” filmben tehát a szűzsé rei stilisztikai rendszert – a formális a „domináns”. Például a történet szűzsében megfigyelhető a stili *Hátsó ablak* esetében, amikor a a kezdő képsorhoz hasonló: a bel bement változásokat hangsúlyozz

Mégsem állíthatjuk azonban, szeres alkalmazása – tehát a stílu

zsé a fabulaesemények bármilyen tesztelésére készíthet bennünket (a lapján a történet idejének valódi épet (*időtartam*), de azt is jelezdott esemény (*gyakoriság*). Ezek ikadályozhatják a fabula idejének vencióktól és az egyes filmalko- nban különbözik a temporális áb-

úgy kell ábrázolni, hogy – legyen gy absztrakt – adott térbeli refe- égbe. A szüzsé – azzal, hogy in- környezettről, valamint a történet l és helyzetekről – elősegítheti a sét. A *Hátsó ablak*ban az a tény, zerű elszigeteltségében él, jól il- é eszközeit felhasználni a fabula- ére. A film azonban a megértés tetéssel, a néző összezavarásával tásával.

ól függően alakulnak, hogyan je- A különféle narrációs elvek és a dítására irányuló műveletei isme- kezünk bármely film konkrét el- ára. A *Hátsó ablak* például nyil- ációk visszatartásán alapszik: se- ékenységeinket a szüzsé okságról, irányítják. A film kezdetének ala- vizuális jelzések megtételét célzó evonása, majd megerősítése vagy ések által – az oksági információ k egy jelenetet! Míg Jeff alszik, lddal. Talán a felesége volt? – a nünk: Mrs. Thorwald még él, hi- zt a nőt (aki nem Mrs. Thorwald) lak szüzséje a behatárolt tér kije- látozza; a fabula szerkesztéséhez nézőpontja áll rendelkezésünkre. a titkolozások és a feltárulkozások les műnek. Elméleti szempontból olyan ideális alapeset feltételezé-

se, amelyben a szüzsé szerkezete maximális rálátást nyújt a fa- bulára. Minden szüzsé alkalmazza azonban a késleltetést a fabula teljes felépítésének elnyújtására – de legalábbis a történet végét vagy az oda vezető eszközöket visszatartja. A szüzsé ezzel azt célozza, hogy a fabulát ne valamilyen logikailag tiszta módon rekonstruáljuk, hanem az inkább sajátosan irányítsa a konstruk- ciós tevékenységet: elvárások támasztásával, *suspense* vagy kí- váncsiság felkeltésével, állandó meglepetésekkel.

Bizonyos esetekben a szüzsé rengeteg olyan elemet tartalmaz, amely akadályozza a fabula rekonstruálását, arra bátorítva a né- zőt, hogy a szüzsét a fabula kommentárjának vagy értelmezésé- nek tekintse. Az *Október* című filmben Kerenszkij és Kornijlov tábornok is az „Istenért és a hazáért” jelszóhoz folyamodik, majd hirtelen vágással különféle kultúrákból származó szobrok képszo- rozata tárul fel előttünk. Ezek a beállítások nem segítenek minket az események közötti térbeli, időbeli vagy logikai viszonyok megállapításában; a fabula szempontjából elkalandozásnak szá- mítanak, miközben a szüzsé manipulációját szolgálják. A rövid értekezés istenről érzelmileg kiemeli a vallás kultúránkénti v- toztatosságát, és a szentséghez folyamodás gyakran politikai op- portunizmust leplező vonását sugallja. A meghatározott minták szerint formálódó közbevágtott képanyag arra készítet, hogy transztextuálisan, a retorikus érvelés fajaként indokoljuk őket. A regényíró kommentárja, bármennyire elkalandozik is a tárgytól, a szüzsé lényegi részét alkotja, hasonlóképpen Eisenstein esszé- isztikus közbeszűrésaihoz.

A szüzsé tehát a fikciós film dramaturgiája, olyan jelzékész- let, amely a történet információinak kikövetkeztetésére és össze- gyűjtésére készítet. Ahogy a 4.1. ábrán is látható, a film stílusa a szüzsével különböző módon léphet kölcsönhatásba. A filmi kife- jezőmód szokás szerint a szüzsé feladatainak ellátását szolgálja – információt nyújt, feltételezéseket vált ki stb. A „hagyomá- nyos” filmben tehát a szüzsé rendszere ellenőrzés alatt tartja a stilisztikai rendszert – a formalisták kifejezésével élve a szüzsé a „domináns”. Például a történet információinak megjelenítése a szüzsében megfeleltethető a stilisztikai mintázatnak – a film a *Hátsó ablak* esetében, amikor a végére jellemző kameramozgás a kezdő képsorhoz hasonló: a belső udvar lakóinak életében vé- gement változásokat hangsúlyozza.

Mégsem állíthatjuk azonban, hogy a filmes eljárások rend- szeres alkalmazása – tehát a stílus – teljességgel a szüzsé eszkö-

ze. Amikor egy bizonyos szüzsé céljainak megfelelően többféle kifejezőmód létezik, a választás különféle megoldásokat ered- ményezhet. Például a szüzsé megkívánhatja, hogy két eseményre egymással egyidőben megjelenő jelzések utaljanak. Az egyide- jűség kifejezhető párhuzamos vágással, mélységben komponált képekkel, osztott képmezővel vagy bizonyos tárgyaknak a dísz- letben történő elhelyezésével (például a televízió „élő” adásai- ban). Bármire esik a stilisztikai választás, másképpen hat a néző perceptuális és kognitív tevékenységére. A stílus ennél fogva je- lentékeny, teljes jogú tényező, még akkor is, amikor „csak” tá- mogatja a szüzsét.

A film stílusa úgy is formát ölthet, hogy nem igazolható a történet információinak szüzsé-manipulációjaként. Ha a *Hátsó ablak*ban Hitchcock a Jeff tekintetébe eső tárgyak után rend- szeresen bevágná az olyan félrevezető és lényegtelen dolgok kö- zelképeit, amelyeket ő nem láthat, akkor a stilisztikai eljárás ver- senyre kelhetne a szüzsé történetábrázoló feladatával. Igaz, ezt a stilisztikai vonást tekinthetnénk olyan szüzsé-manővernek is, amely összezavarhatja a nézőben az oksági és a térbeli viszonyo- kat. Amennyiben viszont ez az eszköz a film során rendszeresen ismétlődik, s nem kapcsolódik szorosan a szüzséhez vagy a fa- bulához, akkor a következő magyarázat lenne a célszerűbb: a stílus előtérbe került, hogy figyelmünket a szüzsé/fabula kapcsola- tokról elvonja. A 12. fejezetből majd megtudhatjuk, miképpen megy ez végbe a legkülönbélebb filmekben. Az elemzés érdeké- ben, még ha ritkán is fordul elő, lehetőséget kell adnunk a sti- lisztika és a szüzsé rendszere közötti egyenlőtlenségre.

Nyilvánvaló, hogy mind a szüzsé, mind a stílus a 3. fejezetben tárgyalt motivációs indoklások alkalmazására készítetik a nézőt. Amikor Jeff és Stella visszahúzódik az ablaktól, a néző a szüzsé szintjén az adott eseményt lélektanilag elfogadhatatóként, és az utána következőket tekintve a kompozíció szempontjából szük- ségszerű mozzanatként értékeli. Amikor Jeff a háztömböt kém- leli, majd a következő beállítás Thorwald ablakait mutatja, a stí- lus szintjén az utóbbit a kompozíció szempontjából ítéljük meg- határozónak, egyfajta realizmussal ruházzuk fel (Jeff nézőpontja) és elfogadjuk műfaji konvenciónak (valószínűleg várakozást kel- tő szerkesztésmód). A hipotetikus példa szerint, amikor a felve- vőgép lényegtelen tárgyak bemutatásával „elfordulások” rend- szerét hozza létre, az okokat megpróbáljuk a kompozícióból ki- indulva, realiztikusan vagy transztextuálisan kideríteni. Ha

mindezek közül egyik sem felel meg a stílus által kitűzött feladatnak, akkor beszélhetünk „művészi motivációról”, amely szerint az érdeklődés legfőbb tárgyát a médium formája és anyaga képezi.

Ezzel eljött az ideje egy formális definíció megfogalmazásának. A játékfilmben az elbeszélés az a folyamat, amely során a film szüzséje és stílusa kölcsönös egymásra hatásukban váltják ki és irányítják a nézőben a fabula megszerkesztését. Az elbeszélés tehát nemcsak abból áll, ahogy a fabula-információt a szüzsé elrendezi, hanem magába foglalja a stilisztikai folyamatokat is. Természetesen lehetséges lenne a narrációt egyedül a szüzsé/fabula viszonyokból kiindulva kezelni, de így kimaradnának azok a módszerek, amelyekkel a filmi jelleg a nézői tevékenységre hat. Láthattuk, hogy a befogadót ugyanúgy rendelkezik stilisztikai, mint másfajta sémákkal, és ezek állandóan hatnak a narratív ábrázolás átfogó folyamatára. Ezenkívül ha a stílust a narráció részeként értelmezzük, akkor a szüzséből kiindulva a stilisztikai kezdeményezéseket is elemezhetjük. Visszatérve a korábbi példánkhoz, ha a Jeff által látottak után lényegtelen tárgyak kerülnek a képkivágatba, akkor az ugyanúgy narrációs mozzanatnak számít, mint a fontos dolgok megmutatása. A narráció dinamikus kölcsönhatást jelent a szüzsé sztorinformációt közvetítő folyamata és a között a tevékenység között, amelyet Tinyanov „mozgásnak, a stilisztikai elemek kiemelkedésének és visszahúzódsának” nevezett.¹²

Létezik-e valami az elbeszélő filmben, ami nem narrációs? Bármely kép vagy hang hozzárendelhető az elbeszéléshez, de egy adott elemre felfigyelhetünk a pusztán perceptuálisan kiemelkedő jellege miatt is. Roland Barthes a filmi denotáció és a konnotáció mögött húzódo „harmadik jelentéséről” beszélt; arról a birodalomról, amelyben az oksági láncok, a színek, a kifejezések és az alkotóelemek a történet „útitársaiává” válnak.¹³ Kristin Thompson ezeket az elemeket „többletnek” nevezi; olyan anyagoknak, amelyek bár perceptuálisan feltűnhetnek, nem illeszthetők sem a narrációs, sem a stilisztikai mintákba.¹⁴ (Ld. 4.1. ábra.) Korábban láthattuk, hogy a nézői kategóriák a befogadót kezdetektől fogva a tárgyak és a denotációs jelentés megalkotására készítik. A kanonikus történeteknél különösen fontos a történet világának uralkodó jellege. Innen nézve mintha semmi más nem lenne fontos, csak a narráció. De a *Hátas ablak* első beállításánál jogunkban áll válaszítani: nem szerkesztjük meg a történet világát, hanem

helyette a ritka színeket, gesztusokat és hangokat ízelgetjük. Ezek a „többlet-elemek” teljességgel igazolatlanok, még esztétikai motivációval sem indokolhatóak. Nos, ezt az attitűdöt meg lehetőségen nehéz hosszú időn át megőrizni, mivel igen csekély perceptuális és kognitív eredménnyel szolgál. A *trouvaile*-ok soha nem összegezhetőek. Mindemellett lehetnek a filmnek olyan aspektusai, amelyeket nem tulajdoníthatunk a narrációnak. Bizonyos esetekben, mint ahogyan azt Thompson a *Rettegett Ivánban* kimutatta, a „többlet” a film átfogó formavilágának feltárásánál válhat hasznossá. „A percepció, amely magában foglalja a többletet, maga után vonja a filmben működő struktúrák tudatosítását (ideértve a konvenciókat is), mivel a többlet pontosan azokból az elemekből áll, amelyek megmenekülnek az impulzusok egyesítésétől. A filmnézés ilyenfajta megközelítése lehetővé teszi számunkra, hogy jobban belelássunk a műbe, miközben újra életre keltjük azt a képességet, amellyel idegenségénél fogva vonz minket.”¹⁵

Bármennyire termékeny a többlet mint kritikai fogalom, kívül esik jelenlegi problémánkon. E könyv nagy részét az elbeszélés folyamatának leírására szenteltem. A továbbiakban (most és a következő fejezetekben) a szüzsé mintakialakításának alapelveit állítom vizsgálatom középpontjába. Tanulmányoznunk kell, hogyan szervezheti a szüzsé a történet anyagát, hogyan korlátozhatja vagy gazdagíthatja a fabula információinak megszerzését célzó képességeinket. Meg kell értenünk azokat az átfogó narrációs stratégiákat és nagyléptékű célokat, amelyeket a szüzsétaktikák és a filmstílus teljesíthetnek. A későbbi fejezetekben arra összpontosítok, hogyan kezeli az elbeszélés a fabula idejét és terét, s ekkor majd bizonyos stilisztikai eljárásokra is kitérek.

A szüzsészerkesztés taktikái

A narrációs elemzést kezdetjük azokkal a szüzséeljárásokkal, amelyekkel a fabula információit megjeleníti. Meg kell vizsgálnunk, hogy a szüzsé miképpen teljesíti alapvető feladatát – a történet logikai, időbeli és térbeli viszonyainak megjelenítését –, ám eközben állandóan emlékeznünk kell arra, hogy a fabula összessége mégsem válhat tökéletesen elérhetővé. A szüzsé a fabula percepcióját általában úgy formálja, hogy ellenőrizi 1. az elérhető fabula-információk mennyiségét; 2. a megjelenített in-

formáció helyességének mértéké szüzséábrázolás és a fabulaadat

Tegyük fel, hogy az ideális információval szolgál ahhoz, hogy konstrukciót állítsunk fel. Erről kiindulva megkülönböztethetünk és olyat, amely túl sok információval, „ritkított” és egy „tú

Nos, egy közönséges elbeszél feltételezettnél több vagy kevese tektív történet a nézőt a rejtély k tékok szűkre szabott mennyiségé így tehát lecsökken egy olyan ig az elbeszélés mód hagyományain hoz elégséges információszint sz visszatart bizonyos adatokat, é amennyit abban a pillanatban fel adott mennyiség a műfaji szükség dőnek” bizonyul. A rejtély-film vagy ritkított adatközlése valójában szerkesztésnek számít. De a mi műfaj szabályaitól, ha a nyomoz megszerkesztése során bármelyik : Például Antonioni *Nagyítását* nem túl kevés információval szolgál ah képessé tegye a rejtély megoldása meghatározására). Ebből két dolog ikben a „közönséges” filmek élhe eljárással; a különleges filmek pedig követhetik az egyiket, a másikat

Most pedig feltételezzünk ismét és szilárd szerkezetének megfelelő zét. Ezzel szemben az ilyen kon formációkészletben bővelkedő szí Godard filmjeit gyakran fűszerezil lisok, közbevetések, amelyek nem ténethet. Ezeket általában elkal szetesen egy információ helyessé megjelenése pillanatában. Valami, alkalomadtán pontosan beilleszth hézagok kérdését, amiről rövidese

tusokat és hangokat ízelgetjük. éggel igazolatlanok, még esztétikátóak. Nos, ezt az attitűdöt meg-
it megőrizni, mivel igen csekély
nyel szolgál. A *trouville*-ok so-
mellett lehetnek a filmnek olyan
jdoníthatunk a narrációnak. Bizo-
zt Thompson a *Rettegett Ivánban*
ifogó formavilágának feltárásánál
, amely magában foglalja a több-
n működő struktúrák tudatosítását
nível a többlet pontosan azokból
menekülnek az impulzusok egye-
megközelítése lehetővé teszi szá-
nk a műbe, miközben újra életre
el idegenségénél fogva vonz min-

bblet mint kritikai fogalom, kívül
könyv nagy részét az elbeszélés
m. A továbbiakban (most és a kö-
mintakialakításának alapelveit ál-
ába. Tanulmányoznunk kell, ho-
rténet anyagát, hogyan korlátoz-
ula információinak megszerzését
l értenünk azokat az átfogó narrá-
ű célokat, amelyeket a szüzsétak-
nek. A későbbi fejezetekben arra
az elbeszélés a fabula idejét és
tilisztikai eljárásokra is kitérek.

kái

jük azokkal a szüzséjeljárásokkal,
őt megjeleníti. Meg kell vizsgál-
n teljesíti alapvető feladatát – a
eli viszonyainak megjelenítését –,
eznünk kell arra, hogy a fabula
életesen elérhetővé. A szüzsé a fa-
y formálja, hogy ellenőrizi 1. az
ennyiségét; 2. a megjelenített in-

formáció helyességének mértékét; 3. a formai megfeleléseket a
szüzséábrázolás és a fabulaadatok között.

Tegyük fel, hogy az ideális szüzsé „megfelelő” mennyiségű
információval szolgál ahhoz, hogy a fabuláról egységes és szilárd
konstrukciót állítsunk fel. Erről a feltételezett viszonyítási pontról
kiindulva megkülönböztethetünk olyan szüzsét, amely túl kevés,
és olyat, amely túl sok információt nyújt a történetről – más sza-
vakkal egy „ritkított” és egy „túlterhelt” szüzséváltozatot.

Nos, egy közönséges elbeszélés bármely pontján az ideálisan
feltételezettnél több vagy kevesebb információval szolgál. A de-
tektívtörténet a nézőt a rejtély kulcsainak áradatával és az indít-
ékok szűkre szabott mennyiségével árasztja el. Az átlagos szüzsé
így tehát lecsökken egy olyan igényszintre, amely a műfaj vagy
az elbeszélésmód hagyományainak megfelelő fabulakonstrució-
hoz elégséges információszint szerint alakul ki. A *Hátsó ablak*
visszatart bizonyos adatokat, és olykor „többet” nyújt, mint
amennyit abban a pillanatban feldolgozhatnánk, de egyébként az
adott mennyiség a műfaji szükségletek tekintetében „pont elege-
dőnek” bizonyul. A rejtély-filmek egy-egy pillanatra túlterhelt
vagy ritkított adatközlése valójában a műfajban normális szüzsé-
szerkesztésnek számít. De a mi bűnügyi történetünk eltávolodna a
műfaj szabályaitól, ha a nyomozás elmesélése vagy a megoldás
megszerkesztése során bármelyik stratégiát radikálisan alkalmazná.
Például Antonioni *Nagyítását* nem tekinthetjük bűnügyi történetnek:
túl kevés információval szolgál ahhoz, hogy a főhőst vagy a nézőt
képesse tegye a rejtély megoldására (vagy akár az elkövetett bűn
meghatározására). Ebből két dolog következik. Bizonyos részlete-
ikben a „közönséges” filmek élhetnek akár túlterhelő, akár ritkító
eljárással; a különleges filmek pedig következetesen és mindvégig
követhetik az egyiket, a másikat vagy mindkettőt.

Most pedig feltételezzünk ismét egy ideális, a fabula egységes
és szilárd szerkezetének megfelelő információval szolgáló szü-
zsét. Ezzel szemben az ilyen konstrukciónak nem megfelelő in-
formációkészletben bővelkedő szüzsét is létrehozhatunk. Például
Godard filmjeit gyakran fűszerezik olyan idézetek, elferdített útá-
lások, közbevetések, amelyek nem kapcsolódnak szorosan a törté-
néthez. Ezeket általában elkalandozásnak tekintjük. Termé-
szetesen egy információ helyességét többnyire nehéz megítélni
megjelenése pillanatában. Valami, ami nem tűnik helyénvalónak,
alkalomadtán pontosan beilleszthető a fabulába. (Itt érintjük a
hézagok kérdését, amiről rövidesen lesz még szó.) Valamennyi

esetben, az információ helyességének és mennyiségének megíté-
lésénél egyaránt, az elemzőnek kell meghatározni a műfaji és
más transztextuális szükségszerűségeket. A fontosság feltétele
nem ugyanaz a drámában és a farce-ban. Bizonyos filmekben
pedig (pl. a *Tavalay Marienbadban* vagy a *Békétlenek* címűekben)
nehéz megtalálni a fabula azon fő csapását, amelytől az eltéré-
seket mérhetnénk – vagyis éppen e filmek formai fordulópontjait.

Az elemzés szempontjából a legfontosabb változó a fabula és
a szüzsé közötti formai megfelelések készlete. Más szóval milyen
mértékben felel meg az elénk táruló szüzsé az általunk létrehozott
fabula logikai, időbeli és térbeli természetének? Vannak-e ott
egyenlőtlenlégek, összeférhetetlenségek, elcsúszások? Vala-
mennyi szüzsé szelektálja, milyen fabulaeseményeket jelenítsen
meg, és azokat bizonyos módon kombinálja. A szelekciónal hé-
zagokat hoz létre, a kombinációval kompozíciót.

Egyetlen szüzsé sem jeleníti meg a fabula feltevéseink szerint
összes megtörténő eseményét. A királylány megszületik; a kö-
vetkező jelenetben tizennyolc éves. A narráció azzal, hogy héza-
got hagy a szüzsében, azt sugallja, a közben eltelt években semmi
különös nem történt. Feltételezzük, hogy a királylány gyermekké,
majd felnőtté érett. (A tündérmesék konvenciói alapján azt is el-
várjuk, hogy valószínűleg hamarosan találkozik a királylával.) Az
időbeli hézag a leggyakoribb, de bármely rejtélyes vagy talányos
elbeszélés tartalmazhat oksági űroket is. (Miért tűnt el Mrs. Thor-
wald?) A szüzsé kialakíthat továbbá térbeli hézagokat, például
akkor, ha visszatartja a hősök hollétére utaló adatokat, vagy el-
mulasztja meghatározni a cselekmény színhelyeit. A nézői tevél-
kenység felkeltésére irányuló jelzések közül a hézagok a legvi-
lágosabbak, mivel a sémaformálás és a hipotézisalkotás teljes fo-
lyamatát indítják el.

Sternberg mutatott rá írásában a hézagok lehetséges *ideiglenes*
vagy *állandó* voltára.¹⁶ Azaz a fabulában keletkező információs
hézagot be lehet tölteni (rögtön vagy alkalomadtán), esetleg vég-
érvényesen üresen lehet hagyni. A tündérmesékben az üresen ha-
gyott évek elröppennek: elhagyjuk a királylány bölcsőjét, aztán
már a fiatal nőt látjuk, tehát az űrt rendkívül gyorsan betöltjük.
A bűnügyi történetben a lényeges oksági hézag – mi is történt
Mrs. Thorwalddal? – sokkal tovább betöltetlenül marad, de alka-
lomadtán ez is megszűnik. Egyes elbeszélésekben azonban mind-
végig ott tátong az űr. Jágó indította erre a klasszikus példa. A
szüzsé folyamatait jellemezhetjük úgy, hogy azok a fabula-ese-

ményekben keletkező hézagok megnyitására, fenntartására vagy lezárására irányulnak.

A hézagot leírhatjuk úgy is, mint viszonylagosan *diffúz* vagy *koncentrált*. Hogyan töltötte a királylány azt a tizennyolc évet – nincs róla tudomásunk, az úrt csak általános, jellegzetes feltételezésekkel tölthetjük be. Az azonban, hogy Thorwald megölt-e a feleségét vagy sem, pontosan körvonalazott kérdés, amely egyértelmű választ kíván. Néha a szüzsé csak azért épít be diffúz úrt, hogy később egyetlen pontban koncentrálhassa. Például a múlt felidézése visszautalhat korábban figyelmen kívül hagyott részekre, és a hézagotlót információk keresésénél fokozottabb összpontosításra készítet.

A szüzsé a fabulában lévő űroket *hangsúlyozhatja* vagy *leplezheti*. Akkor beszélünk hangsúlyozott űrről, amikor tudjuk, hogy ott valamiről tudnunk kellene. A tündérmese felhívja a figyelmünket a temporális hézagra, és megkívánja tőlünk, hogy a királylány életének a tizennyolc évét konvencionális feltételezéseink segítségével töltsük ki. Figyelmünket a bűnügyi történet is az űrre irányítja: arra készítet, hogy a hiányzó adatokon rágódjunk. Más szüzsék nem figyelmeztetnek. Kirívó esete a leplezett űrnek, amikor a *Hátsó ablak* nem mutatja a Thorwald lakásába lépő szeretőt. Távozásakor nem tudjuk, hogy az érkezéséről lemaradtunk.

A néző konstrukciós tevékenységeit nyilvánvalóan a fabula eseményeinek szelektálása formálja. Az időbeli hézagok irányítják figyelmünket és meglepetéseket készítenek elő; az állandó űrök „fürkésző” stratégiák alkalmazására, egyszerű epizódok közötti visszamenőleges válogatásra készítetnek – miközben az elmulasztott információk után kutatunk. A koncentrált űr kétségtelenül inkább kizárólagos és egynemű feltételezések formálására készítet, míg a diffúz űr inkább a nyitott következtetéseknek hagy helyet. A hangsúlyozott űr figyelemre int: vagy az elmulasztott fabula-információ lesz később fontosabb, vagy éppen félrevezet bennünket a narráció azzal, hogy a később jelentéktelennek tűnő részletet hangsúlyozza. Ha az úrt leplezik, várhatóan meglepetést okoz, különösen ha az elmulasztott információ valószínűsége kis. Ezek ugyancsak általános elgondolások, de utalnak mindazokra a hatásokra, amelyeket az „űrkialakító” taktika elérhet. Jegyezzük azonban meg, hogy a néző minden esetben az űr jelenlétét a kompozíciós, a realiztikus, a transztextuális és a művészi motíváció alapelveihez folyamodva próbálja majd igazolni.

A hézagokat úgy alakítják ki, hogy adott fabula-információkat kiválasztanak, míg másokat visszatartanak. A választott részleteket a legkülönbözőbb módokon kombinálhatják. A filmművészetben a narráció a fabula információit térben vagy időben rendezheti el, amint azt majd a 6. és a 7. fejezetben látni fogjuk. Itt egyelőre két olyan alapelvvel foglalkozunk, amelyek bármely médiumban irányíthatják a szüzsé-kompozíciót: a retardációval és a redundanciával. Mindkettő kiválóan illusztrálja, miképpen hívja elő és kényszeríti ki a szövegforma a nézői tevékenységet.

Már szó esett arról, mennyire fontos a retardáció a nézői megértés folyamatában. Csak bizonyos információk feltárásának késleltetésével képes a szüzsé a feltételezések, a kíváncsiság, a várakozás és a meglepetés kiváltására. A *Hátsó ablak* például úgy adagolja a fabula információit, hogy a) a gyilkosság lényeges bizonyítékait egyenként közli és meglehetősen lassan oldja meg a rejtélyt; b) a gyilkosság kinyomozása várát magára, továbbá (valószínűleg) megoldja Jeff és Lisa szerelmi konfliktusát. Az *Október* című film „Istenért és a hazáért” szekvenciája eltávolodik a fabula megjelenítésétől, és olyan elemet szűr közbe, amely nemcsak késlelteti a történet esekelményének végkifejletét (hogyan végződik Kornjilov és Kerenszkij küzdelme), hanem rendelkezik egy sajátos, miniatűr retardációs fordulattal is: hiszen ugyanezt a célt elérhették volna felirattal, sőt ennél hatásosabban is, mint egy tucat olyan beállítással, amely – és akkor még finoman fogalmazunk – meglehetősen nehézkes jelenetsort eredményez.

A retardációra való összpontosítás mint alapelv megkívánja, hogy bizonyos dolgok között különbséget tegyünk. Meir Sternberg szerint a retardációs elemeket sok szempontból lehet vizsgálni: az elemek természetéből kiindulva (cselekmény, leírás, kommentár stb.); jelentőségük, helyük szerint (épp ott mennyire bosszantja a nézőt); az ismételt dologhoz való viszonya szerint; az indokolhatóság, a működőképesség alapján; a transztextuális normákhoz és a médium alapvető sajátosságaihoz való viszony szerint.¹⁷ Így a *Hátsó ablak* elterelő manővereit – az utazóláda és a virágágyás hamis nyomait – jellemezhetnénk olyan retardációs elemekként, amelyek cselekményközpontúak, nagyléptékűek (minden hamis nyommal több jeleneten át foglalkozunk), elhelyezésüket a fokozott várakozás felkeltése szabta meg, alkalmazásuk oka kompozíciós és műfaji szempontokban keresendő, s mivel a tárgyak és a díszlet felhasználásában testesülnek meg, elkötelezettséget jelentenek a film médiumának azon koncepciója

mellett, amely szerint drámai helyeken tárgyak által. (Emlékezzük: Hitchcock a „plasztikus anyagot”. Az „Istenért és a hazáért” szekve jelenít meg, nem pedig a fabula rövid időtartamú, nem diegetiku és az elbeszélsmód különféle ke filmnek), elhelyezése is rendkiv gozása még inkább az, végül ré eltérő koncepciójához kapcsolja művészetéhez”). Ezeket a megki mazhatjuk annak jellemzésére, l lyozza a nézőt a fabula informác

A retardáció abban is megny lasztja a fabula-információ adott késleltetés az expozíciós szak Sternberg ezeket behatóan tanulmányon figyelhetjük meg, hogya táí perceptuális és kognitív köve

Az expozíció ahhoz a pontho lyet a drámaelméletben „támadás bulának azon a kereszteződési p helyzetet” formálja. Az elbeszélé dő jelenet előtt kell tájékozódni. expozíció feladata, ahol különfél tanunk. Az előzetes fabula-inform ján megkaphatjuk egy adagban. l koncentrált expozíciónak. A narr a szüzsé különböző pontjain is t tosan ábrázolt cselekménybe. Ez ső ablak az első két jelenetben a l Az első jelenetsorban csak vizuál hangokkal egyaránt feltárja előtti terét. Az expozíció elhelyezhető e detén (előzetes expozíció, mint p később (késleltetett expozíció). Í záció lehetőségével rendelkezünk zetes koncentrált expozíciót alkali nak: „Hol volt, hol nem volt...’ filmre az jellemző, hogy az egész sodik jelenetbe szövi, ezáltal előz

... hogy adott fabula-információkat izatartanak. A választott részletekombinálhatják. A filmművészet-iccióit térben vagy időben rendez... a 7. fejezetben látni fogjuk. Itt foglalkozunk, amelyek bármely zse-kompozíciót: a retardációval 5 kiválóan illusztrálja, miképpen vegforma a nézői tevékenységet. 3 fontos a retardáció a nézői meg-yos információk feltárásának kés-ítételezések, a kíváncsiság, a vá-ísára. A *Hátso ablak* például úgy , hogy a) a gyilkosság lényeges is meglehetősen lassan oldja meg yomozása várat magára, továbbá is Lisa szerelmi konfliktusát. Az a hazáért” szekvenciája eltávol- is olyan elemet szűr közbe, amely selekményének végkifejletét (ho-terenszkij küzdelme), hanem ren-retardációs fordulattal is: hiszen a felirattal, sőt ennél hatásosabban sal, amely – és akkor még finoman :hézkes jelenetsort eredményez. ntosítás mint alapelv megkívánja, különbséget tegyünk. Meir Stern-eket sok szemszögből lehet vizs-ól kiindulva (cselekmény, leírás, , helyük szerint (épp ott mennyire lt dologhoz való viszonya szerint; épszerűség alapján; a transztextuális vető sajátosságaihoz való viszony lterelő manővereit – az utazóláda t – jellemezhetnének olyan retard-ekményközpontúak, nagyléptékűek y jeleneten át foglalkozunk), elhe-ás felkeltése szabta meg, alkalma-űfaji szempontokban keresendő, s felhasználásában testesülnek meg, ltm médiumának azon koncepciója

mellett, amely szerint drámai helyzeteket képes feltárni jelenté-keny tárgyak által. (Emlékezzünk csak, mennyire ragaszkodott Hitchcock a „plasztikus anyagról” alkotott pudovkini tételhez.) Az „Istenért és a hazáért” szekvenciája ettől eltérően kommentárt jelenít meg, nem pedig a fabula cselekményét, s bár viszonylag rövid időtartamú, nem diegetikus motivációja megfelel a műfaj és az elbeszélsmód különféle konvencióinak (a szovjet montázs-filmnek), elhelyezése is rendkívül bosszantó, de rejtélyes kidolgozása még inkább az, végül rébuszszerű szintaxisa a film igen eltérő koncepciójához kapcsolja (Eizenstein „intellektuális film-művészetéhez”). Ezeket a megkülönböztetéseket bármikor alkalmazhatjuk annak jellemzésére, hogy a szűzsé miképpen akadályozza a nézőt a fabula információinak tudomásulvételében.

A retardáció abban is megnyilvánulhat, hogy a szűzsé elhalasztja a fabula-információ adott részleteinek feltárását. Mivel a késleltetés az expozíciós szakaszokban a legnyilvánvalóbb, Sternberg ezeket behatóan tanulmányozta. Az ő erőfeszítései nyomán figyelhetjük meg, hogyan járnak a retardáció külső mintái perceptuális és kognitív következményekkel.

Az expozíciót ahhoz a ponthoz viszonyítva jelöljük ki, amelyet a drámaelméletben „támadási pontnak” neveznek, tehát a fabulának azon a keresztetződési pontján, amely az első „különálló helyzetet” formálja. Az elbeszélés befogadójának azonban a kezdő jelenet előtt kell tájékozódnia a fabula eseményeiről. Ez az expozíció feladata, ahol különféle lehetőségek közül kell választanunk. Az előzetes fabula-információkat a szűzsé bármely pontján megkaphatjuk egy adagban. Ezt az eljárást nevezi Sternberg *koncentrált* expozíciónak. A narráció szétszórhatja az információt a szűzsé különböző pontjain is úgy, hogy beleszövi a folyamatosan ábrázolt cselekménybe. Ez a *disztributív* expozíció. A *Hátso ablak* az első két jelenetben a koncentrált expozíciót használja. Az első jelenetsorban csak vizuálisan, a másodikban képekkel és hangokkal egyaránt feltárja előttünk Jeff helyzetének valós hátterét. Az expozíció elhelyezhető a szűzsé bármely pontján: a kezdetén (előzetes expozíció, mint például a *Hátso ablak*ban), vagy később (késleltetett expozíció). Így tehát három általános expozíció lehetőségével rendelkezünk. A klasszikus tündérmese előzetes koncentrált expozíciót alkalmaz, amelyre általában így utalnak: „Hol volt, hol nem volt...”. A populáris irodalomra és a filmre az jellemző, hogy az egész expozíciót az első vagy a második jelenetbe szövi, ezáltal előzetes, meglehetősen koncentrált

expozíciót használ. A bűnügy történetét a detektívstoriban többnyire késleltetett, koncentrált expozícióval, a szűzsé vége felé egy hosszú jelenetben tárják fel, amelyben elmesélik a bűnügyhöz vezető eseménysort. Ibsen módszere, a „folyamatos expozíció” pedig megőrzi a disztributív és a késleltetett expozíció alapelveit: a fabula előzetes eseményeire az egész színdarab folyamán fokozatosan derül fény.

Sternberg szerint ezeknek a fogalmaknak mindegyike más-más következtető tevékenységet vált ki a nézőben. A koncentrált, előzetes expozíció erős elsődleges hatásokat hoz létre, szilárd alapot nyújt a biztos hipotézisalkotásra. A disztributív, késleltetett expozíció az előzetes eseményekre való kíváncsiságot ébreszti fel, és az erős vagy abszolút hipotézisek felfüggesztéséhez vezethet. Van olyan figyelmeztető jelekkel fűszerezett expozíció is, amelyet Sternberg „az anticipáló óvatosság retorikájának” nevez.¹⁸ Szélsőséges esetekben az elsődleges hatásokat teljesen meghíúsíthatja a fabula kulesinformációinak leplezése, s ezáltal arra kényszerülünk, hogy amikor az adatokra fény derül, módosítsuk feltételezéseinket. Sternberg ezt nevezi „az első benyomások születésének és kimúlásának”¹⁹.

A szűzsé ismételt is. A filmekben a képközi felirat leírhat egy olyan eseményt, amelyet aztán látunk, vagy olyan jeleneteket ábrázol, amelyek képekkel vagy hangokkal már megtörtént eseményekre utalnak. Az ilyen ismétlések megerősítik a történet információira vonatkozó feltételezések, következtetések és hipotézisek formálását. Nevezük e funkcionális, lényeges ismétlést „redundanciának”.

A narrációs redundancia valamennyi lehetőségéről Susan R. Suleiman készített kimerítő vizsgálatokat. Az alábbiakban röviden vázolom és alkalmanként módosítom az ő kategóriáit.

1. A fabula szintjén bármely adott esemény, hős, tulajdonság, a történetben betöltött szerep, környezeti elem vagy szereplői kommentár a többihez viszonyítva redundáns lehet. Például „A” korhelynek nevezi „B”-t. Az állítás redundáns lehet „B” külső megnyilvánulásait (megpróbál nőket elcsábítani) vagy a történetben betöltött szerepét tekintve (azért lép színre, hogy elcsábítsa a hősnőt), esetleg a nevével, az őt körülvevő dolgokkal, más szereplők ítéleteivel vagy mindezek együttesével összefüggésben.

2. A szűzsé szintjén a narráció redundanciát eredményezhet, ha ismételteti a befogadóhoz fűződő viszonyát, ha egy esemény-

re vagy egy szereplőre vonatkozó kommentárját újra elmondja, vagy ragaszkodik egy szilárd nézőponthoz. Az *Októberben* Kerenszkij történelmi alakokkal való álheroikus összevetése a redundanciát mindezekkel az eszközökkel együttesen éri el: ezt a célt szolgálja a közvetlen cím ismételtetése, a szobrokkal, az építészettel és a Téli Palota apró diszeivel történő állandó összehasonlítgatása, valamint szatirikus mindentudásának megőrzése egészen a mű végéig.

3. A szűzsé és a fabula közötti kapcsolatok szintjén redundancia érhető el az eseménynek egy-nél többszöri ábrázolásával (Todorov megfogalmazásában: „Minden eseményt legalább kétszer beszélnek el.”²⁰), vagy ha valamely fabulaeseményt, hőst, tulajdonságot, a történetben betöltött szerepet, környezeti elemet vagy szereplői kommentárt a narrációs kommentárhoz viszonyítva redundánssá tesznek. A *Hátsó ablak* kezdetén Jeff lakásának berendezése elárulja, hogy kalandos életet él; a második jelenetben ő maga mondja el ugyanezt a szerkesztőnek (és nekünk).

A legtöbb elbeszélő szövegben a redundancia olyannyira betölti ezeket a színtereket, hogy mindaddig alig vesszük észre, amíg nem találkozunk egy olyan szöveggel, amely nem ennyire vagy nem a megszokott módon redundáns. Suleiman vázlata annak a részletes tanulmányozására is lehetőséget nyújt, hogyan támasztja alá a film a fontos információt, és ezáltal hogyan irányítja benünk a szűzsé megfigyelését.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy 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 kiválsák és irányítsák a néző narrációs tevékenységét.

Tudás, öntudatoság és közlékenység

Az olyan sajátos szűzsétaktikák, mint a szűzsé tartalmának kiválasztása, annak eldöntése, hogyan és hol alkalmazzák a retardációt, a nagyszabású narrációs stratégiáktól függenek. Hogyan jellemezhetjük ezeket a stratégiákat? Meir Sternberg három hasznos kategóriát alkalmazott. Bár meghatározásait többnyire tudatos aktoroknak szánta, a narrációs folyamatokra is ugyanolyan joggal

alkalmazhatók, ahhoz hasonlóan, ahogy egy festményt „méltóságteljesnek” nevezünk. Hozzá kell tennem: ezek a jellemzések abban a tekintetben is pontosan érvényesek a narrációra, hogy nemcsak a szűzséfolyamatokat formálják, hanem gyakran stilisztikai fogalmakat is magukban rejtnek.

A film narrációja több vagy kevesebb ismerettel rendelkezhet az ábrázolt fabuláról. Minden film a lényeges tudás normáit alkalmazza a fabula megszerkesztése érdekében. Egy detektívfilmben a múltbeli események körülményeiről nyújtott információ strukturálisan központibb helyre kerülhet, mint a szereplő akkori lelkiállapotának leírása. A musicalben és a melodrámban azonban az adott pillanatban érvényes lelkiállapot elsőbbséget élvezhet. Ezeket a normákat a műfaji konvenciókban való jártasságunk és az adott film minőségi és mennyiségi tényezői révén ismerjük (az információ elhelyezése az adott összefüggésben és ismételtetése végig a film során). A tudásnak azonban egyéb aspektusai is vannak.

Először is milyen *mennyiségű* tudás áll a narráció rendelkezésére? A tudás olykor többé-kevésbé *korlátozott*. A *Hátsó ablak* például szinte teljesen arra szorítkozik, amit Jeff tud (néhány lényeges kivételtől eltekintve). Az *Amerika hőskorában* ellenben a narráció több információt nyújt a teljes történetről, mint amennyivel bármely szereplő rendelkezik.

Eltérően az irodalmi fikciótól, a játékfilm ritkán szűkíti a narrációt egyetlen hős tudására. A leggyakrabban a szűzsé bizonyos részeit a hős tudása köré építi, a többinél pedig egy másik szereplő ismereteire szorítkozik. Az ilyen korlátozások és megosztások elkerülhetetlenül hézagokat teremtenek a fabulában. A korlátozott narrációt mégis inkább valószerűnek érezzük („Végül is épp annyit tudunk, mint amennyit valószínűleg ő tudhatna.”), a kevésbé korlátozott narrációt ellenben transztextuálisnak („Az ilyen filmekben mindig többet tud az ember.”). Természetesen mind a kétféle narráció alapjában véve a kompozíciós követelményekkel indokolható.

Feltehetünk még egy kérdést. Mennyire rendelkezik beható ismeretekkel a narráció? Ez a *mélység* a szubjektivitás és az objektivitás kérdése. A narráció megjelenítheti a szereplő teljes szellemi életét, a tudatosat és a nem tudatosat egyaránt; szorítkozhat a hős látási és hallási tapasztalataira; elkerülheti – a viselkedés kivételével – a lélektani állapotok bármiféle jelzését; sőt mindezt minimálisra is csökkentheti. Bár az *Amerika hőskora*

narrációja terjedelmében viszony a szereplők lelkiállapotába nem mondjuk a főhős álmait ábrázoló rációja. Amikor a *Máltai sólyom* látat, kevésbé szubjektív, mint a zőpontú beállításával. Az ismereti realiztikus és/vagy transztextuál

Az információ terjedelme és mőtő kapcsolatba. A korlátozott r mélységet, az egyes pontokon eltosítja a narráció állandó korlátozgyobb szubjektivitással bír és a lan ismereteire felhívó szekvenci elbeszélő filmek általában folyartudás nagyságát és mélységét. A késztetnek különféle feltételezése

Új kérdésköröket vet fel, hogy csolódik a befogadóhoz. Milyen n arra, hogy a nézőközönséghez ci az öntudatoság fokának. Például sítik fel az érzelmi tetőpontot azz felé néznek vagy gesztikulálnak. a narrációt hasonlóképpen fokozoi különösen, ha a feladó nem egy r dancia taktikáival is gyakran tal. szűzsé az öntudatoság fokának l a fabula információit. (Kerenszkij szűrása Eisensteinnél.) A *Hátsó al céljából* a kamera bemutatja a bel az alakok elhelyezésének művies, be állítása, amelyet az 1.1. képen átos, mint az említett esetek. Am Lang-filmben „tudatában vagy Hawk műveiben nem, akkor több ráció jobban vagy kevésbé adja t számára jelenítik meg.

Az öntudatoság fogalma külö szelő-hallgató viszonyok „enunc Beaveniste nyelvtani elméleteinek nést az öntudatoság fokozatok, amint mondjuk az „első” és a „h

n, ahogy egy festményt „mélto-
kell tennem: ezek a jellemzések
n érvényesek a narrációra, hogy
formálják, hanem gyakran stílisz-
ejtenek.

kevesebb ismerettel rendelkezhet
ilm a lényeges tudás normáit al-
lése érdekében. Egy detektívfilm-
rűlményeiről nyújtott információ
kerülhet, mint a szereplő akkori
icalben és a melodrámban azon-
es lelkiállapot elsőbbséget élvez-
konvenciókban való jártasságunk
nyisísi tényezői révén ismerjük
adott összefüggésben és ismétel-
dásnak azonban egyéb aspektusai

ű tudás áll a narráció rendelkezé-
vésbé korlátozott. A *Hátsó ablak*
rítkozik, amit Jeff tud (néhány lé-
z *Amerika hőskorában* ellenben a
nyújt a teljes történetről, mint
endekszik.

ál, a játékfilm ritkán szűkíti a nar-
leggyakrabban a szűzsé bizonyos
, a többinél pedig egy másik sze-
Az ilyen korlátozások és megosz-
tat teremtenek a fabulában. A kor-
y valószerűnek érezzük („Végül is
nyit valószínűleg ő tudhatna.”), a
ellenben transztextuálisnak („Az
t tud az ember.”). Természetesen
ban véve a kompozíciós követel-

t. Mennyire rendelkezik beható is-
nélység a szubjektivitás és az ob-
s megjelenítheti a szereplő teljes
a nem tudatosat egyaránt; szorít-
tapasztalataira; elkerülheti – a vi-
ini állapotok bármiféle jelzését; sőt
entheti. Bár az *Amerika hőskora*

narrációja terjedelmében viszonylag nagy tudásanyaggal szolgál,
a szereplők lelkiállapotába nem hatol be olyan mélyen, mint
mondjuk a főhős álmait ábrázoló *Egy lélek titkai* című film nar-
rációja. Amikor a *Máltai sólyom* egy beállítását Spade szemével
láttat, kevésbé szubjektív, mint a *Hátsó ablak* a sok optikai né-
zőpontú beállításával. Az ismeretek mélysége ismét kompozíciós,
realisztikus és/vagy transztextuális alapon igazolható.

Az információ terjedelme és mélysége többféle módon hozhat-
ó kapcsolatba. A korlátozott narráció nem biztosít nagyobb
mélységet, az egyes pontokon elért mélység ugyanígy nem biz-
tosítja a narráció állandó korlátozását. Hitchcock filmjeiben a na-
gyobb szubjektivitással bíró és a figyelmünket a narráció korlát-
lan ismereteire felhívó szekvenciák váltakoznak egymással. Az
elbeszélő filmek általában folyamatosan módosítják a narrációs
tudás nagyságát és mélységét. Az ilyen váltások erőteljesebben
készítenek különféle feltételezésekre.

Új kérdésköröket vet fel, hogy a narráció „retorikusan” is kap-
csolódik a befogadóhoz. Milyen mértékben reflektál az elbeszélés
arra, hogy a nézőközönséghez címzi üzenetét. Ezt nevezhetjük
az *öntudatoság* fokának. Például Eisenstein filmjei gyakran erő-
sítik fel az érzelmi tetőpontot azzal, hogy a szereplők a közönség
felé néznek vagy gesztikulálnak. A retrospektív hangkommentár
a narrációt hasonlóképpen fokozottabb öntudatoság felé tolhatja,
különösen, ha a feladó nem egy másik fiktív szereplő. A redun-
dancia taktikáival is gyakran találkozhatunk, például amikor a
szűzsé az öntudatoság fokának bizonyágtételeként megismétli
a fabula információit. (Kerenszkij és a szobrok ismétlődő közbe-
szúrása Eisensteinnél.) A *Hátsó ablak* kezdetén a gyors expozíció
céljából a kamera bemutatja a belső udvar életét. Ezzel szemben
az alakok elhelyezésének művies, ám viszonylag semleges előtér-
be állítása, amelyet az 1.1. képen megfigyeltünk, kevésbé öntu-
datos, mint az említett esetek. Amikor arról beszélünk, hogy egy
Lang-filmben „tudatában vagyunk a manipulációnak”, míg
Hawks műveiben nem, akkor többnyire arra utalunk, hogy a nar-
ráció jobban vagy kevésbé adja tudtunkra: a mesét a befogadó
számára jelenítik meg.

Az öntudatoság fogalma különféle előnyökkel szolgál a be-
szélő-hallgató viszonyok „enunciatív” tanainak, mint például
Benveniste nyelvtani elméleteinek alkalmazásával szemben. Egy-
részt az öntudatoság fokozatok, s nem abszolútumok kérdése
(mint mondjuk az „első” és a „harmadik” személy). Az összes

film narráció öntudatos: az egyik kevésbé, a másik jobban. Ezen-
kívül az „öntudatoság” foka és szerepe az egyes filmes típusok
és filmműfajok esetében különböző. Groucho Marx félreszólásai
a közönséghez öntudatosabbak, mint Popeye csendes szitkozódá-
sai, de Capra *Tudd meg végre, mi történt!* című filmjében a ha-
zafias kommentárok mindkettőnél öntudatosabbak. A legtöbb
hollywoodi beállítás megformálása mértékletes öntudatoságról
árulkodik: a szereplőket a számunkra legáttekinthetőbb módon
helyezi el (ld. 1.1.–1.3.). A musicalekben a hősök többnyire köz-
vetlenül nekünk énekelnek – ez a műfaj által törvényesített erő-
sebb narrációs öntudatoság mozzanata. Ezzel szemben Antoni-
oni úgy helyezi el a hőseit, hogy elforduljanak tőlünk; kifejezé-
sek és reakcióik nyilvánvaló leplezése azt jelzi, mennyire van a
néző a narráció tudatában. A *Két-három dolog, amit tudok róla*
benzinkút-ünneplő jelenetsorában Godard hangkommentátora
hirtelen ráébred a nézőközönség jelenlétére; olyannyira, hogy
nem tudja eldönteni, ezután mit mutasson. Az öntudatoság kri-
tikai fogalma segít felmérnünk, milyen mértékben és milyen ha-
tásokkal járul hozzá a film ahhoz, hogy a nézői jelenlét felisme-
rése formálja a szűzsét.

Hitchcock *A gyanú árnyékában* című filmjének egyik jelene-
tében a gonosz Charlie bácsi leül újságot olvasni. A film előző
jelenetben ismereteink az ő tudására korlátozódtak (például az első
jelenetben, amikor rájött, hogy két férfi követi). Sőt, az ő optikai né-
zőpontjából fényképezett beállítások még a szubjektivitás
mélységét is érzékeltették. Nos olvasás közben, alsó gépállításból
látjuk, a kiterített újság eltakarja arcát. Csend van. Szivarfüst
szálldogál. Majd az újságot lassan leengedi, és szemöldökét rán-
colva gondolataiba merül. Jobbra fordul. Vágás: az ő optikai né-
zőpontjából látjuk a szoba túlsó végét. Senki sem figyel. Vágás:
újra ő van a képen. Ann-t, az unokahúgát hívja. Az újságpapírból
házat kezd hajtogatni, és miután leszakít belőle egy darabot,
összehajítja és a zsebébe csúsztatja.

E rövid részletből kiderül, hogyan változtatja meg a narráció
a tudás mélységét (a szubjektivitástól az objektivitásig), és ho-
gyan nyerheti el az öntudatoság bizonyos fokát (vö. a Charlie
bácsi reakciójának bemutatásába iktatott szünet). A jelenet
ugyanakkor a narráció egy másik aspektusát is illusztrálja –
Sternberg ezt *közlekenységnek* nevezi. Bár az elbeszélés számára
elérhető egy bizonyos tudás, az összes információt a narráció
vagy közli, vagy visszatartja. Az irodalomban például a napló-

fró-narrátor rendkívül korlátozott látókörrel rendelkezik; mindazt azonban, amit tud, teljes egészében tudunkra adhatja. A *Gyanú árnyékában* című filmben a narráció korlátozottsága (amely gyakran Charlie ismereteire szorítkozik) és potenciális szubjektivitása (pl. az azt megelőző nézőpont-beállítások) szembeütő. Az olvasó Charlie-t ábrázoló alsó gépállású beállítás azonban az újságíkket mégsem fedi fel előttünk. Nemszak arról van itt szó, hogy a narráció kíváncsiságot ébreszt – bár ezt mindenképp megteszi –, hanem éppen azt az információt tartja vissza, amely előzőleg még teljesen elérhető volt. Az újságos beállítás leplező természetét az még jobban hangsúlyozza, hogy amikor Charlie leengedi a lapot, a narráció rögtön a férfi nézőpontjára vált. Ha egy pillanattal előbb mi is láttuk volna, amit ő, akkor megismerhetjük volna a sértő tartalmú cikket. Így a film még kis ideig késlelteti a kérdés megválaszolását.

A közlékenység foka az alapján ítélni lehet, hogy megvizsgáljuk, a narráció mennyire kész megosztani a tudása révén elérhető információt. Az *Amerika hőskorának* korlátlan narrációja rendkívül közlékeny; az egyetlen visszatartott információ feszültséget kelt (mi fog most történni). A *Hátsó ablak* erősen korlátozott narrációja hasonló módon általában közlékeny, amennyiben (az egész filmet tekintve) elmond mindent, amit Jeff abban a pillanatban tud. Ha az *Amerika hőskora* című film hirtelen eltüntetné azt a tényt, hogy a Kis Ezredes megtalálja a Ku-Klux-Klant, vagy ha a *Hátsó ablak* visszatartaná Jeff bizonyos lényeges tetteit, a narráció a közlékenység alacsonyabb foka felé mozdulna el. Az, hogy a „mindentudással” és a korlátozottsággal leginkább jellemezhető narráció ugyanúgy tekinthető közlékenynek, mutatja a kontextus fontosságát.

Az öntudatosságból eredően egyik film sem tételezhető (legalábbis alacsony fokon) egészében közlékenynek; a film átfogó információs normája és a titkolózás mértéke között különböző pillanatokban változó lehet a viszony. Bizonyos értelemben minden eltérés a film közlékenységének belső normájától az elhallgatás jelévé válik. A narráció mondhatna többet, de nem teszi. A transztextuális motiváció ellenben kevésbé nyilvánvalóvá teheti a leplezést. Amikor Jeff alszik, látjuk Thorwaldot távozni a fekete ruhás nővel. Ez ellentmond az addig Jeff tudására korlátozott narrációnak, és úgy is értelmezhető, mintha a film a mostanáig leplezett információt (azaz Thorwald céljait) feltárná. Itt azonban a műfaji szabályok kerülnek előtérbe. A rejtélyes és a

bűnügyi történetek konvenciója szerint a narráció a mesét teleltüzdelt utalásokkal, a rejtély kulcsaival, hamis nyomokkal, amelyek a nyomozó épp akkor nem ismer fel – hacsak nem következteti ki, vagy nem fedi fel idő előtt. A *Hátsó ablak* mindkét feltételnek eleget tesz. Szaknyelven fogalmazva tehát elmondhatjuk, hogy a detektívstori az alkalmanként használt leplező műveleteket műfaji konvenciókkal és valóságos motivációval gyengíti (azaz a narráció mértékét arra korlátozza, amit a nyomozó valószínűleg tud). A közlékenység másfajta szabályaival találkozhatunk a melodrámban, ahol a hangsúlyozottan mindentudó narráció szívesen hivatkozik közlékenységével, hogy a hősök számára ismeretlen ironikus és patetikus fordulatokat vethessen be. Általában különbséget kell tennünk a tudás mélységében és terjedelmében végrehajtott, műfajilag kódolt váltások és a leplezés többé-kevésbé nyílt jelzései között.

A közlékenység kérdését illető legjobb kritikai megoldás az, ha a transztextuális normákat a belső strukturális követelményekhez mérjük. A kulcsinformáció visszatartása a rejtélyfilm konvenciója: A *Gyanú árnyékában* említett jelenete tehát bizonyos mértékig betartja a műfaji szabályokat. A szemetszűrő leplezést azonban úgy kell tekintetnünk, mintha különleges szerepet játszana az egész formavilágon belül. A film kezdetben Charlie bácsi tudására korlátozódik, de amikor a férfi számunkra ismeretlen eszközökkel menekül meg a rendőrség elől, hamarosan hozzáfog ennek megváltoztatásához. A kis Charlie kerül fokozatosan Charlie bácsi helyére; ő lesz a tudás fő birtokosa, ő oldja meg a nagybátyját övező rejtélyeket. A vizsgált jelenet e folyamat sarkalatos pontja; olyan állapotot jelöl, ahonnan kiindulva a néző már kevésbé támaszkodhat Charlie bácsi ismereteinek terjedelmére. Ezek után a film változtatja a korlátozottság fokozatait: a nyílt közlékenységet pillanatokig tartó egyértelmű leplezésre cseréli és fordítva. Bizonyos pontokon több ismerettel rendelkezünk, mint a szereplők, s erre a tényre a narráció fel is hívja a figyelmünket; majd máskor (pl. az újságolvasás jelenetében) mi tudunk kevesebbet, és a narráció ezt is hangsúlyozza. Ezeknek a manipulációknak kettős hatásuk van: arra készítetik a nézőt, hogy egyrészt Charlie bácsi múltjáról és indítékairól egyidejűleg alkotott hipotéziseivel játsszon; másrészt gyanakvást ébresztenek a narráció megbízhatósága iránt. Néha az is előfordul, hogy a közlékenység vagy a leplezettség nyílt jegyei az öntudatosság fokát jelölik.

Az ismeret, az öntudatosság és a közlékenység kategóriáit

használhatjuk két gyakori, de igen A „nézőpont” kifejezést a filmrmetikus elméletekben – többnyire a kritikusok a szereplő nézőpontjráció által táplált tudás mélységéig. A terjedelmet tekintve a *Hátsó ahoz*. A mélységet tekintve egy *borúnak vége*, mivel belesodorja Diego szubjektív „nézőpontjáról” lánosabban: amikor a kritikusok a narrátor nézőpontját) vizsgálják zett fogalmak közül néhányra, e az öntudatosságra, a közlékenys pontjáról azt mondják, ránehezed ismeretekről, magas fokú öntudat nyílt manipulációjáról van szó. I lönbségeknek az egybemosását, z kor fogom használni, amikor eg enyészpontjára utalok. Így a „né szubjektív beállítás” színfonmája

Ezekkel a fogalmakkal kissé je hatatlanság” terminusát is. Ha a delkezésre állót” jelenti, akkor t annál megbízhatóbb. A *Gyanú árnyékában* által látott újságírók leplezése m bizalmunk elvesztését, így ezek t juk azokat a részleteket, amit a f hatóság” objektív hitelességet i; esetben a tudás mélysége és terje A szereplők intellektuális szín ugyan rendkívül közlékeny, de t nyújt feltétlenül biztonságot. Épp *Caligari* keretes története: vagy „megbízhatatlanságát”, vagy azut válik. A *Vihar kapujában* című fi replők bíróság előtt tett tanúvall az első jelenetben figyelmeztetn antésével”), hogy a beszámoló é egyes emlékezésre legjobb esetb rosszabb esetben pedig mint kite nek felelősséget kell vállalni

a szerint a narráció a mesét teleltsaival, hamis nyomokkal, amem ismer fel – hacsak nem követdőd előtt. A *Hátó ablak* mindkétlven fogalmazva tehát elmondhatlalkalmanként használt leplező műl és valóságos motivációval gyenarra korlátozza, amit a nyomozólyység másfajta szabályaival találol a hangsúlyozottan mindentudóközlékenységgel, hogy a hősök s patetikus fordulatokat vethessenl tennünk a tudás mélységében és ifajilag kódolt váltások és a leplezi között.

lető legjobb kritikai megoldás az, belső strukturális követelményekó visszatartása a rejtélyfilm konrt említett jelenete tehát bizonyosbályokat. A szemetszűrő leplezést, mintha különleges szerepet játellül. A film kezdetben Charlie bánikor a férfi számunkra ismeretlenndőrség elől, hamarosan hozzáfogis Charlie kerül fokozatosan Charis fő birtokosa, ő oldja meg a nagyzszált jelenet e folyamat sarkalatosihonnan kiindulva a néző már kebácsi ismereteinek terjedelmére. korlátozottság fokozatait: a nyíltó egyértelmű leplezésre cseréli ésöbbs ismerettel rendelkezünk, mintarráció fel is hívja a figyelmünket; ásás jelenetében) mi tudunk keveingsúlyozza. Ezeknek a manipulárra készítetik a nézőt, hogy egyrésztékairól egyidejűleg alkotott hipogyanakvást ébresztenek a narrációis előfordul, hogy a közlékenységiz az öntudatosság fokát jelölik. ág és a közlékenység kategóriáit

használhatjuk két gyakori, de igen pontatlan fogalom tisztázására. A „nézőpont” kifejezést a filmművészetben – különösen a mimetikusk elméletekben – többnyire hanyagul alkalmazták. Amikor a kritikusok a szereplő nézőpontjáról beszélnek, általában a narráció által táplált tudás mélységére és/vagy terjedelmére utalnak. A terjedelmet tekintve a *Hátó ablak* közel áll Jeff „nézőpontjához”. A mélységet tekintve egy olyan film például, mint *A háborúnak vége*, mivel belesodorja a nézőt a főhős lelki életébe, Diego szubjektív „nézőpontjáról” számol be nekünk. Még általánosabban: amikor a kritikusok a narrációs „nézőpontot” (vagy a narrátor nézőpontját) vizsgálják, általában utalnak az itt elemzett fogalmak közül néhányra, esetleg valamennyire (a tudásra, az öntudatosságra, a közlékenységre). Amikor Hitchcock nézőpontjáról azt mondják, ránehezedik a jelenetre, általában bőséges ismeretekről, magas fokú öntudatosságról, esetleg a közlékenység nyílt manipulációjáról van szó. Hogy elkerüljem ezeknek a különbségeknek az egybemosását, a „nézőpont” kifejezést csak akkor fogom használni, amikor egy szereplő optikai vagy hallási enyészpontjára utalok. Így a „nézőpontbeállítás” az „optikailag szubjektív beállítás” szinonimája lesz.

Ezekkel a fogalmakkal kissé jobban pontosíthatjuk a „megbízhatatlanság” terminusát is. Ha a „megbízható” a „rövidesen rendelkezésre állót” jelenti, akkor minél közlékenyebb a narráció, annál megbízhatóbb. A *gyanú árnyékában* című filmben a Charlie által látott újságcikk leplezése maga után vonja a narráció iránti bizalmunk elvesztését, így ezek után különös figyelemmel kísérjük azokat a részleteket, amit a film el akar titkolni. A „megbízhatóság” objektív hitelességet is magában foglalhat; ebben az esetben a tudás mélysége és terjedelme is jelentőségre tesz szert. A szereplők intellektuális szintjére szorítókozó narrátor lehet ugyan rendkívül közlékeny, de a szavahihetőséget illetően nem nyújt feltétlenül biztonságot. Épp ezt az esetet illusztrálja a *Dr. Caligari* keretes története: vagy rögtön észre vesszük a narráció „megbízhatatlanságát”, vagy azután döbbenünk rá, miután ténnyéválik. A *vihar kapujában* című filmben a múlt felidézését a szereplők bíróság előtt tett tanúvallomásai indokolják, és mivel már az első jelenetben figyelmeztetnek rá (az expozíció „anticipált intésével”), hogy a beszámoló összeegyeztethetetlenek, minden egyes emlékezésre legjobb esetben mint átfogó hipotézisre, legrosszabb esetben pedig mint kitalációra tekintünk. A szereplőknek felelősséget kell vállalniuk elbeszélésük „megbízhatat-

lanságáért”. De a *Rémület a színpadon* című filmben, amely a klasszikus filmművészetben valószínűleg a megbízhatatlan narráció kanonikus esete, a múltra való emlékezés vélhetőleg szavahihető és hiteles; csak aztán derül ki róla, hogy egy hazugság látható-hallható ábrázolása volt. Azonban nemcsak a szereplők meséje megbízhatatlan. A film narrációja saját hamisságát is jelzi azzal, hogy semmit sem sugall Johnnie beszámolójának nem megfelelő voltáról, ellenben rendkívül közlékenynek tünteti fel magát: nemcsak beszámol a hazug férfi által elmondottakról, hanem igaznak is ábrázolja.

Az információ-közvetítés kategóriáihoz hasonlóan a tudás, az öntudatosság és a közlékenység egyaránt magán viseli annak nyomait, ahogyan a film stílusa és a szűzsé szerkezete annak érdekében manipulálja az időt, a teret és a narrációs logikát, hogy a néző képes legyen a kibontakozó fabula megszerkesztésére. Hozzá kell tennem azonban, hogy más, kevésbé központi narrációs tényezők is jelen lehetnek. Ezek az *ítéletalkotás* tényezői, amelyeket az irodalomkritikusok összefoglaló néven gyakran „hangnemnek” neveznek. Amikor egy film mondjuk szánni kezdi a szereplőt, vagy semmibe veszi a közönséget, akkor pontatlanul bár, de mégis azt állítjuk, hogy a film narrációja az adott módokon vagy a fabula, vagy a befogadó figyelembevételével formálja beállítását. Az *Október* „Istenért és a hazáért” szekvenciája jól illusztrálja a kemény ítéletet hozó szűzsérészetlet. Ezekről a beállításokról nem készíthetünk kimerítő felsorolást, sok narrációs mozzanat valószínűleg nélkülözi is ezeket, de hogy vizsgálatunk teljes legyen, meg kell említenünk néhány világos esetet.

A narrációs ítéletet leginkább úgy ismerjük, mint bizonyos stilisztikai eszközök funkcióját. A némafilmekben az expozíciós felirat kertelés nélkül bemutatja a narráció beállítását. Az *Amerika hőskorában* a cím egy öregembert a „Cameron Hall kedves mesterének” titulál. A zene is ilyen közvetlen módon jelezheti az elbeszélő beállítását: sajnálatot kelt (a „Diane” dallama a *Hetedik mennyországban*), ironikus (a „mi még találkozzunk egyszer” a *Dr. Strangelove* végén) vagy komikus (az ír népzenei dallamok a *Csendes emberben*). Egyes filmekben már közhelyszerűnek tűnik, hogy az utolsó jelenet távoli felső kameraállása könyörületes, tárgyilagos beállítódást jelöl. Adott stílusokon és konvenciókon belül a történet eselekményére vonatkozólag sokféle eszköz foglalhat magában ítéleteket.

Általában gyümölcsözőbb, ha a narráció beállítását mellett

a teljes filmben működő rendszerek sajátosságait kutatjuk. Például *A gyanú árnyékában* című filmben a Charlie bácsit érintő narrációs beállítódás kevésbé tekinthető az egyes pillanatokban kialakított alakpozíció vagy kameraállás kérdésének, mint az átfogó narrációs stratégia funkciójának, amely az irányításnak izgalmas, de egyben megmagyarázhatatlan aspektusait jeleníti meg. Az *Amerika hőskorában* a Cameron-házra vonatkozó narrációs beállítódást a film teljes narratív ökonómiájában betöltött szerepe vezérli: a család a film oksági, időbeli és térbeli központja. Hasonlóképpen a befogadó irányában kialakuló valamennyi narrációs beállítódás többnyire az elbeszélés általános tulajdonságaiból ered. A rendkívüli módon leplezett narráció, pl. Langnál és Hitchcocknál, tekinthető úgy, mint amely lenézi a közönséget. A közlékenyebb narráció, amelyet Ford és Capra is alkalmazott, közvetlenebb és „tisztességesebb” hozzáállást takar. Mivel a narrációs ítéletekre vonatkozó kritikai szokásaink továbbra is szegényes, benyomásainkat többnyire a narráció általam felvázolt, formai tulajdonságaira alapozhatjuk.

A narrátor és a szerző

Vizsgálataim áttekintése során egy bizonyos kérdés hiánya valószínűleg nem került el az olvasó figyelmét. Nem tértem ki a film narrátorára. Milyen értelemben beszélhetünk narrátorról mint a narráció forrásáról?

Ha egy szereplő a történet cselekményét valamilyen módon (mesél, visszaemlékezik stb.) elbeszéli – mint ahogyan Marlowe teszi a *Gyilkosság, édesem* című film legnagyobb részében –, akkor a film narrátor-hőssel rendelkezik. Máskor egy olyan személy, aki nem tartozik a történet világába, azonosítható a narráció egyes részeinek forrásával. A *Jules és Jim*ben hangkommentár tárja fel a diegetikus világot; a *Körbe-körbe* című filmben hús-vér *meneur de jeu* címzi mondandóját a közönséghez. Az ilyen filmek nyilvánvalóan nem narrátor-hőssel rendelkeznek. De ahogyan azt már Edward Branigan bemutatta, az effajta megszemélyesített narrátorokat elnyeli a film *nem* általuk létrehozott narrációs folyamata.²¹ Így tehát ez az érdekes elméleti probléma feltételez egy rejtett, nem megszemélyesített narrátort. Beszélhetünk-e még akkor is a filmben jelen lévő narrátorról, ha egyetlen hangot vagy testet sem azonosíthatunk a narráció forrásával? Más

szóval mögé kell-e néznünk a narráció folyamatának, hogy kijelöljük forrásának vagy valamilyen meghatározottságának a helyét?

Egyes elméletírók szerint igen. A diegetikus elméletekben gyakran azonosítják a narrátort a kijelentéstevével, a film „beszélőjével”; de már láthattuk, hogy a beszéddel való analógia összeomlik a filmművészet eljárásai és a szóbeli rámutatás közötti gyenge megfelelések miatt. Más elméletírók elképzelései szerint a narráció forrása rokon Wayne Booth „odaértett szerzőjével”. Az odaértett szerző láthatatlan bábjátékos: nem beszélő vagy látható jelenlévő, hanem a mű mögött álló mindenható művészalak.²² Albert Laffay a filmről szólva *le grand imagier*-ről beszél, a képek mesteréről: egy fiktív és láthatatlan személyiségről, aki kiválasztja és megszervezi a befogadandókat.²³ Laffay elméletében az elbeszélőfilmek középpontjában egy kísértet-ceremóniamester áll, a *Körbe-körbe meneur de jeu*-jének láthatatlan ikerpárja.

Mivel valamennyi kijelentés megalkotható egy vélt forrás figyelembevételével, igazolható az irodalomelmélet beszélő hang vagy narrátor utáni nyomozása.²⁴ A film nézése során azonban ritkán vagyunk tudatában annak, hogy egy létező embert idéző entitás mondott el nekünk valamit. Még ha a kritikus megkülönböztetett figyelmével nézzük, akkor sem konstruálhatunk narrátort Vidor *Háború és béke* című filmjéhez azzal a pontossággal, amellyel az eredeti Tolsztoj-regényben egyes vonásokat a narrátornak tulajdoníthatunk. Az odaértett szerzőhöz hasonlóan ez a konstrukció sem tesz hozzá semmit a filmi narráció megértéséhez. A film odaértett szerzőjének egyetlen olyan jelzés sem tulajdonítható, amelyet nem lehetne egyszerűbben magához a narrációhoz tartozónak tekinteni: néha leplezi az információt, gyakran korlátozza ismereteinket, kíváncsiságot ébreszt, hangulatot kelt stb. Minden filmet narrátorral vagy egy odaértett szerzővel ellátni annyit jelent, mint elmerülni egy antropomorf fikcióban.

Ezen a ponton meglehetősen fontos elméleti válaszúthoz érkezünk. Az odaértett szerző irodalmi elméletei, pl. Seymour Chatmané is, a narráció folyamatát a klasszikus kommunikációs ábra szerint értelmezik: a feladónak a címzetthez küldött üzeneteként.²⁵ Ezzel az elméletírók elkötelezték magukat a nem szereplői narrátorok és az odaértett szerzők felkutatása mellett, nem is beszélve a „narrátoltokról” és az „odaértett olvasókról”. Ezeket az entitásokat, különösen a két utóbbit, néha igen nehéz megta-

lálni az elbeszélő szövegben. Ja tesszük, ha narrációt a történet: készletének megszervezéséként gadóját előfeltételezi, ám a feladót is, hogy a narrációs folyamat utánózhassa a kommunikációs folyamat elejét olyan jeleket, amelyek toltra” utalnak, lehet azonban, I ad a példák sokféleségére, a gye egyes szövegek nem jelölnek n az egyiket jelölik, a másikat nen a Zsebtolvaj olyan prológussal „szerző” a képeket és a hangokat ta. Ahogyan azt majd a 12. feje: lehet kijelölni a szűzsével nyílt lisztikai tényezőket. A legtöbb f lyen meghatározható narrátorfél

narráció folyamatának, hogy kijel-
lyen meghatározottságának a he-

igen. A diegetikus elméletekben
t a kijelentéstevével, a film „be-
 hogy a beszéddel való analógia
járásai és a szóbeli rámutatás kö-
att. Más elméletírók elképzelései
n Wayne Booth „odaértett szerző-
lthatatlan bábjátékos: nem beszélő
a mű mögött álló mindenható mű-
lrről szólva *le grand imagier*-ről
/ fiktív és láthatatlan személyiség-
rvezi a befogadandókat.²³ Laffay
k középpontjában egy kísértet-ce-
be meneur de jeu-jének láthatatlan

s megalkotható egy vélt forrás fi-
az irodalomelmélet beszélő hang
a.²⁴ A film nézése során azonban
ak, hogy egy létező embert idéző
mit. Még ha a kritikus megkülön-
akkor sem konstruálhatunk narrá-
rú filmjéhez azzal a pontossággal,
gényben egyes vonásokat a narrá-
daértett szerzőhöz hasonlóan ez a
emmit a filmi narráció megértésé-
nek egyetlen olyan jelzés sem tu-
tne egyszerűbben magához a nar-
néha leplezi az információt, gyak-
kíváncsiságot ébreszt, hangulatot
orral vagy egy odaértett szerzővel
erülni egy antropomorf fikcióban.
en fontos elméleti válaszüthoz ér-
irodalmi elméletei, pl. Seymour
natát a klasszikus kommunikációs
dónak a címzetthez küldött üzene-
elkötelezték magukat a nem sze-
tt szerzők felkutatása mellett, nem
s az „odaértett olvasókról”. Ezeket
t utóbbi, néha igen nehéz megta-

lálni az elbeszélő szövegben. Javaslatom szerint azonban jobban
tesszük, ha narrációt a történetyszerkesztés számára adott jelzések
készletének megszervezéseként értelmezzük. Ez az üzenet befog-
adóját előfeltételezi, ám a feladóját nem. E séma lehetővé teszi
azt is, hogy a narrációs folyamat néha többé-kevésbé teljesen
utánozhassa a kommunikációs helyzetet. A szöveg narrációja ta-
lán elejt olyan jeleket, amelyek egy narrátorra vagy egy „narrá-
toltra” utalnak, lehet azonban, hogy nem. Mindez magyarázatot
ad a példák sokféleségére, a gyakori aszimmetrikus struktúrákra:
egyes szövegek nem jelölnek narrátort vagy narrátoltat, mások
az egyiket jelölik, a másikat nem. Például Robert Bresson filmje,
a *Zsebtolvaj* olyan prologussal kezdődik, amely kifejti, hogy a
„szerző” a képeket és a hangokat a történet magyarázatának szán-
ta. Ahogyan azt majd a 12. fejezetben látni fogjuk, e módszerrel
lehet kijelölni a szüzsével nyílt, dinamikus viszonyban álló sti-
lisztikai tényezőket. A legtöbb film azonban nem teremt semmi-
lyen meghatározható narrátorfélét, és okunk sincs arra, hogy ezt

elvárjuk. Abból az alapelvől kiindulva, hogy az elméleti entitá-
sokat nem kell feleslegesen szaporítanunk, a kommunikációt is
értelmetlen csak azért az összes narráció alapfolyamatának tekin-
tetnünk, hogy a legtöbb filmben aztán kimutathassuk róla: „el-
törli” vagy „eltitkolja” ezt a folyamatot. Úgy hiszem, sokkal job-
ban tesszük, ha a narrációs folyamatot felruházzuk azzal a hata-
lommal, amellyel adott körülmények között jelzi: a nézőnek létre
kellene hoznia egy narrátort. Amikor ezzel szembesülünk, emlé-
keznünk kell arra, hogy a narrátor sajátos szervezési elvek, törté-
neti tényezők és a néző szellemi tartalékainak a terméke. A
kommunikációs modellből következőkkel ellentétben az ilyen
narrátor nem teremt narrációt; a befogadás történeti normáihoz
folyamodva a narráció teremt a narrátort. A harmadik részben
majd megfigyeljük, hogyan is történik mindez. Egyelőre csak azt
szükséges jelezni, hogy nem kell a narrátort elméletünk alap-
jaiba beépíteni. Semmilyen célt nem szolgál, ha minden filmet
egy *deus absconditis*-nak tulajdonítunk.

5. fejezet

BŰNTÉNYEK, GYLKOSSÁGOK ÉS AZ ELBESZÉLÉS

A 4. fejezetben feltárt fogalmak és alapelvek segítségével filmek teljes körű elemzését végezhethetjük el. Ebben a fejezetben e kategóriákat három filmre alkalmazom: *A nagy álom* (1946), *Gyilkosság, édesem* (1944) és *Ebben az életünkben* (1942) című művekre. Elgondolásaim inkább magyarázó, mint pusztán leíró jellegűek. Elbeszélés-elméletem arra keres választ, *miért* ilyen a szűzsé szerkezete és ehhez *hogyan* viszonyul a stílus. Ezért fektettem ilyen nagy hangsúlyt a narrációs folyamatok és a nézői tevékenységek dinamikájára.

A bűnügyi film

A bűnügyi filmek világosan megszűsés a fabula információit a tőléjában a szűzsétaktikák sajátos csi. A legalapvetőbb tényből kfabula oksági láncolatát egy bűből állítja össze. Sematikusan e

A BŰNTÉNY

- a bűntény oka
- a bűntény elkövetése
- a bűntény eltitkolása
- a bűntény felfedezése

A NYOMOZÁS

- a nyomozás elkezdése
- a nyomozás fázisai
- a nyomozás nehézségei
- a bűnös azonosítása
- az azonosítás következményei

A bűnügyi történet legalapvető a szűzsé visszatartja a fabula „eseményeket. Eltitkolhatja a bű az elkövetést (azaz a bűnös az elkövetést), valamint a felsoroltak kezdődhet a bűntény felfedezése előtt; ez utóbbinál a kritikus eltitkolására. Bármely esetben a detektív nyomozásának a bűnügyi film olyan hézagokat t feltevések körül alakulnak ki, e met. „Ki ölte meg Arthur Gei történet Velmával, Moose Maloy aem). A néző egy nyitott hipotéziszetet alkot, a megoldások ftesét. A műfaj a nyomozás for a bűnöző okokra vonatkozó kí. Mivel a szűzsé alapja maga műveleményeket a film nyilvánva

BESZÉLÉS

mak és alapelvek se-
őrű elemzését végez-
zen e kategóriákat há-
Ebben az életünkben
jellegűek. Elbeszélés-
in viszonyul a stílus,
lyiségek dinamikájára.

A bűnügyi film

A bűnügyi filmek világosan megmutatják, hogyan manipulálja a szűzsé a fabula információit a teljes elbeszélésen keresztül. Valójában a szűzsétaktikák sajátos fajtái e műfaj *differentia specifi-
cái*. A legalapvetőbb tényből kiindulva elmondhatjuk: a néző a fabula oksági láncolatát egy bűntényből és annak kinyomozásából állítja össze. Sematikusan ezt így ábrázolhatjuk:

A BŰNTÉNY

- a bűntény oka
- a bűntény elkövetése
- a bűntény eltitkolása
- a bűntény felfedezése

A NYOMOZÁS

- a nyomozás elkezdése
- a nyomozás fázisai
- a nyomozás nehézségei
- a bűnös azonosítása
- az azonosítás következményei

A bűnügyi történet legalapvetőbb narrációs jellemzője az, hogy a szűzsé visszatartja a fabula „bűntény részében” lezajló fontos eseményeket. Eltitkolhatja a büntett indítékát, a tervezést vagy az elkövetést (azaz a bűnös azonosítását magában foglaló cselekedetet), valamint a felsoroltak egyes aspektusait. A szűzsé elkezdődhet a bűntény felfedezésével, vagy még a bűntény elkövetése előtt; ez utóbbinál a kritikus egyéb módot talál az események eltitkolására. Bármely esetről legyen szó, a szűzsét alapvetően a detektív nyomozásának előrehaladása szerkeszti. Ezáltal a bűnügyi film olyan hézagokat teremt, amelyek többnyire kérdéshelyek körül alakulnak ki, ekkor hívják fel magukra a figyelmet: „Ki ölte meg Arthur Geigert?” (*A nagy álom*) vagy „Mi történt Velmával, Moose Maloy barátnőjével?” (*Gyilkosság, édesem*). A néző egy nyitott hipotéziskészletet meg egy zárt gyanú-készletet alkot, a megoldások fokozatosan meghatározott együttesét. A műfaj a nyomozás fordulataival fokozza a feszültséget, a hiányzó okokra vonatkozó kíváncsisággal játszik.

Mivel a szűzsé alapja maga a nyomozás, az előzetes fabula-információkat a film nyilvánvalóan többé-kevésbé folyamatosan

tárja fel. A nyomozást irányító körülményeket jellegzetes tömörséggel fejt ki: Sternwood tábornok elrejtí Marlowe-t (*A nagy álom*), vagy Moose elmegy az irodájába (*Gyilkosság, édesem*). De a hiányzó okok legfontosabbjai csak fokozatosan kerülnek a felszínre, gyakran a szűzsé legvégén. Más szóval, a magára a nyomozásra vonatkozó expozíció inkább a szűzsé kezdeti részében koncentrálódik, míg a bűntény indítékára, elkövetőjére és körülményeire vonatkozó információk szétszórtan jelennek meg, s csak a későbbi szakaszokban válnak világossá. Ennélfogva egyetlen hézag sem lehet állandó.

Ez a rövid leírás azonban túlságosan leegyszerűsített. Először is az expozíció többnyire mérsékli az elsődleges hatást, ami műfajilag indokolható, hiszen a néző tudja, hogy a detektívfilmekben szinte bárkiről kiderülhet, hogy ő a tettes, így az első benyomások félrevezetőek lehetnek. Nagyobb összefüggésekben a nyomozást többnyire a késleltetés elemei bonyolítják. A szűzsé a bűnös leleplezését a detektívstoriára jellemző módon késlelteti azzal, hogy komikumot (pl. a hozzá nem értő rendőrség epizódjait), szerelmi szálakat (egy fiatal pár keveredik gyanúba, vagy a nyomozó áldozatul esik romantikus hajlamainak) vagy egyéb bűntényt iktat közbe. Ez utóbbi késleltető eszköz különösen hasznos lehet, mivel új kauzális hézagokat és hipotéziseket teremt. A *Gyilkosság, édesem*ben a cselekmény két szála – Moose Maloy erőfeszítései Velma felkutatására és Mrs. Grayle ékszereinek elrablása – felváltva akadályozzák egymást, mígnem Marlowe végül rádöbben, hogy Mrs. Grayle azonos Velmával.

A nagy álom a késleltető elemekkel akkora zűrzavart teremt, hogy nem könnyű rekonstruálni a fabula oksági láncolatát. Mellesleg néhány kritikus, sőt maga Hawks is úgy beszélt róla, mintha a fabulát egyáltalán nem lehetne újra összerakni: „Soha nem sikerült a sztorit megértenem... Megkérdeztek, ki ölte meg ezt és ezt a férfit – nem tudtam.”¹ Az itt javasolt elmélet egyik előnye az, hogy kategóriáival értelmezhetővé válnak a néző számára adódó nehézségek. A nagy álom egyrészt a szokásosnál jóval túlterheltebb szűzsével rendelkezik: sok esemény a képen kívül történik, vagy még mielőtt a szűzsé magyarázatot adna rá, továbbá az egyik fontos szereplőt (Sean Regant) soha nem látjuk. Másrészt a fabula ábrázolásában alacsony szintű redundancia tapasztalható: a szereplők és a narráció ritkán ismétli meg a bűntényre vonatkozó oksági információkat. Talán egyedül az elemző képes összefüggő oksági láncolattal előállni, ez azonban biztosan meg-

szerkeszthető.² A nagy álom olyan detektívfilm, amelyben a nyomozás fabulájának összerakása érdekesebb, továbbá elsőbbeséget is élvez a bűntett összefüggő fabulájának szerkezetével szemben.

A bűnügyi film a hézagokat és a késleltetéseket a tudás, az öntudatosság és a közlékenység irányításával igazolja. A műfaj egyik célja, hogy a múltbeli eseményekre vonatkozóan kíváncsiságot ébresszen (pl. ki kit ölt meg), az elkövetkezendők miatt feszültséget keltsen, és meglepetéssel szolgáljon a történet vagy a szűsre feltárásakor. A narrációnak, hogy előidézhesse ezt a három érzelmi állapotot, korlátoznia kell a néző ismereteit. Ez realiztikusan azzal motiválható, hogy osztoznunk kell a nyomozó személy korlátozott tudásában: csak azt és akkor ismerjük meg, amire és amikor ő rájön. Amint azt látni fogjuk, a korlátlan narrációval kapcsolatban is feltűnhetnek apró jelzések, de ezeket a kíváncsiság és a feszültség felkeltése érdekében alkalmazzák. Azzal, hogy a film az ismeretek terjedelmét a detektív által birtokolt tudásra korlátozza, a narráció meglehetősen fesztelenül jelenítheti meg az információkat: a fabula adatait a nyomozó vizsgálódásait követve ismerjük meg. A narráció nyilvánvalóbban is jelezheti az információkat, de csak alkalmanként, a műfaj által szentesített módon. A detektívtörténet műfajában természetesen a legfontosabb a kódolt közlékenység. A leplezettség mértékének feltételeit a „fair play” követelményei szabják meg.

A nagy álomban és a Gyilkosság, édesemben ismereteink a detektív tudására korlátozódnak. A nagy álomban például, amikor a komornyik megkéri Philip Marlowe-t, hogy látogassa meg Vivian Sternwoodot, a férfi elcsodálkozik: „Honnan tudta meg, hogy itt vagyok?” Az inas azt feleli: „Látta az ablakból, uram, és nekem meg kellett mondanom, ki volt az.” Egyszerűbb lett volna megmutatni Viviant, amint kinéz az ablakon és figyeli Marlowe érkezését, de ezzel a narráció nyíltabban fedte volna fel ismereteinek elérhetőségét. Hasonlóképpen a Gyilkosság, édesemben Marlowe egy sűrű bozótban keres valamit, amikor zajt hall. Felkapcsolja a lámpáját – vágás –, az ő optikai nézőpontjából pillantunk meg egy ijedt özet. Mindkét filmre jellemző, hogy akkor érkezünk valahová vagy akkor távozzunk egy helyről, amikor Marlowe. A legtöbb, ha nem az összes szubjektív beállítást az ő optikai szempontjából fényképezik; és gyakran helyezkedik el úgy, hogy az adott eseményt a vállá fölött átnézve követjük nyomon. A zene többször is kifejezi, mit ért meg az eseményekből: a Gyilkosság, édesemben a zene jelzi, mikor jut eszé-

be a megoldás egyik kulcsa; Max Steiner dallamai A nagy álomban pedig azt érzékeltetik, hogy Marlowe az adott jelenetet fenyegetőnek, komikusnak vagy romantikusnak gondolja. Ami neki meglepetést okoz, az többnyire számunkra is az. Abban a pillanatban, amikor az éjszakai bárban visszatér az asztalhoz, és észreveszi, hogy társasága eltűnt, a kamera előtűnk is feltárja ezt az információt (Gyilkosság, édesem). Vagy amikor hazaérkezik és Carment a karosszékben találja, a felvevőgép panorámázva követi, amint kalapját a székre dobja – s eközben észre vesszük a látogatót (A nagy álom). Az utolsó jelenet mindkét filmben arra szorítkozik, amit Marlowe a gyilkossal egy szobában észlelhet; a film soha nem ábrázolja a házon kívül történetet, ha ő nem látja azokat. „Azonosulásunkat” a főhőssel a film igen nagy mértékben ezzel a rendszeres információkorlátozással teremti meg.

Ismereteink korlátozásában a legkülönfélébb stilisztikai konvenciók játszanak szerepet. A Gyilkosság, édesemben mindennek a nézőpontbeállítások és a hangkommentárok a legnyilvánvalóbb példái. A nagy álom bizonyos pillanataiban a narrációnak hangsúlyoznia kell, hogy észlelésünket inkább a Marlowe által halottakra, semmint a látottakra irányítsuk, és ezáltal korlátozott információval rendelkező képeket vegyünk igénybe. Például amikor Marlowe Geiger háza felé közeledik, a vágás utáni beállításon egy elszigetelt férfi lábait látjuk. A képen tehát a Marlowe tudására való korlátozottság és a gyilkos személyének leplezése közötti kompromisszum testesül meg.

Ez utóbbi konvenció mégis arról árulkodik, hogy a filmet valószínűleg egy mindentudó narráció alakítja, amely „szándékosan” korlátozott marad bizonyos célok érdekében (pl. adott eseményeket el kell titkolni), de amely bármely pillanatban eltérhet a szereplők tudására történt korlátozástól. Természetesen Marlowe, amikor egy általunk elmulasztott részletet figyel, vagy ha olyan felfedezést tesz, amelyet mi csak a következő beállításban oszthatunk meg vele, kissé megelőz bennünket. Néha azonban a film nekünk biztosít lépéselőnyt; ilyenkor futólag bepillantást nyerünk a mindentudó narráció működésébe. Marlowe mindkét filmben elfordul egy pillanatra, s ekkor olyan gesztust vagy arckifejezést kényszerítünk ki, amelyet ő nem láthat. A nagy álomban látjuk Joe Brody-t, amint előveszi fegyverét, mielőtt Marlowe észrevenné. Hasonló helyzetek állnak elő a Gyilkosság, édesemben: látjuk Helent, amint belép Marlowe lakásába, mielőtt a férfi megpillantaná őt a tükörben; vagy Moose-t előbb vesszük észre Marlowe

asztala mögött elosonni. Igaz, rül, hogy csak pillanatokra mar a detektív is megkapja az üzen a mindentudó narráció a nyomterjedésű ismeretanyag keretein gyen a suspense, a kíváncsiság fi

A mindentudás ezekben a f is „behatárolt”: az uralkodó r becsült ideális-de-nem-lehetség dentudás forrásai gyakran reti például az autóra, amelyről azt gal. A képkivágat megformálá: zőpontjába” helyez bennünket ezt már más szögből fénykép által motivált kameraállások alábbis „mindenütt jelenlévő”

Máshol is szemügyre vehet tését. A főcím alatti szekvenci csős gesztusok. Ezek az extr többnyire végtelenül öntudat élénk. Rendszerint a jelenetek retket nyújtanak, amelyekkel Például a felvevőgép egy jelre mögött megpillantjuk az érke Az ilyen expozíciós snittek – a elhelyezkedésre utaló indexek mindentudó narrációnak tulaja hen viszonylag öntudatosan ál sőbbi jelenetek során visszaté a film többnyire nem ismétli r elbeszélő film feltételezi, hog; expozíciós beállításokat. Köve tudást akkor tanulmányozhatj csős terhelés a legsúlyosabb: i

A nagy álom kezdete akár mérföldes, „láthatatlan” filr Hawks-t híressé tette; ám az tudatosságát és mindentudását egy pompásan díszített ajtót, r vőgép jobbra panorámázik: eg gazdáját nem mutatják. A kép

Max Steiner dallamai *A nagy álom* egy Marlowe az adott jelenetet feromantikusként gondolja. Ami neki re számunkra is az. Abban a pillanatban visszatér az asztalhoz, és észleli, a kamera előttünk is feltárja ezt *(édesem)*. Vagy amikor hazaérkezik találja, a felvevőgép panorámázva te dobja – s közben észrevevesszük utolsó jelenet mindkét filmben arra gyilkossal egy szobában észlelhet; házon kívül történeteket, ha ő nem t” a főhőssel a film igen nagy mértékű korlátozóval teremt meg.

A legkülönfélébb stilisztikai kon-*Gyilkosság, édesem*ben mindennek kommentárjai a legnyilvánvalóbb pillanataiban a narrációnak hang-inket inkább a Marlowe által hal-irányítjuk, és ezáltal korlátozott-eket vegyünk igénybe. Például ami-közledek, a vágás utáni beállítás-juk. A képen tehát a Marlowe tu-a gyilkos személyének leplezése-ül meg.

arról árulkodik, hogy a filmet va-*ció* alakítja, amely „szándékosan”*lok* érdekében (pl. adott eseménye-bármely pillanatban eltérhet a sze-*tozástól*. Természetesen Marlowe,*tott* részletet figyel, vagy ha olyan-*sak* a következő beállításban oszt-*íz* bennünket. Néha azonban a film-*zenkor* futólag bepillantást nyerünk-*ésébe*. Marlowe mindkét filmben-*r* olyan gesztust vagy arckifejezést-*em* láthat. *A nagy álomban* látjuk-*gyverét*, mielőtt Marlowe észreven-*lő* a *Gyilkosság, édesem*ben: látjuk-*akásába*, mielőtt a férfi megpillan-*se-t* előbb vesszük észre Marlowe

asztala mögött elosonni. Igaz, tudástöbbletünkről gyakran kide-*rül*, hogy csak pillanatokra marad kizárólag a miénk, rögtön utána-*a* detektív is megkapja az üzenetet. A cél azonban végig az, hogy-*a* mindentudó narráció a nyomozó tudásmezőjét kissé nagyobb ki-*terjedésű* ismeretanyag keretein belül alakítsa ki, s hogy módja le-*gyen* a *suspense*, a kíváncsiság felkeltésére, meglepetések okozására.

A mindentudás ezekben a filmekben paradox módon még így-*is* „behatárolt”: az uralkodó mimetikus elméletekben oly sokra-*becsült* ideális-de-nem-lehetséges megfigyelő. E tapintatos min-*dentudás* forrásai gyakran retorikus díszítőelemek. Canino rálő-*például* az autóra, amelyről azt hiszi, Marlowe rejtkehelyeül szol-*gál*. A képkivágat megformálása az autó nemlétező utasának „né-*zőpontjába*” helyez bennünket; majd Marlowe rálő Caninora, de-*ezt* már más szögből fényképezi a kamera. A Marlowe tudása-*által* motivált kameraállások csak egy mindentudó vagy leg-*alábbis* „mindenütt jelenlévő” narrációtól származhatnak.

Máshol is szemügyre vehetjük e mindentudás hatásának kifej-*tését*. A főcím alatti szekvenciákban rendkívül fontosak a narra-*ciós* gesztusok. Ezek az extrafikciós részletek az információt-*többnyire* végtelenül öntudatos és mindentudó módon tárják-*elénk*. Rendszerint a jelenetek közötti átmenetek is olyan ismer-*reteket* nyújtanak, amelyekkel a detektív még nem rendelkezik.*Például* a felvevőgép egy jelre irányul, aztán daruzás lefelé: a jel-*mögött* megpillantjuk az érkező nyomozót (*Gyilkosság, édesem*).*Az* ilyen expozíciós snittek – a helyszínek, jelek vagy más térbeli-*elhelyezkedésre* utaló indexek kiinduló beállításai – kizárólag a-*mindentudó* narrációnak tulajdoníthatók, amely a mi érdekünk-*ben* viszonylag öntudatosan állítja össze a képeket. Amikor a ké-*sőbbi* jelenetek során visszatérünk a kezdő képsor helyszíneire,*a* film többnyire nem ismétli meg ezeket a képeket: a klasszikus-*elbeszélő* film feltételezi, hogy a néző képes felidézni a korábbi-*expozíciós* beállításokat. Következésképpen a narrációs minden-*tudást* akkor tanulmányozhatjuk a legjobban, amikor az expozí-*ciós* terhelés a legsúlyosabb: a film legelső jelenetében.

A nagy álom kezdete akár eszeményképe is lehetne annak a-*mértékletes*, „láthatatlan” filmkészítési módnak, amely Howard-*Hawks-t* híressé tette; ám az aprólékos vizsgálattal szerény ön-*tudatosságát* és mindentudását is fel lehet tárni. Félközélin látunk-*egy* pompásan díszített ajtót, rajta „Sternwood” nevével; a felve-*vőgép* jobbra panorámázik: egy kéz megnyomja a csengőt. A kéz-*gárdáját* nem mutatják. A kép átúszása után már az előszobában

vagyunk, ahol a komornyik indul ajtót nyitni. De nem tárja az-*ajtót* elég szélesre ahhoz, hogy lássuk az érkezőt. Egy hang így-*szól*: „A nevem Marlowe. Sternwood tábornok hívatott.” A ko-*romnyik* betessékeli a férfit; a kamera kocszizással követi, amint-*körülnéz* az előszobában és Carmennel találkozik. A vizuális-*mindenütt* jelenvalóság (kintről be, Marlowe belépésének előre-*vetítésével*) a film egészének megismerési határait jelöli ki. Az-*első* két beállítás a narrációt kezdetben öntudatosnak is mutatta;*nemcsak* arról tájékoztatott, hol vagyunk (a névtábla segítségé-*vel*), hanem késleltette a főhős kilétének felfedését, és ezzel egy-*rövid* előrevetítő mozzanatot is beiktatott. Amint azonban Mar-*lowe* belép, a kamera alárendeli magát az ő mozgásának, így-*amikor* a narráció a Carmennel és a tábornokkal folytatott be-*szélgetésen* át szűri meg a fontos tényeket, az öntudatosság foka-*lecsökken*. A két beállításban belül a narráció fokozatosan eltöl-*dik* egy korlátozott, viszonylag közlékeny, nem öntudatos ábrá-*zolásmód* felé.

A Gyilkosság, édesem ugyanazon elvek alapján, de sokkal lát-*ványosabban* kezdődik. A főcím alatt a felvevőgép daruzással-*egy* asztalhoz közelít, amelynél férfiak ülnek. Mellesleg mindaz,*amit* látunk, csak vakító fényfolt az asztal felszínén. Atúszással-*változik* a kép: a kamera a mennyezeti lámpát mutatva hátrafelé-*kocszik*, miközben meghatározatlan forrásból, képkivágaton kí-*vüli* hangok szellemes bemondásait halljuk – a célpont Marlowe.*Hamarosan* feltáru előtűnik a kép: az asztal körül Marlowe-t rend-*őrök* faggatják, szemeit kötés takarja. A kameramozgások, a fér-*fiak* geometriai elhelyezése, az egyenes átmenetek (a fényfolt-*tól* a fényforrásig) a közönségnek címzett narrációs folyamat ki-*jelölését* szolgálják – a hézagok a kíváncsiság és a komor han-*gulat* felerősítése érdekében jönnek létre. A film továbbá azonnal-*megalapozza* a potenciális egyenlőtlenséget Marlowe tudása és a-*mi* ismereteink között, hiszen mi látjuk azt a szobát, amelyet ő-*nem*. (Amint majd az utolsó jelenetből kiderül, mi sem láttunk-*minden* fontosat, de így is egy lépéssel előtte járunk.) Csak ami-*kor* Marlowe belekezd történetébe, és a kamera az ablakhoz ko-*csizik* – mintegy átmenetet képezve a múlt felidézéséhez –, akkor-*közélik* meg ismereteink terjedelme az övét. Az átmenet végén-*ugyanolyan* korlátozott narráció felé tolódunk el, mint amilyet *A*
nagy álomban élvezhettünk.

Mindkét film tehát azzal motiválja bizonyos történeti informá-*ciók* visszatartását, hogy a narrációt a nyomozó megismeréseire

korlátozza. Ezt a korlátozott narrációt olyan mindentudó narráció keretezi és szakítja félbe, amely főleg az exoziciós szakaszokban és a helyi feszültség pillanataiban mutatkozik meg. A korlátozottság és a mindentudás váltakozása, valamint az öntudatoság fokozatainak variálása mindenekelőtt a klasszikus elbeszélő filmre jellemző, de a korlátozottság foka elsősorban a rejtelyműfaj sajátja.

A két film abban is hasonlít egymásra, hogy még egy másik műfaji konvenciót is be kell tartaniuk, ez pedig a közlékenység egyik érdekes kérdéséhez vezet. A bűnügyi irodalomban már az 1920-as évek óta megtaláljuk a „fair play” szabályát, amely szerint az olvasónak ugyanolyan jó esélyei vannak a probléma megoldására, mint a nyomozónak. Ám ebben is rejlik nehézség, s ezt Dorothy Sayers így fogalmazta meg: „Az olvasónak meg kell adni minden kulcsot – de az is biztos, hogy a detektív összes következtetését nem szabad neki elmondani, nehogy túl hamar rájöjjön a megoldásra... Hogyan mutathatunk meg az olvasónak mindent úgy, hogy közben feltűnés nélkül össze is zavarjuk a dolgok jelentését illetően?”³ A mi terminológiánkkal fogalmazva: hogyan kell a szerzőnek motiválnia a közlékenység bizonyos hiányait a narrációban? A Sayers által javasolt megoldás szerint a detektív ábrázolásának *mélységében* létrehozott különféle szintekkel kell játszadózni. Megmutatja, hogyan ingadozik a bűnügyi irodalom, a „tisztán külsőleges” leírás; a „közbülső nézőpont”, amelyben „látjuk, amit a nyomozó lát, de nem közlik velünk a megfigyeléseit”; a „bizalmas közelség”, amikor mindent látunk, amit a detektív, aztán pedig a következtetéseit is hallhatjuk; és a „nyomozóval való teljes szellemi azonosulás” között, amely során a külső beszámoló igénye nélkül követhetjük nyomon gondolatait.⁴ A *Trent's Last Case* című regény egy oldalának elemzésében Sayers megmutatja, hogyan vált E. C. Bentley háromszor is egyik módszerről a másikra.

A prózairodalom és a film közötti szoros analógiák hiánya ellenére a szűzsejtfabula mintakialakítás – Sternberg preverbális kompozíciós konstrukciói – megegyezhetnek a különféle médiumokban. A regényhez hasonlóan a detektívfilm is azt a konvenciót alkalmazza, amely nem teszi lehetővé a nyomozó következtetéseinek megismerését mindaddig, amíg ő meg nem fogalmazza azokat (*hacsak* – Sayers erre is emlékeztet bennünket – a detektívről ki nem derül, hogy összezavarodott vagy tévedett). A bűnügyi film azért alkalmazza a korlátozott narrációt, hogy a bűn-

tény fabulájáról alkotott ismereteink hézagjait igazolja, s amikor a detektív sötétben tapogatódik, mi se lássunk világosan. De a narráció azt is biztosítja, hogy a megoldás addig ne jusson tudomásunkra, amíg ő a megfelelő időben meg nem oldja.

A detektív gondolatmenetének eltitkolása *A nagy álomban* nem okoz gondot, hiszen itt Marlowe mindent megtart magának. Egészen a film befejezésének első feléig nem biztos semmiben és nem bízik senkiben. A narráció teljes mértékben külsőleges marad, mivel addig, míg ő maga el nem mondja azokat, nem teszi elérhetővé a nyomozó által levont konklúziókat. Amikor Marlowe elmegy Geiger könyvesboltjába és néhány ritka kiadás után érdeklődik, Agnes, az alkalmazott azt válaszolja, hogy ezek nincsenek meg nekik. A férfi nem leplezi le a nőt, hanem (egy kis kötekedés után) távozik. Csak később tudjuk meg, mit árult el neki a lány válasza. Geiger az üzletet csak álcának használja. Itt figyelhetjük meg Sayers „közbülső nézőpontjának” működését. Hasonlítsuk össze a filmet a regénnyel. Még mielőtt Agnes választ adna a kérdésre, Marlowe megosztja velünk gondolatait: „Nem azt mondta: »He?«, de azt akarta mondani.” A lány feleletéből Marlowe levonja a konklúziót: „Éppen annyit tud a ritka könyvekről, mint amennyit én a bolhacirkusz igazgatásáról.”⁵ Itt már a narráció sokkal inkább bensőséges, hiszen a Sayers által említett „szellemi azonosulást” teremt meg. A filmben a narrációnak soha nem kell közvetlenül elérhetővé tenni Marlowe gondolatait, így hát gyakran magunknak kell a kulcsokat felfedeznünk, továbbá azt is, hogy a nyomozó mit derít ki belőlük. Ezt a folyamatot maga a film világosan feltárja. Miután Vivian megpróbált kiszedni belőle néhány dolgot, a férfi egykedvűen válaszol: „Megpróbálok kitalálni azt, aminek a kiderítésére az apád bérelt fel engem; én pedig megpróbálok rájönni, miért akard mindezt megtudni.” Vivian félbeszakítja: „Folytatni tudnád a végtelenségig, ugye? No nem baj, legalább lesz miről beszél-nünk, ha legközelebb találkozunk.”

A *Gyilkosság, édesem* ennél összetettebb. A nagy álomtól eltérően a film a szűzsejt elnyújtott visszaemlékezésben ábrázolja, amelyet Marlowe hangkommentárja kísér, és ez kapcsolja össze a jeleneteket is. Ennek az ábrázolásmódnak óriási előnyei vannak, hiszen már a főcímtől kezdve kíváncsiságot ébreszt. (Hogyan alakult ki ez a szituáció? Szabadon engedik Marlowe-t? Miért van kötés a szemén?) De a szűzsejnek most nem egy, hanem két narráció leplezettségét kell motiválnia: Marlowe elbe-

szélését és a film átfogó narrációj történet feszültséget idéz elő a t bűnös valójában, mit jelent mind munikáció között. Hiszen egyetlen ni a gyilkost és az áldozatokat – c hit vissza kell tartania a gyilkos időrendi sorrendben kell elmeséln gyük jegyzőkönyvbe – mondja R: Marlowe beleegyeznek. Vallomásán felelően igazolják a lineáris elbes:

Ami a narráció cselekményt át is lávíroznia kell az összes relevár lowe gondolatainak eltitkolása kö. urúsáért. Rendkívül nehéz feladat mentárja gyorsan elveszíti az aszt. azt jelentését, és a tudatáramhoz l úszar előidézte álmának legszedít verális tolmácsolás révén a narrác sóségi felé tolódik el. De a *Gyl lenéséget tesz* a pusztá szubjekt egészségi állapot (kórházi jelenet) összehangoló gondolatok (kapkodó z állítások), a hangkommentárral ell: óriás cselekedetek között. (Ez ut egészíti.) Így a szubjektív alámer Marlowe magyarázó képességének kereset megoldásához, amikor delír az az a ponton a narráció biztonsá comt. Amikor tudatánál van, komr zaccnak is tartózkodnia kell valar narsától. A hangkommentárban el ntot véleményalkotásokból és kül állnak. Hasonlóan *A nagy álomhoz* nésze beszélgetésekből származik, mentárnak azon képességét, hogy 1 mit, szinte soha nem aknázza ki. A lowe kijelenti: „Még egy dolgot r hálom, hogyan került elő az ékszer rágasból származnak, amelyet a gyi nte kitalált. A hangkommentár és állom: a film azzal teljesíti a műf:

ereink hézagjait igazolja, s amikor látszik, mi se lássunk világosan. De a megoldás addig ne jusson tudható időben meg nem oldja.

etének eltitkolása *A nagy álomban* Marlowe mindent megtart magának. Az első feléig nem biztos semmiben a narráció teljes mértékben külsőleges maga el nem mondja azokat, nem által levont konklúziókat. Amikor a nyvesboltjába és néhány ritka kiadás alkalmazott azt válaszolja, hogy ezek fi nem leplezi le a nőt, hanem (egy Csak később tudjuk meg, mit árult az üzletet csak álcának használja. „közbülső nézőpontjának” működését a regénnyel. Még mielőtt Agnes Marlowe megosztja velünk gondolatait: le azt akarta mondani.” A lány fekonklúziót: „Éppen annyit tud a ritka a bolhacirkusz igazgatásáról.”¹⁵ Itt b bensőséges, hiszen a Sayers által st” teremt meg. A filmben a narráció lenül elérhetővé tenni Marlowe gondolkodni kell a kulcsokat felfedezni nyomozó mit derít ki belőlük. Ezt ágosan feltárja. Miután Vivian megnyitja a férfi egykedvűen választ, aminek a kiderítésére az apát megpróbálok rájönni, miért akarod félbeszakítja: „Folytatni tudnád a m baj, legalább lesz miről beszélnünk.”

rel összetettebb. *A nagy álomtól* elijított visszaemlékezésben ábrázolja, a mentárja kísér, és ez kapcsolja össze a narráció módjának óriási előnyei van kezdvé kíváncsiságot ébreszt. (Hogyan? Szabadon engedik Marlowe-t? De a szüzsének most nem egy, ha meg kell motíválnia: Marlowe elbe-

szelését és a film átfogó narrációját. A Marlowe által elmondott történet feszültséget idéz elő a tények szerinti ismeretek (ki a bűnös valójában, mit jelent mindez) és a jelenben lejárló kommunikáció között. Hiszen egyetlen mondatban meg tudná nevezni a gyilkost és az áldozatokat – de akkor a film véget érne. Így hát vissza kell tartania a gyilkos kiletére vonatkozó tudását, és időrendi sorrendben kell elmesélnie a nyomozás történetét. „Vegyünk jegyzőkönyvbe – mondja Randall hadnagy. – *Az elejétől.*” Marlowe beleegyezik. Vallomásának hivatalos körülményei megfelelően igazolják a lineáris elbeszélést.

Ami a narráció eseményt átfogó tolmácsolását illeti, ennek is lavírozni kell az összes releváns információ feltárása és Marlowe gondolatainak eltitkolása közötti fair play egyensúly megtartásáért. Rendkívül nehéz feladat ez, hiszen Marlowe hangkommentárja gyorsan elveszíti az asztal körül ülő rendőröknek címzett jelentését, és a tudatáramhoz kerül közelebb. Marlowe kábítószert előidézte álmának legszédítőbb pillanataiban a vizuális és verbális tolmácsolás révén a narráció a mentális folyamatok szélsőségei felé tolódik el. De a *Gyilkosság, edesem* gondosan különbséget tesz a puszta szubjektivitás (álmok), a megromlott egészségi állapot (kórházi jelenet), a zavaros, de többé-kevésbé összefüggő gondolatok (kapkodó zene, határozott nézőpontú beállítások), a hangkommentárral ellátott és az azt nélkülöző szándékos cselekedetek között. (Ez utóbbi jellemezte *A nagy álom* egészét.) Így a szubjektív alámerülés foka fordítottan arányos Marlowe magyarázó képességének mértékével. Nem áll közel a kérdés megoldásához, amikor delíriumos állapotban szenved, így az az a ponton a narráció biztonsággal megjelenítheti hallucinációit. Amikor tudatánál van, kommentárjának és az átfogó narrációnak is tartózkodnia kell valamennyi következtetésének feltárásától. A hangkommentárban elrejtett megjegyzései elkapkodott véleményalkotásokból és különálló információdarabokból állnak. Hasonlóan *A nagy álomhoz*, a detektív legtöbb következtetése beszélgetésekből származik, így az „első személyű” kommentárnak azon képességét, hogy megoszthatja velünk gondolatait, szinte soha nem aknázza ki. A visszaemlékezés végén Marlowe kijelenti: „Még egy dolgot meg kellett tudnom. Tudnom kellett, hogyan került elő az ékszer.” De konklúziói abból a dialógusból származnak, amelyet a gyilkossal való szembesülése során folytatott. A hangkommentár és a visszaemlékezés struktúrája ellenére a film azzal teljesíti a műfaj követelményeit, hogy elke-



rül bármiféle szubjektivitást, amely idő előtt Marlowe következtetéseinek feltárásához vezetne.

A stilisztikai eszközökben itt újra a klasszikus narráció hangsúlyozott mindentudását figyelhetjük meg. Amikor a magánkórház-jelenetben Marlowe felébred álmából, egymásra fényképezett pókhálókön keresztül látjuk. „Az ablak nyitva volt – magyarázza a kommentár –, de a füst nem mozdult. Szürke hálót képzett, amelyet ezer pók szőtt.” A pókhálók és a háttorzongató zene végigkíséri az egész jelenetet. Egyszer csak az ápoló és Moose Malloy lépnek a szobába. Marlowe kezdetben nincs tudatában a jelenlétüknek, tehát a képkivágat és a beállítás itt egy pillanatra eltér az ő tudásától. A pókhálók azonban a két férfit is beborítják (5.1. kép). A narráció Marlowe „mélyebb” lelki állapotához való kötöttségünket az érzékelés éberségétől való eltéréssel kombinálja. Ugyanez a kompromisszum áll elő gyakori ájulási esetén. Kommentárjában a képzelet előtt feltáruló „fekete medencéről” beszél, mi azonban meggyötört testére rávetített növekvő sötét foltot látunk. Vagy amikor Marlowe jön az úton, a rá fentről lenéző Ann-t ábrázoló kép kameraállása nem a férfi optikai nézőpontját másolja, hiszen a kép fokozatosan élesedik, azaz a férfi most újra összpontosítani igyekszik figyelmét. Az ilyen konvencionális jelzések csak egy nem teljesen Marlowe ismereteire korlátozódó narráció termékei lehetnek.

A Marlowe tudásának terjedelmétől való eltérés a *Gyilkosság, édesem* végén nő a legnagyobbra. A legizgalmasabb jelenet hirtelen félbeszakad, amikor Marlowe az arcára irányuló pisztoly után kap. Elájul, és ezzel a cselekmény függőben marad; ebben a pillanatban tudatlanságunk azonos az övével. Amikor a kép kivilágosodik, újra a jelenben vagyunk, s a férfi lezárja a történetet. Elmondja, nem láthatta végül, mi történt, mert a szeme megégett – ezzel a kötésre vonatkozó első kérdésünkre is választ ad. Marlowe most azonban megkérdezi, hogy Ann megsérült-e. A rendőrség megnyugtatója, a lánynak nem esett bántódása. Amikor szabadon engedik, az iránt érdeklődik, ki támasztotta alá az elmondottakat. A felvevőgép jobbra fordul, és felfedi Ann jelenlétét, aki – mint most kiderült – a meghallgatás alatt végig a képkivágaton kívüli térben ült. A film narrációja tehát úgy engedett minket Marlowe álláspontjára hagyatkozni, hogy észre sem vettük; Ann jelenlétét, mint leplezett hézagot, csak most fedte fel. Ez nemcsak a működésbe lépő késleltetés kérdése. A narráció célja az volt, hogy kezdetben még ne adjon ki túl sok olyan információt, amellyel a legfontosabb gyanút kiolthatta volna.

Az elhallgatást viszont a történet világán belül kell megindokolnunk: Ann miért nem siet Marlowe verziójának megerősítésére? A nézővel szemben felállított követelmény szerint a késést az indokolja, hogy Ann nem volt biztos a férfi őszinteségében. A film során a lány egy pénzsóvár, könyörtelen ember képét alkotja róla. A történet elmesélése becsületességének próbájává válik. Amint Marlowe, még mindig kötéssel a szemén, távozik a rendőrségről, újabb próbának vetik alá: felajánlják neki az értékes jade gyöngysort, amelyet állításuk szerint Ann hagyott számára. A férfi visszautasítja. És miközben egy rendőr kivezeti, arról beszél, mennyire szerette a lányt – fogalma sincs róla, hogy ott jön ő is néhány lépéssel mögötte. A film végén Ann átveszi a rendőr helyét, és beszélnek a taxiba. Marlowe csak ekkor érzi meg a lány parfümjének illatát, s döbben rá arra, hogy Ann egész idő alatt ott volt. Vagyis a mindentudó narráció visszamenőleg felfedi azokat az éles határokat, amelyek közé ismereteinket mindvégig szorította. Marlowe meséjét szilárdan elhelyezte egy olyan keretbe, amely lehetővé tette a korlátoltról a korlátlan ismeretekre való váltást. *A nagy álom*hoz hasonlóan a korlátlan ismereteket itt is egy beszélgetés leplezi le. Amikor Marlowe azt mondja: „Schogysem áll össze...”, a gonosz Jules Amthor gúnyosan mosolyog: „Ezzel arra céloz, hogy vannak dolgok, amiket nem ért?

A magánnyomozóknak mindig a magas fokú mindentudásukat írtam a javukra. Vagy ez csak a könyvtárak ponyváiban van így?”

A detektívstori központi formai konvencióját a bűntény fabulájának ok-okozati összerakása képezi. Azt is láthattuk, hogy a narráció összevegyíti a korlátozottságot a mindentudással, a közlékenységet a leplezettséggel és az öntudatosság fokozatait is váltogatja. A *Gyilkosság, édesem* befejezése azt illusztrálja, hogyan lehet ezt a keveréket más módon is hatásossá tenni. A narráció mindentudásának és leplezettségének az egyik jele az, hogy a nyomozás folyamán nemcsak több oksági információra bukkanunk, hanem a detektívről is több mindent tudunk meg. Ahogyan a nyomozó következtetései sem jutnak tudomásunkra, úgy gyakran abba az előnyös helyzetbe sem kerülünk, hogy jelleme és indítékai feltáruljanak előttünk. Ez a konvenció valószínűleg leginkább a „velejéig bűnügyi” történet sajátja, amelyben megkérdőjeleződhet a nyomozó önzetlenségének, tisztességességének, őszinteségének stb. mértéke. Mindkét tárgyalt filmben a detektív mellesleg kifejti, hogy alapvető indítéka a professzionalizmus: az ügyfelével szemben azt a kötelezettséget vállalta, hogy megvilágítsa a bűntényt. Míg a film tovább perog, a szerelmi kaland válik új tényezővé. Vonzódik a nőkhöz, még ha család, hazugság vagy még rosszabb dolog gyanúját ébresztik is fel benne. Ezáltal a narráció feladata részben az lesz, hogy a nyomozó szakmai és romantikus hajlamainak erősségében az azonosság látszatát keltse. *A nagy álom*ban Marlowe és Vivian szexuális töltésű civódása után a férfi hangnemet vált: „Ki mondta neked, hogy hízélgéssel lebeszélj erről az ügyről?” A *Gyilkosság, édesem*ben felmerül bennünk a kérdés: vajon Marlowe a Mrs. Grayle iránti érdeklődést csak a nyomozás miatt színleli-e. Jellemének olyan új vonása ez, amelyet Ann előtt – és előttünk is – a rendőrségen végrehajtott végső vizsgálat tár fel. A narráció azzal, hogy tudásunk terjedelmét a detektív ismereteire korlátozza (miközben annak is határt szab, milyen mértékben fordulhat belső dolgok felé), a nyomozó személyiségéről alkotott ítéleteinket nagyban befolyásolja a szűzse kibontakozása folyamán.

A detektívfilmek az egyik lehetőségét illusztrálták: miképpen oldotta meg a klasszikus filmművészet azokat a problémákat, amelyekkel valamennyi elbeszélésnek szembesülnie kell. Nem ezek azonban az egyedül lehetséges megoldások. Azt is megvizsgálhatjuk, más műfaj hogyan motívál ettől különböző megközelítést.

A melldráma

A kritikákban közhelynek számít *Jában* mindent annak a célnak ren *váltsón* ki. Ha ezt lefordítjuk a *katégoriákra*, azt mondhatjuk, *h* *izny* a *fabula* információit illető *érzelmi állapotának* leírására. A *elég* korlátlan, közelebb áll a *mi* *het* *színelmat*, *iróniát* és más „*t* *bűnügyi* történet hangsúlyozza a *sének* aktusát, a melldráma jelle *reakción* alapszik, háttérbe szorít *sígot*, és legjobban azt a vágyat *ismerjük* a későbbi eseményeket *repülék* reakcióit. A néző érdeklőd *gondosan* időzíti a meglepetést *Mindeneknek* a narrációs stratég *berjük* az *Ebben az életünkben* e *A film* fabulájának ok-okozat *egy* *hunyató* déli családból szá *külré* épül. Elcsábítja, alkoholizm *getti* *Petert*, nővérének, Roy-nak *getti*, *akít* *előzőleg* azért kezdett n *szemel*. Amikor Craig elfordul a l *előnyben*, Stanley örjögve hajt *en* *egy* *gyereket*. A lány azonban *szóigája*, Parry a bűnös. Miután *meg* *az* *igazat*, Stanley fejvesz *hisztéri* az autót és meghal. I *egyes* szereplőket nem is említet *kezdő*, *erősen* apát, Laviniát, a *gy* *hisztit*, a *visszataszító* iszákos fér *szemébe*, *ha* *unokahúga* a szerető *szemébe* *így* is elég világosak. (C *meseműk*, *hogy* az összes fonto: *Mind* *Stanley* cselekedetei *mozg* *is* *beszélve*, *hogy* szerepét Bette *hat*, *hogy* a film ismeretanyagán *szemébe* *így*. Ha *A nagy álom* *hisztéri* *az* *egyetlen* *hőssel* *val*

...ig a magas fokú mindentudásukat
... a könyvtárak ponyváiban van így?”
... formái konvencióját a bűntény fak-
... kása képezi. Azt is láthattuk, hogy
... orlatozottságot a mindentudással, a
... ggel és az öntudatosság fokozatait is
... esem befejezése azt illusztrálja, ho-
... ás módon is hatásossá tenni. A nar-
... lezettségének az egyik jele az, hogy
... ak több oksági információra bukka-
... több mindent tudunk meg. Ahogyan
... em jutnak tudomásunkra, úgy gyak-
... tbe sem kerülünk, hogy jelleme és
... k. Ez a konvenció valószínűleg leg-
... történet sajátja, amelyben megkér-
... izetlenségének, tisztességességének,
... Mindkét tárgyalt filmben a detektív
... tő indítéka a professzionalizmus: az
... telezettséget vállalta, hogy megvilá-
... n tovább pereg, a szerelmi kaland
... t a nőkhöz, még ha csalás, hazugság
... anúját ébresztik is fel benne. Ezáltal
... z lesz, hogy a nyomozó szakmai és
... ségében az azonosság látszatát kelt-
... és Vivian szexuális töltésű civódása
... „Ki mondta neked, hogy hízelgéssel
... A Gyilkosság, édesemben felmerül
... rlowe a Mrs. Grayle iránti érdeklő-
... színleli-e. Jellemének olyan új vo-
... és előttünk is – a rendőrségen vég-
... fel. A narráció azzal, hogy tudásunk
... teire korlátozza (miközben annak is
... en fordulhat benső dolgok felé), a
... kotott ítéleteinket nagyban befolyá-
... folyamán.
... : lehetőségét illusztrálták: miképpen
... Imművészet azokat a problémákat,
... észlésnek szembesülnie kell. Nem
... tséges megoldások. Azt is megvizs-
... 1 motívál ettől különböző megköze-

A melodráma

A kritikákban közhelynek számít: a filmmelodráma műfaja való-
... jában mindent annak a célnak rendel alá, hogy erős érzelmi hatást
... váltson ki. Ha ezt lefordítjuk a 4. fejezetben kiemelt elméleti
... kategóriákra, azt mondhatjuk, hogy a narráció rendkívül közlé-
... keny a fabula információit illetően – különös tekintettel a hősök
... érzelmi állapotának leírására. A narráció terjedelmét tekintve is
... elég korlátlan, közelebb áll a mindentudáshoz, így tehát előidé-
... het szánalmat, iróniát és más „távolságtartó” érzelmeket. Míg a
... bűnügyi történet hangsúlyozza a már megtörtént dolgok felfedé-
... sének aktusát, a melodráma jellegzetes módon szilárd elsődleges
... reakción alapszik, háttérbe szorítja a múltra vonatkozó kíváncsi-
... ságot, és legjobban azt a vágyat erősíti fel bennünk, hogy meg-
... ismerjük a későbbi eseményeket – különösképpen bizonyos sze-
... replők reakcióit. A néző érdeklődését késleltetés élénkíti, továbbá
... gondosan időzíti a meglepetést kiváltó véletlen egybeeséseket.
... Mindezeknek a narrációs stratégiáknak a működését megfigyel-
... hetjük az *Ebben az életünkben* című filmben.

A film fabulájának ok-okozati láncolata Stanley Timberlake,
... egy hanyatló déli családból származó, heves és önző fiatal nő
... kőre épül. Elesábtítja, alkoholizmusba, majd öngyilkosságba ker-
... getti Petert, nővérének, Roy-nak a férjét; aztán játékot űz Crai-
... gel, akit előzőleg azért kezdett mellőzni, hogy elszökhessen Pe-
... terrel. Amikor Craig elfordul a lánytól, s helyette Roy-t részesíti
... előnyben, Stanley őrjöngve hajt el az autójával. Elgázol egy nőt
... és egy gyereket. A lány azonban azt vallja, hogy a család egyik
... szolgája, Parry a bűnös. Miután Craig arra kényszeríti, mondja
... meg az igazat, Stanley fejvesztve menekül a rendőrök elől;
... összetöri az autót és meghal. Rengeteg részleten átugrottam,
... egyes szereplőket nem is említettem – például Asa-t, a szentes-
... kedő, erőtlén apát, Laviniát, a gyenge idegzetű anyát és William
... bácsit, a visszataszító iszákos férfit, aki egyszer azt is jelzi, hogy
... szeretné, ha unokahúga a szeretője lenne –, a történet körvonalai
... azonban így is elég világosak. (Olvasóimnak azt a tényt is el kell
... viselniük, hogy az összes fontos női szereplő férfinevet visel.)
... Mivel Stanley cselekedetei mozgatják előre a fabulát (arról nem
... is beszélve, hogy szerepét Bette Davis játssza), különösnek tűn-
... het, hogy a film ismeretanyagának terjedelme nem az ő tudására
... korlátozódik. Ha *A nagy álom* és a *Gyilkosság, édesem* azzal
... fokozzák az egyetlen hőssel való azonosulásunkat, hogy infor-

mációinkat az ő lehetséges ismereteire korlátozzák, akkor az *Eb-
... ben az életünkben* című film szereplőtől szereplőig ingázik; ke-
... vésebe „azonosulunk” egyetlen hőisével, mint az egymást követő
... helyzetek ábrázolásának egészével.

A film érzelmi kifejezőereje részben a narrációnak abból a
... törekvéséből ered, hogy mindent közöljön. A hősök egyrészt
... többnyire őszintén beszélnek. Amikor Craig Stanley halála után
... szomorkodik, egyszercsak kijelenti: „Semmi nem hiszek.”
... Később Roy érzelmi ridegségére figyelünk fel: „Nem akarok hal-
... lani vagy érezni semmit.” Miután Peter megöli magát, Stanley-t
... annyira gyötéri a lelkiismeretfurdalás, hogy összeroppanása a hisz-
... téria határát súrolja. A melodráma lelkiző színészkedéssel telített
... „nagy jelenetei” tanúsítják a narrációnak azt a törekvését, hogy
... „mindent” közöljön. A mise en scène összes kifejezőforrása –
... gesztusok, megvilágítás, díszlet, jelmezek – a belső állapotok ki-
... vetítését szolgálják. Stanley kihívó ruhában kijelenti, nem fog
... özvegyként feketét viselni, türelmetlenül dobant a lábával, ki-
... húzza magát és olyanokat mond, amik akár egy melodramatikus
... hős szlogenjei is lehetnének: „Elegem van abból, hogy ne úgy
... viselkedjek, ahogyan érzek.” Amikor Roy és Craig a távolban
... egy erdőtüzet látnak, a lány szerelmük hirtelen, erős fellobbaná-
... sához hasonlítja. A zene pedig, mint a klasszikus értelemben vett
... „melodráma” egyik alapköve, hűen tolmácsolja a hősök érzelmeit
... és lelkiállapotát. Különösen a két nővérről azonosítható, továbbá
... a fontos felfedezések központozására és az intenzív szakaszok
... hangsúlyozására szolgál.

A narráció a mindentudást használja fel ahhoz, hogy a fabula
... információiból minden érzelmi mozzanatot kiragadhatson. Ezt a
... műveletet a film első, elnyújtott szekvenciája alapozza meg. Míg
... a család otthon ül és Stanley-re vár, vágás után a lányt látjuk
... Peterrel, amint aznap éjjeli szökésüket tervezik. Az első benyo-
... mások meghatározóak lesznek: Stanley összes következő csele-
... kedetét itt megvilágított vonásaival vetjük majd össze. Stanley
... hazamegy, s hamarosan Peter is követi. Tudunk valami lényege-
... set, amit a család nem tud, a narráció pedig kicsit elidőz Roy
... tudatlanságánál (így annál nagyobb szánalmat ébreszthet iránta)
... és a valós tényállások összehavaráján. Amikor Craig Stanley-t
... hívja, tudjuk, miért próbál „fejfájás” ürügyével otthon maradni:
... el akar szökni Peterrel. Úgy tűnhet, tudásunk – mindenki visel-
... kedésével összefüggésben – Stanley-ére korlátozódik (Roy von-
... zalmára Craig iránt, William bácsi döntésére, miszerint pénze ha-

talmával fogja irányítani Stanley-t és így tovább); azonban mindezen csak mi leszünk a tanúi, ő nem. Ezáltal a film első jelenete olyan terjedelmű ismeretanyaggal szolgál, amely messze túlmutat a szereplők számára elérhető tudáson.

Van ennek egy érdekes következménye: a következő jelenetek gyakran kevéssel többet tartalmaznak, mint amennyit a különböző szereplők az általunk már ismert eseményekből megtudnak. Miután például Peter és Stanley elszöktek, a következő jelenetben Asa közli ezt a családdal, majd ezután látjuk Roy reakcióját. Azzal, hogy a narráció az egyik szereplőtől a másikig ingázik, és a nézőnek viszonylag széles látókört biztosít, megsokszorozza a hősök viselkedésével kapcsolatos előzetes feltevéseink számát. Hogyan fog például Stanley viselkedni akkor, amikor Roy a szemébe mondja saját hazugságait? Ez a jelenet erről szól. (Az a konvenció, hogy a jelenetek többsége különböző reakciók kibontása, bizonyára nemcsak a melldráma, hanem a televíziós szappanopera sajátja is.)

A korlátlan tudást tehát többféle módon lehet megteremteni. Vágás egy közeli eseményre, a különböző történetszálak párhuzamos szerkesztése, a hősök egyik helyről a másikra való követése – mind az ismeretek terjedelmét növelik az *Ebben az életünkben* című filmben. A detektívfilmekhez hasonlóan a narráció mindentudása nyilvánvalóbbá válik az átmeneti szakaszokban a jelzések, a zenei motívumok, az indító beállítások alkalmazásával – mindez bizonyos fokú öntudatossághoz járul hozzá. A bevágás előre vetítheti, mi fog megjelenni, mint például amikor Stanley autóját a megbízható Max Steinert mutató beállítás aláfestésként az *Itt jön a menyasszony* dallama kíséri. A film egésze pedig változathatja a cselekmény szálait: s így egy Stanley vagy Peter tudására korlátozott jelenetről átválthat a Roy vagy Craig ismereteire szorított jelenetre. Mindkét sajátosan filmes eljárás, valamint a szűzszé ábrázolásának lehetőségei a néző ismereteit szaporítják.

A mindent-közlésre és a mindentudásra helyezett hangsúly nem jelenti azt, hogy a film nem irányítja az ismereteket ugyanolyan összetett módon, mint ahogyan a *Gyilkosság, édesem* és *A nagy álom* teszi. Az igaz, hogy a kezdő jelenetek után az előzetes fabula-információkból nagyon kevésre derül fény. (Az egyetlen példa erre az a jelenet, amikor William bácsi bevallja Stanley-nek, hogyan csalt ki pénzt az apjától – ez azonban a filmben nem játszik fontos szerepet.) A legélénkebb érdeklődés

hogy e tekintetben a szereplők viselkedését bemutató jelenetek fontosak. Az érdeklődést a szűzszé is manipulálja a sűrítetten időbeli hézagokkal. A melldráma szűzszéje rendszerint egy cselekménylánc kezdetéről tudósít bennünket, majd átugrik egy időszakaszra vagy a cselekmény másik szálához fordul, s ekkor aztán elgondolkozhatunk azon, mi történt időközben. Például Stanley cserbenhagyásos gázolása után a jelenet hirtelen véget ér, a következő pedig másnap reggel azzal kezdődik, hogy a rendőrség felkeresi a családot. Csak amikor a rendőrök elmondják, hogy megtalálták az üres autót, kapunk választ a kérdésre: mit tett a lány a baleset után? Egy másik jelenetben Stanley és a részeg Peter hevesen vitakoznak. A férfi pofon üti, a kép ezután gyorsan elsötétül. Feltételezzük, hogy házasságuk tovább romlik, de többet már nem látunk belőle. Két szekvenciával később hozzák a tudomásunkra, hogy Peter megölte magát. Általában párhuzamos cselekményszálakkal késleltetik a fabula információinak feltárását, s ezzel arra kényszerítünk, hogy az egyik szál eseményeinek előrehaladását illető kérdéseinket addig felfüggesztjük, míg a másik lekötő a figyelmünket.

A detektívfilm arra törekszik, hogy előfeltételezzon egy színlárd, de rejtett érzelmi összefüggést („A” gyűlöli és megöli „B”-t, de úgy tesz, mintha nem gyűlölte és ölte volna meg). A melldráma ezzel szemben az érzelmi attitűdök heves és nyílt változásait feltételezi. Amikor Peter elhagyja Roy-t, a nő megfogadja, hogy ezután „keményen” viselkedik, de a Craig iránti szerelme elgyengíti. Amikor Craig elveszíti Stanley-t, egy időre cinikussá válik, de Roy szerelme felébreszti benne régi idealizmusát. Még az egyébként megtörhetetlen Stanley-t is láthatóan összetöri Peter öngyilkossága. A melldrámára jellemző szűzszéminta másik fordítása tehát a szereplők megváltozása: megpróbáljuk előre vetíteni, hogyan fogja egy adott esemény a hős magatartását módosítani. Ez éppen a fordítottja annak, amit a filmbefogadásról alkotott nézeteink alapján feltételeznénk. Nem arról van szó, hogy a melldráma hősei állhatatlanok, és ezt a narráció hünen rögzíti. Sokkal inkább arról, hogy ha a nézőnek a műfaj konvencióinak megfelelő következtetéseket kell levonnia, a hős viselkedése érzelmi cikkcakkokat kell hogy leírjon. Retorikus nézőpontból megfogalmazva: a hős állhatatlansága a műfaj narrációs folyamataiból és hatásaiból eredő strukturális szükségszerűség.

Még egy módja van annak, hogy a film folyamatosan ábrázolja a fabula előrehaladását, akkor is, ha mindentudó és rend-

kívül közlékeny. A melldráma a filmről vagy színházról, megfigyelrepét. Daniel Gerould, az orosz kritikus értelmelve így fogalmaz: „Az a (szűzszé) különálló fázisai egyes elemként kulcsszerepet játszik; a cselekményt kombinálja, keresztezi, miközket teremt... Így tesz a »véletlen« tokat a cselekményben.”¹⁶ Érdeklődésében a véletlen egybeesések tartgel a parkban; a találkozás során szerelemre gyúlnak egymás iránt. házasodnak, Asa tudomásukra hozza; amikor Stanley üldözőbe veszi Crazet az autója elé lép. Éppen azon az éjszámiam bácsi segítségével könyörög, három hónap maradt hátra az életéből. E pillanásuk pillanatában kapunk átfogó képet hoz, amint telefonhívást kap; az utána ábrázoló kép párhuzamos vágása; William bácsi lakásán az orvosi vizsgálat nem lettünk volna képesek előre vetíteni ket, vagy legalább azt, hogy miközket egybeesés a melldrámában ugyanolyan mozgás a bűnügyi filmben: mindkét vetkezésen meglepő fordulatokra

Az általános korlátlanossággal és a háttérben bármiféle korlátozás nélkül. Az *Ebben az életünkben* című filmben a pillanatok maradnak, amelyek erőfeszítéseinket. Például amikor Stanley-t egy bárban, mi házáig kerülünk együtt látja, hogy a lány a bárban várja otthon; a durcás jelenet hogy megmutassa, ki a főnök. (A hipotézisalkotásra is jó példa, amikor szerencsén egy másik helyére kerül hogy rávegye a lányt a cserbenhagyásig eltitkolják előlünk, a folyamat egészét tekintve a korlátozástól lehetnek előtérbe anélkül, hog-

ők viselkedését bemutató jelenetek üzsé is manipulálja a sűrítetten időna szüzséje rendszerint egy cselekmennünket, majd átugrik egy időszak szálához fordul, s ekkor aztán történt időközben. Például Stanley in a jelenet hirtelen véget ér, a köll azzal kezdődik, hogy a rendőrség nikor a rendőrök elmondják, hogy unk választ a kérdésre: mit tett a lány netben Stanley és a részeg Peter hen üti, a kép ezután gyorsan elsötétül. k tovább romlik, de többet már nem val később hozzák a tudomásunkra, ltalában párhuzamos cselekményszáformációinak feltárását, s ezzel arra szál eseményeinek előrehaladását ilgesszük, míg a másik leköti a fi-

szik, hogy előfeltételezzon egy sziziggést („A” gyűlöli és megöli „B”-t, ülölte és ölte volna meg). A meloelmi attitűdök heves és nyílt váltoer elhagyja Roy-t, a nő megfogadja, elkedik, de a Craig iránti szerelme eszíti Stanley-t, egy időre cinikussá reszti benne régi idealizmusát. Még Stanley-t is láthatóan összetöri Peter ira jellemző szüzséminta másik fo-ltozása: megpróbáljuk előrevetíteni, iény a hős magatartását módosítani. k, amit a filmbefogadásról alkotott énk. Nem arról van szó, hogy a me-és ezt a narráció hűen rögzíti. Sokkal ének a műfaj konvencióinak megfe- evonnia, a hős viselkedése érzelmi n. Retorikus nézőpontból megfogal- a műfaj narrációs folyamataiból és szükségyszerűség.

ük, hogy a film folyamatosan ábrá-, akkor is, ha mindentudó és rend-

kívül közlékeny. A melodráma legtöbb elemzője, legyen szó filmről vagy színházról, megfigyelte a véletlenek központi szerepét. Daniel Gerould, az orosz kritikus, Szergej Balukatyij írásait értelmezve így fogalmaz: „Azokban a pillanatokban, amikor a (szüzsé) különálló fázisai egyesülnek, a »véletlen« összekötő elemként kulcsszerepet játszik; a cselekmény szálait és az intrikákat kombinálja, keresztezi, miközben feszült drámai helyzeteket teremt... Így tesz a »véletlen« lehetővé új, váratlan fordulatokat a cselekményben.”⁶ Érdeklődésünket a szüzsé kibontakozásában a véletlen egybeesések tartják ébren. Roy összefut Craiggel a parkban; a találkozás során tisztázódnak a férfi dolgai és szerelemre gyúlnak egymás iránt. Amikor eldöntik, hogy összeházasodnak, Asa tudomásukra hozza Peter halálát. Azon az estén, amikor Stanley üldözőbe veszi Craiget, egy anya a kislányával az autója elé lép. Éppen azon az éjszakán, amelyen Stanley William bácsi segítségéért könyörög, tudja meg a férfi, hogy hat hónap maradt hátra az életéből. Ezekről az eseményekről történetük pillanatában kapunk átfogó ismereteket (vágás Asa házához, amint telefonhívást kap; az utcára lépő anyát és gyermekét ábrázoló kép párhuzamos vágása; vészjósló kompozíció, amely William bácsi lakásán az orvosi táskára irányul stb.), de soha nem lettünk volna képesek előre megjósolni ezeket a történeteket, vagy legalább azt, hogy mikor következnek be. A véletlen egybeesés a melodrámaiban ugyanazt a célt szolgálja, mint a nyomozás a bűnügyi filmekben: mindkettő a műfaj konvencióiból következően meglepő fordulatokra ad alkalmat.

Az általános korlátlanossággal és a mindent-közlés tendenciájával a háttérben bármiféle korlátozás vagy leplezés szembeötlő. Az *Ebben az életünkben* című filmben ezek az elemek elkülönített pillanatok maradnak, amelyek rövid időre felerősítik érzelmi erőfeszítéseinket. Például amikor Peter dühösen magára hagyja Stanley-t egy bárban, mi hazáig követjük. Megérkezük, és ekkor velünk együtt látja, hogy a lány megelőzte, és már selyemkötésben várja otthon; a durcás jelenet a bárban csak lecke volt, hogy megmutassa, ki a főnök. (Mindez az egymásra következő hipotézisalkotásra is jó példa, amikor is az egyik feltételezés egyszerűen egy másik helyére kerül.) Máskor pedig Craig tervét, hogy rávegye a lányt a cserbenhagyásos gázolás beismerésére, ideiglenesen eltitkolják előlünk, ám ezt is hamarosan felfedik. A folyamat egészét tekintve a korlátozott és leplezett ismeretek nem kerülhetnek előtérbe anélkül, hogy ne gyengíténék azoknak a té-



ves párosításoknak és fatális tévedéseknek az előrevetítését, amelyek központi helyen állnak ebben a műfajban.

Azért beszéltem keveset a rendelkezésre álló információ mélységéről, mivel az *Ebben az életünkben* a hősök érzéseit pusztán beszédükkel, viselkedésükkel és a mise en scène egyéb aspektusaival ábrázolja. Az 1940-es évek melodramáiban mélyebben feltárják a hősök lelki állapotát; a *Megszállott* című film például megjeleníti a főhős vizuális és akusztikus hallucinációit. Úgy tűnik, a belső világra vonatkozó információ bemutatásának mértéke a műfajon belül változó; az alapvető követelmény a kritikus érzelmi folyamatok megvilágítása. Stanley hisztérikus kitörését Peter halála után szubjektívabban is bemutathatták volna, hiszen nem a műfajban rejlő szükségyszerűség – mint a detektívfilmben a „közbülső nézőpont” konvenciója –, hogy leplezze a főhős lelki életének bizonyos aspektusait. Ugyanezen az alapon a narráció öntudatosságának a fokát sem a műfaj határozza meg. Lehetne érvelni amellet, hogy a kép megformálásának adott mintái – az előtérben zajló játék fontossága; az a szokás, hogy a jelenet Stanley stilizált reakciójával végződik; vagy bizonyos beállítások szokatlan szögből való fényképezése – a film öntudatosságát növelik. Ezt teszi a jellegzetesen túlfeszített zene is. A melodramával kapcsolatban gyakran emlegetett „stilizáció” a narráció meglehe-

tős öntudatosságából és az ahhoz kapcsolódó közlékenység magas fokából ered – különösen az érzelmi állapotokat és hatásokat illetően. Az 5.2. képen látott beállításon az előtérben elhelyezett asztal – amelyhez a pár le fog ülni – annak a felismerését jelzi, melyik lesz a közönség számára a legjobb nézőpont.

A *nagy álom*, a *Gyilkosság, édesem* és az *Ebben az életünkben* semmi esetre sem merítik ki a műfajhoz kapcsolódó filmkészítés összes narrációs fogalmát, de talán e rövid elemzésből két következtetés levonható. Először is az alapvető narrációs jellegzetességeket a szűzsé szerkezete és a stilisztikai megformálás együtt hozzák létre – ideértve mindent: a hézagokat, a késleltetést, az alakok mozgását, a zenét, a térszerkesztést (pl. amikor Canino az autóra lő *A nagy álom*ban), az időrend megszervezését (pl. a múlt felidézése a *Gyilkosság, édesem*ben). Így tehát az összes filmes eljárás működhet a narráció szolgálatában. Másodszorban a transztextuális motiváció fontos tényező a film narrációs fogalmainak meghatározásában. Minden film kiaknázza a szűzsé és a fabula közötti egyenetlenséget, de az egyes műfajok különböző módon teszik ezt. Nem kellene elvárnunk, hogy bármely

film is ragaszkodjon a tudás, az öntudatosság vagy a közlékenység egyfajta arányához. Mindig változhat a mindentudás a korlátozottsággal, a nagyobb vagy kisebb mértékű öntudatosság, a többé vagy kevésbé leplezett narráció. A váltokozások *mintái* és *céljai* válnak konvencionálissá. A rejtély-filmekben a váltások a műfaj jellegzetes elemére, a kíváncsiságra helyezett hangsúlyt erősítik; a melodráma közlékenységhez való ragaszkodása igazolja mindazokat a váltásokat, amelyek az érzelmi tapasztalatok széles skáláját tárják fel. Minden egyes film a saját módján, a saját eszközeivel és rendszereivel működik azon viszonyítási rendszeren belül, amelyet a múlt gyakorlata kodifikált. Ez majd újra nyilvánvalóvá válik a 3. részben, amelyben a különféle konvencionális elbeszélismódokról lesz szó.

Előtte azonban még más elméleti régiókat is meg kell hódítanunk. Ebben és az előző fejezetben az alapvető fabula/szűzsé stratégiákra és az átfogó narrációs sajátosságokra összpontosítottam. Azt még kellőképpen nem fejtettem ki, hogyan szolgálhatja a film stílusa az elbeszélés céljait. A film mint médium különösen alkalmas arra, hogy benne a szűzsé az időt és a teret manipulálja.

ábrázolásának sorren
nem időzhetünk el e
hetjük el nézni a film
módon a néző érzékel
el, amikor a szűzsé az
a hézagot olyan ravas
vészetben sok narráció

Az időtartam és a
A feldolgozás külön
pikusan generált láts
mennek végbe, míg
való beillesztése hos
körülbelül fél másod

Mindezek után a r
is lelheti azokat az e
tatnak. Ez történik az
felidézésére készlet (
amelyben Pudovkin
kompozíció crescend
hoven utcán című fil
fel” előre a folytatási

ás, az öntudatosság vagy a közlékeny-
indig változhat a mindentudás a kor-
vagy kisebb mértékű öntudatosság, a
ett narráció. A váltakozások *mintái* és
lissá. A rejtély-filmekben a váltások a
, a kíváncsiságra helyezett hangsúlyt
lékenységhez való ragaszkodása iga-
kat, amelyek az érzelmi tapasztalatok
Minden egyes film a saját módján, a
szereivel működik azon viszonyítási
a múlt gyakorlata kodifikált. Ez majd
3. részben, amelyben a különféle kon-
okról lesz szó.

s elméleti régiókat is meg kell hódíta-
fejezetben az alapvető fabula/szűzsé
rációs sajátosságokra összpontosítottam.
fejttem ki, hogyan szolgálhatja a film
A film mint médium különösen alkalmas
z időt és a teret manipulálja.

6. fejezet AZ ELBESZÉLÉS ÉS AZ IDŐ

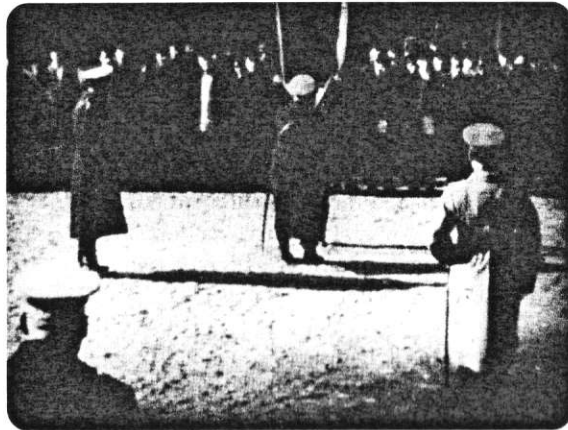
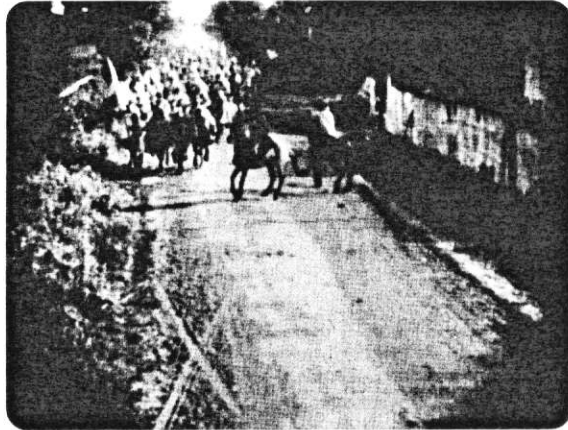
Filmnézés közben a néző egy megszabott idő-
beli formának engedelmessé válik. Általában a
film teljes mértékben irányítja az események

ábrázolásának sorrendjét, ismétlődését és időtartamát. Nem ugorhatunk át egy unalmas részleten, nem időzhetünk el egy izgalmasabb fölött, nem térhetünk vissza egy korábbi részhez, nem kezdhetjük el nézni a film végét, hogy visszafelé haladhassunk. Emiatt az elbeszélő film meglehetősen direkt módon a néző érzékelési és gondolkodásbeli képességeinek korlátjaira épül. Egy hézag csak akkor tűnik el, amikor a szűzsé azt megkívánja; a késleltést szolgáló elemeket, bármilyen bosszantóak, el kell viselni; a hézagot olyan ravaszul rejthetik el, hogy a néző sosem jön rá a trükkre. Nyilvánvaló, hogy a filmművészetben sok narrációs folyamat az idővel kapcsolatos manipuláció függvénye.

Az időtartam és a sorrend kialakítása még a képek szintjén is befolyásolja a befogadói élményt. A feldolgozás különböző szinteken mehet végbe. Bizonyos folyamatok, mint például a stroboszkopikusan generált látszólagos mozgás érzékelése, nagyon gyorsan (35–350 milliszekundum alatt) mennek végbe, míg a tárgyak felismerése és valamilyen összefüggő térbeli vagy narratív sémába való beillesztése hosszabb időt vesz igénybe (350–500 milliszekundumot képenként).¹ Egy snitt körülbelül fél másodperc alatt „alszik ki”.

Mindezek után a néző természetesen folytatja a kép jelentésének feltárását, s a beállításban fel is lelheti azokat az erős jelzéseket, amelyek a kompozíció belüli időbeli előrehaladásról tájékoztatnak. Ez történik az *Amerika hőskorában*, amikor az üres előtér a lovagló Klán mozgáspályájának felidézésére készítet (6.1. kép). Ugyanez tűnik fel jobban elnyújtva a *Szent Pétervár végnapjaiban*, amelyben Pudovkin a cári felvonulást totálképen mutatja a (6.2. kép), így előkészíti a nézőt a kompozíció crescendójára (6.3. kép) és tetőpontjára (6.4. kép). Ezzel ellentétben a *Halott a Beethoven utcán* című film egyik beállítása okozta rémület onnan ered, hogy a nézőt nem „világosítja fel” előre a folytatásról (6.5–6.6. kép).

6.1. Amerika hőskora
6.2. Szent Pétervár végnapjai



A legtöbb hangosfilm esetében a beállítás időtartamára vonatkozó elvárásainkat az elhangzó mondat hosszúsága is meghatározza. Már annyira hozzászoktunk ahhoz, hogy a beszélő, mielőtt vágás következne, teljesen (vagy majdnem teljesen) befejezi a mondatot, hogy el is felejtszünk az olyan szerkesztési módról,

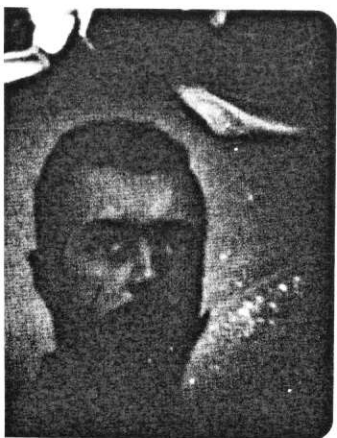
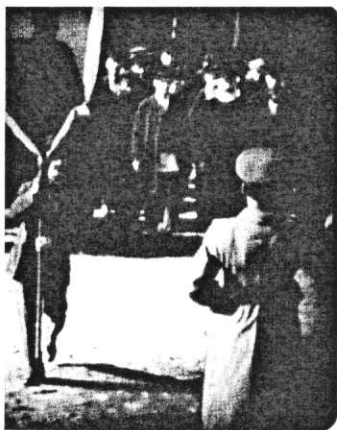
6.3. Szent Pétervár végnapjai
6.4. Szent Pétervár végnapjai



mint amilyennel Marcel Hanoun filmje, a *Carl Emmanuel Jung igaz pere* dolgozik: egy rövid mondatot nyolc beállításra is felbont. A beállításban a kameramozgás akár az alakok mozgásával ellentétesen is vezetheti a néző tekintetét. A következő fejezetben többet fogok szólni a kép felderítéséről, azt azonban érdemes

6.5. Házam a Beethoven utcán
6.6. Házam a Beethoven utcán





anoun filmje, a *Carl Emmanuel Jung* vid mondatot nyolc beállításra is fel-ramozgás akár az alakok mozgásával észő tekintetét. A következő fejezetben felderítéséről, azt azonban érdemes



már itt megjegyeznünk, hogy a filmtér érzékelése milyen nagy mértékben függ a filmművészetnek attól a képességétől, hogy a befogadás folyamatát, és ezáltal a feltételezések kialakítását, ellenőrzését és igazolását irányítani tudja.

A filmmzés körülményeiből adódó időbeli kényszerek a „ritmus” filmművészetben betöltött központi szerepére hívják fel figyelmünket. A kognitív pszichológia mutatott rá arra, hogy a gondolkodás indukciós tevékenységét a döntéshozatal környezet által megkövetelt sebessége korlátozhatja.² Az anticipációs sémáink készek bizonyosfajta adatok felvételére, s az információ megjelenítésének módja befolyásolhatja a hipotézis megformálását. Ha az információk sűrűn és sebesen egymás után érkeznak, a néző hajlamossá válik egy „gyors-megsemmisítésen” alapuló stratégia alkalmazására, amely során számos választható feltételezést félredob.³ Ahogyan a *Hátsó ablak* utolsó szekvenciájában láttuk, egy rövid beállítás vagy hang is kényszerítheti a nézőt a legjelentősebb elemek nagyon gyors kiválasztására. Az *Amerika hőskorának* tetőpontján Griffith párhuzamos montážsa szilárd viszonyítási keretként szolgál – a Klán vágat a bajban lévők megmentésére –, és ezzel lehetővé teszi, hogy minden szüzsé-darabot nagy egységekbe rendszerezünk (ostromoltak/megmentők). Ha egy gyors iramban felépített elbeszélésrészlet nem vált ki ilyen világos formai mintázatokat (mint ahogyan Godard gyors vágásai gyakran nem teszik ezt), akkor a nézőnek az az érzése támad, hogy túl sok döntést kell hoznia egyszerre. Ennek eredményeképpen lép fel a túlterheltség hatása, ami adott esetben lehet szándékos is a narráció többértelműsége vagy megbízhatatlansága kedvéért. Ugyanígy az is elképzelhető, hogy a lassú iramot szabó narráció nem erősíti meg elég gyorsan az alkalmazott sémákat, és így a nézőt a kezdő elvárás pontatlanságának újbóli felmérésére készíti. Meir Sternberg szerint az ilyen vonások a „minőségi indikátortól” függenek, méghozzá abban az értelemben, hogy a fabula eseményeihez kötött szüzsé időtartama arányos az adott esemény kontextusban betöltött fontosságával.⁴ Amikor Antonioni vagy Ozu elidőz a szereplők által már elhagyott helyszínen, vagy amikor Dreyer kitartóan mutatja a szobán lassan átsétáló hőst, a nézőnek a látottakhoz igazítva újra módosítania kell az elvárásait, a szüzséhez kapcsolható jelentések skáláját újra össze kell állítania, és talán a választható sémák nyitottabb készletével kell játszadoznia. Így az elbeszélő filmben a ritmusra a következő szerep hárul: miközben a narráció a nézőt egy bizonyos *sebesség*

mellett következtetések levonására készíti, azt is irányítja, *mire és hogyan* következtessünk.

Az időkonstrukció vonásai

A 2. fejezetben már volt szó arról, hogy a filmi elbeszélés nem rendelkezik a deixishez hasonló vonásokkal, azaz a kijelentés kontextusához tartozó nyelvi elemekkel. Ez a hiányosság különösen az idő tekintetében szembetűnő. Jean-Paul Simon ezt így fogalmazta meg: „A filmi jelölőnek nincsenek olyan formai jegei, amelyek az időbeliségét jellemezhetnék, s nincsenek a filmben megfelelői az autonóm monémáknak, a nyelv különleges lexikai egységeinek (tegnap, ma, holnap stb.) sem.”⁵ A fabula temporális viszonyait következtetések alapján állítjuk össze: a néző sémákat alkalmaz a narráció által kínált jelzésekhez. Ez a folyamat az idő három aspektusát érinti: az események sorrendjét, az ismétlődést és az időtartamot.⁶

Időrend

A fabulában az események végbemehetnek egyidejűleg (az 1. esemény akkor történik, amikor a 2.) vagy egymást követően (a 2. esemény az 1. után). Nos, az nyilvánvaló, hogy a fabula eseményei a szűzsében bármilyen módon elrendeződhetnek. Ezeket négy általános megvalósulási lehetőség szerint csoportosíthatjuk (valamennyit különféle stilisztikai vonások pontosíthatják):

FABULA	SZŰZSÉ
A) egyidejű események	egyidejű megjelenítése
B) egymást követő események	egyidejű megjelenítése
C) egyidejű események	egymást követő megjelenítése
D) egymást követő események	egymást követő megjelenítése

Az A típus akkor valósul meg, amikor a szűzsében feltételezéseink szerint egyidejűleg történő események egyidejű fabulaeseményekre vonatkoznak. A mélységelességgel szerkesztett kompozíció ennek a legtisztább esete. Ezt a típust azonban meg lehet jeleníteni osztott képernyővel, kép kivágoton kívüli hanggal vagy egyéb stilisztikai eszközökkel is. A B típus – egyidejűség

a szűzsében, egymást követő események a fabulában – ritka, de megfigyelhető azokban az esetekben, amikor mondjuk a hősök egy olyan filmet vagy televízióprogramot néznek, amely a fabula előző eseményeit ábrázolja: a nézés tevékenysége és a múlt eseményei egyidejűleg jelennek meg a szűzsében. Még öntudatosabb módszer, amikor a narráció az egymást követő eseményeket egyidejűként jeleníti meg osztott képernyő vagy „hangátfedés” alkalmazásával – ez utóbbinál az épp következő jelenet dialógusát vagy hanghatását már a látott kép alatt hallani kezdjük. A C típus nyilvánvalóan sokkal gyakoribb – fő eszköze a párhuzamos vágás, amikor is az egyidejű fabulaeseményeket (Jones a kutyáját sétáltatja, amíg Smith menekül a rendőrség elől) a szűzsében egymást követően szórják szét (vágás Jones-tól Smith-hez).

A fabulában egymást követő eseményeket többnyire a szűzsében is egymás után ábrázolják (D típus). A szűzsé azonban még itt is sokféleképpen alakulhat. A fabula a cselekmények kronológikus sorozatából áll össze – a szűzsé alkalmazkodhat ehhez a kronológiához (1-2-3) vagy összekeverheti az eseményeket (1-3-2, 2-1-3, 3-2-1 és így tovább). Ezt legszemléletesebben nyilvánvalóan a flashback példázza, amikor a fabula előző eseménye (1) a szűzsében később helyezkedik el (például: 2-1-3). A *Virradat*-ban a fabula időrendje a következő: a házaspár kezdetben boldogan él, aztán megérkezik a Városi Nő, s a férj hagyja a farmot tönkremenni, majd az egyik éjszaka találkozóra megy a nőhöz. A bevezető prologus után a szűzsé a találkára siető férfit mutatja, és csak ezután, két falubeli öreg beszélgetéséből, a múlt rövid felidézésével tárulnak fel előttünk a fabula előző eseményei. Ennek ellenkező esete a jövőbe pillantás, amely során az 1-2-3 fabulasorrend így alakul át: 1-3-2. Az is nyilvánvaló, hogy a fabulasorrend tekintetében a kép és a hang is elesúszhat: a kép létrejöhet a szűzsé jelenében, miközben a hang a múltból származik. Sőt a kép és a hang még a fabula múltjának különféle pillanataiban is feltűnhet, mint például Francesco Rosi *Kiváló holttestek* című filmjében, amikor a múltban lezajlott kivégzés felidézése során a hangsávon megmarad a kivégzés dialógusa, míg a képek visszamennek egészen a büntett elkövetéséig.

Úgy tűnhet, a narráció a fabula eseményeit a legtöbb filmben végig időrendben közli, a múlt felidézése és a jövőbe pillantás végtére is nem gyakori eljárás. De itt – ahogyan azt Seymour Chatman javasolta – bizonyos dolgok között különbséget kell tennünk.⁷ Amikor a szűzsé a hősöket a múltra vonatkozó infor-

mációk közlése közben bármilyen esztétikus, pantomim, magnószalag, filmrész szó. Amikor a szűzsé az előző események ha épp akkor történének, *megelevenítő* keveredhet a „megelevenített” hősök a múlt szűzsé által flashbackben fel.) E különbségtétel alapvető eszközöknek a leírásában, amely a fabula a „rűn” vagy „közvetlen ábrázolással”

Gyakran a szűzsé a fabula események elmesélésük során megbontja a sorrendet. A hősök párbeszédeiben fordul elő. Más jövőbe pillantás során az események nemcsak kísérjük és/vagy halljuk, amint a jelenet epizódját dramatizálja. A *Virradat* eseményeinek sorrendje a múlt bizonyos eseményei felidézése (a múlt bizonyos eseményei felidézése), a többi elmeséli (a múlt bizonyos eseményei felidézése), a többi elmeséli (a múlt bizonyos eseményei felidézése), a többi elmeséli (a múlt bizonyos eseményei felidézése).

A fabula rendjének módosítása egyáltalán nem szolgálja a művészetet. Ha mereven ragaszkodunk a múlt felidézéséhez, az elkövetkező események felidézése – így kelthető fel a legtöbb elbeszélő. Ez segíti a befogadót abban, hogy a jövőben megfogalmazott feltételezéseket a múltban a farmer képzelődése felesége nemcsak a lehetségesen bekövetkező események felidézése. A fabula sorrendjének követése nemcsak a lehetségesen bekövetkező események felidézése. A fabula sorrendjének követése nemcsak a lehetségesen bekövetkező események felidézése. A fabula sorrendjének követése nemcsak a lehetségesen bekövetkező események felidézése.

tő események a fabulában – ritka, de esetekben, amikor mondjuk a hősök vízióprogramot néznek, amely a falzolja: a nézés tevékenysége és a múlt nek meg a szűzsében. Még öntudarráció az egymást követő eseményeg osztott képernyő vagy „hangátfeőbbinál az épp következő jelenet diar a látott kép alatt hallani kezdjük. kkal gyakoribb – fő eszköze a párhuegyidejű fabulaeseményeket (Jones a úth menekül a rendőrség elől) a szűőriák szét (vágás Jones-tól Smith-hez). zető eseményeket többnyire a szűzséjék (D típus). A szűzsé azonban még iat. A fabula a cselekmények kronoe – a szűzsé alkalmazkodhat ehhez a ősszekeverheti az eseményeket (1-3- b). Ezt legszemléletesebben nyilván., amikor a fabula előző eseménye (1) edik el (például: 2-1-3). A *Virradat*-övetkező: a házaspár kezdetben bol- a Városi Nő, s a férj hagyja a farmot k éjszaka találkozára meg a nőhöz. szűzsé a találkára siető férfit mutatja, i öreg beszélgetéséből, a múlt rövid őttünk a fabula előző eseményei. Ene pillantás, amely során az 1-2-3 fa- -3-2. Az is nyilvánvaló, hogy a fabu- p és a hang is elesúszhat: a kép lét- niközben a hang a múltból származik. fabula múltjának különféle pillanata- lál Francesco Rosi *Kiváló holttestek* múltban lezajlott kivégzés felidézése ad a kivégzés dialógusa, míg a képek intett elkövetéséig.

fabula eseményeit a legtöbb filmben múlt felidézése és a jövőbe pillantás áras. De itt – ahogyan azt Seymour yos dolgok között különbséget kell a hősöket a múltra vonatkozó infor-

mások közlése közben bármilyen eszközzel megjeleníti (írás, be- szél, pantomim, magnószalag, filmrészletek stb.), *mesélésről* van szó. Amikor a szűzsé az előző eseményeket úgy ábrázolja, mint- ha épp akkor történének, *megelevenítésről* beszélhetünk. (A *lettő keveredhet a „megelevenített mesélés”* konvenciójában: a *bis a múlt szűzsé által flashbackben ábrázolt eseményeit idézi fel*). E különbségtétel alapvető eszköz egy olyan médium hatá- sának a leírásában, amely a fabula információit „beszámolósze- rűen” vagy „közvetlen ábrázolással” közölheti.⁸

Gyakran a szűzsé a fabula eseményeit úgy jeleníti meg, hogy *elmesélésük* során megbontja a sorrendjüket. Ez legtöbbször a *belső párbeszédeiben* fordul elő. Másrészt a flashback vagy a *jövőbe pillantás* során az események megelevenedhetnek – szem- mel kísérjük és/vagy halljuk, amint a szűzsé a fabula jelentősebb *eseményét* dramatizálja. A *Virradat* esetében ezek az eljárások *keverednek*: a múlt bizonyos eseményei megelevenednek (a férj a *lehetet árulja*), a többit elmesélik (a Városi Nő érkezése). Így *tehát azt kell mondanunk*, hogy a legtöbb elbeszélőfilm, főkép- pen a *bevezető* szakaszban megejtett szóbeli közlés segítségével, *ábrázolja a fabula eseményeinek sorrendjét*. Kevésbé gyakori az *az eljárás*, amikor a szűzsé a fabula eseményeit az időrend fel- *borításával eleveníti meg* – azaz a múltidézés vagy a jövőbe pil- lantás módszerét alkalmazza.

A *fabula* rendjének módosítása egyértelmű narrációs eljáráso- *kat szolgál*. Ha mereven ragaszkodunk a fabula sorrendjéhez, a *néző* *figyelmét* az elkövetkezendő eseményekre lehet irányítani – *így kelthető fel* a legtöbb elbeszélő filmre jellemző *suspense*. *En segíti a befogadót* abban, hogy a jövőbe vonatkozóan világó- *san megfogalmazott feltételezéseket* alkosson. A *Virradatban* pél- *dául a farmer* képzelődése felesége meggyilkolásáról pontosítja *a lehetségesen* bekövetkező eseményekre vonatkozó elképzelése- *met*. A *fabula* sorrendjének követése az elsődleges reakció ha- *tasát is erősítheti*, mivel minden esemény a legelsőként látotthoz *képest változásként* értékelhető. Vagy épp ellenkezőleg, a *fabula* *sorrendjének* átalakítását arra is fel lehet használni, hogy meg- *mutassa* vagy átminősítse az elsődleges reakció hatását azáltal, *hogy a nézőt* – az előző eseményekről kapott új információk fé- *nyében* – a korábbi anyag ártértékelésére készíti (mint Bertolucci *A megalkuvó* című filmjében). A *fabula* egyes eseményeinek ké- *sőbbre halasztott megjelenítése* szintén a kíváncsiság felkeltését *szolgálja*, mint ahogyan az a *Virradatban* a film elején történik:

a viszonylag későn elhelyezett bonyodalom hatására felmerül bennünk a kérdés, mi készítette a Városi Nőt a farmer otthonának feldúlására. A fabula eseményeinek átrendezése narrációs héza- gokot is teremt, amelyek lehetnek ideiglenesek (*Virradat*); állan- dóak (erre néhányan az *Aranypolgárt* hoznák példának); koncent- rááltak (lehet, hogy szeretnénk megtudni, mi történt egy adott pil- lanatban); szórványosak (olyan érzésünk támad, mintha az ese- ményeket nem sorban látnánk); hangsúlyozottak (ilyenek a múlt felidézésének legváltozatosabb jelei); vagy leplezettek (pl. ha ezek a jelek hiányoznak). A sorrend változtatása szolgálhat a kés- leltetés eszközeül és megfelellhet a narrációs tudás követelménye- inek is. A *nagy álomban* és a *Gyilkosság, édesemben* a fabula szekvenciáit nem az eredeti sorrendjükben ismerjük meg, mert ismereteink főleg a nyomozó tudására korlátozódnak. Máskor a rend megváltoztatását a nagyobb szubjektivitás nevében lehet igazolni; a legtöbb flashback-szekvencia bizonyos mértékben in- dokolható azzal, hogy a szereplők visszaemlékezéseit ábrázolja. Gondoljunk azonban a *Virradatban* elért hatásra: noha a múlt felidézése a kevésbé fontos szereplőkre tartozik, itt mégis többről van szó annál, mint hogy a film ezeket az embereket csupán eszközként használja fel a korábbi eseményeknek a „nyilvánva- lóvá tételében”, amelyet a férj vagy a feleség visszaemlékezése- vel nem érthetett volna el.

A különféle narrációs stratégiák hatásait két jellegzetes eljá- rással, a múlt felidézéssel és a jövőbe pillantással mérhetjük fel. Bár logikailag párhuzamba állíthatók, meglehetősen különböző narrációs megoldásokat foglalnak magukba. A szűzsében ábrá- zolt flashback a fabulában való elhelyezkedéséhez képest egy ké- sőbbi ponton ábrázolja az eseményeket. Megjeleníthet olyan cse- lekményt, amely a szűzsében elsőként bemutatott rész előtt tör- tént: ez a *külső* flashback. A *Virradatban* találunk idevágó példát: a házaspár boldogan élt, és a Városi Nő is még a szűzsé kezdete előtt érkezett a faluba. Más esetben a flashback lehet *belső* – tehát azokat az eseményeket, amelyek a tulajdonképpeni szűzsé időláncán belül tűnnek fel, a kezdő esemény ábrázolása után mu- tatja be. Az *Amerika hőskorában* a Cameron-lány elkergeti az ifjú Stonemant, és ekkor flashbackben látjuk a lány csatamezőn haldokló bátyját – egy olyan eseményt, amelynek már valójában tanúi voltunk egyszer. Vagy a *Bánatos utca* végén, amikor a sze- rető elmondja a rendőrségnek, mi történt előzőleg, beszámolóját a múltat idéző képek igazolják. Mindkét eljárást – a külső és a

belső flashback is – pszichológiailag, a hősök visszaemlékezéseiként lehet indokolni. Ha ilyen módon alkalmazzák, akkor viszonylag közlékeny narrációt teremt, amely az öntudatosság alacsony fokával rendelkezik. Az elbeszélés realiztikusan indokolja a múlt felidézésének ábrázolását azzal, hogy lehetővé teszi a befogadó számára a hősök emlékeinek kihallgatását.

A jövőbe pillantás azonban más természetű problémákat vet fel. Lehetetlen lenne „külső” jövőbe pillantásokat találni, hiszen az utolsó fabulaesemény szükségszerűen határt szab a szűzsé időbeli kiterjesztésének. Ráadásul a jövőbe pillantást rendkívül nehéz realiztikusan indokolni. Gondoljunk *A lovakat lelövik, ugye?* című filmre. A maratoni táncverseny cselekményét a főhős letartóztatását és a tárgyalást ábrázoló rövid képekkel központoszák. A férfi egészen a film végén lövi le partnerét, így csak ekkor értjük meg, hogy az említett képek a jövőben játszódó tárgyalást idézték elénk. Ezeket az előregrásokat azonban nem lehet szereplői szubjektivitásnak tulajdonítani, inkább az öntudatos narráció nézőhöz intézett felrészolásait képezik. Ezáltal a jövőbe pillantás közlékenyebbé válik, de gyakran igen bosszantó módon, hiszen mielőtt az összes ehhez vezető kauzális láncot megvizsgálhattuk volna, felvillantja előttünk a végkifejletet.

Megfontolandó az a vélemény, miszerint egy film valószínűsíthető a szubjektív jövőbe pillantást, ha a hőst prófétikus tulajdonságokkal ruházza fel, mint például a *Ne nézz most!* című filmben. De még így sem állítható párhuzamba a pszichológiai flashbackkel, mivel soha nem bízhatunk ugyanolyan mértékben a szereplők előérzeteiben, mint emlékeik erejében. A szűzsé előre irányuló mozzanata tagadhatatlanul magában foglalja azt a kérdést, hogy vajon a jövőt illetően igazra lesz-e X-nek (mellesleg ezzel az esettel állunk szemben az előbb említett filmben), míg a lélektanilag indokolt flashback nem feltétlenül firtatja X igazságát a múltra vonatkozólag. Az a tény, hogy ez utóbbi kérdés igen ritkán fordul elő, tesz lehetővé olyan hamis múltidézt, mint amelyet a *Rémület a színpadon*ban láthatunk. Összegzőképpen elmondhatjuk: mivel a szűzsé általános befogadási körülmények között megmásíthatatlanul halad előre az időben, a jövőbe pillantás módszere rendkívül öntudatos és többértelműen közlékeny. Így semmi kétségünk nem lehet afelől, miért használja ezt az eljárást a klasszikus elbeszélő film olyan ritkán, és – a szerzői beavatkozás hangsúlyozásával – miért alkalmazza igen gyakran a művészfilm.

Időbeli ismétlődés

A néző általában feltételezi, hogy a fabula eseményei egyszer valósulhatnak meg, de a szűzsében mindegyik bármennyiszer ábrázolható. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért tegyük fel, hogy egy fabulaeseményt lehet egyszer (1), többször (1+) és egyáltalán nem (0) ábrázolni. Ha a mesélés/megelevenítés különbségtételt használjuk, az ismétlődés szűzséábrázolásának kilencféle megvalósulási lehetőségéről beszélhetünk (ld. az alábbi ábrát).

A fabula eseményét

hányszor:	A	B	C	D	E	F	G	H	I
mesélték el,	0	0	0	1	1	1	1+	1+	1+
elevenítették meg	0	1	1+	0	1	1+	0	1	1+

Az A eset a történet sémáinak fontosságára mutat rá. Még ha a fabula eseményeit nem mesélik el vagy nem dramatizálják, akkor is következtethetünk a megtörténésükre. *A nagy álomban* Marlowe találkozót beszél meg Harry Jones-szal Walgreen irodájában. Áttűnéssel már az irodaépület előcsarnokában vagyunk, ahol Marlowe elindul felfelé a lépcsőn. Magát az utat nem látjuk, de következtetünk rá a korábbi jelenetek (Marlowe autóval jár) és általános kulturális ismereteink alapján. Természetesen a legkevésbé „érdekes” fabulaeseményeket szinte mindig így kezelik. Ha valamilyen kauzális következmény feltűnne Marlowe útja során, azt többnyire vagy elmesélték vagy megjelenítették volna.

A B eset, amelyben a fabula eseményét nem mesélik el és csak egyszer elevenítik meg, bármely filmben előfordulhat – az 1908 előtti elbeszélő film például teljesen mellőzte a mesélést, és egészében a dramatizáción alapult. A legtöbb elbeszélő filmben sok eseményt egyszer vagy többször is elmesélnék, anélkül, hogy valamikor is megelevenítenék (D vagy G esetek). Ez különösen az exoziciós részekben gyakori eljárás. A klasszikus narráció ezenkívül gyakran dramatizálja egyszer a jelentős fabulaeseményeket, majd egyszer vagy többször is elmeséli (E és H esetek). *A Virradatban* a házaspár idilli életéről egyszer az öregasszonyok beszélgetésében hallunk, majd mindez meg is elevenedik előttünk a családót ábrázoló beállításban. Általában ritkán fordul elő, hogy egy eseményt többször elevenítenek meg, mint a C, F és I esetekben. Amikor az eizensteini elbeszélés anélkül ismételi meg valamit, hogy a hősök elmesélnék – például a cár

...készen állt a jövőbe pillantás az Októbert ...
 ...és még így is megelevenítették. Az *Üldözött* című fi ...
 ...ismétlődés ismétlődő és képek. ...
 ...a befogadási idő az er ...
 ...szűzsé az összefüggő fi ...
 ...a történet eseménye ...
 ...Ahhoz, hogy a csele ...
 ...és hogy biztosak le ...
 ...ismételnie kell a fa ...
 ...Az ismétli ...
 ...megnyithat vagy bezá ...
 ...legvalószínűbb vagy a legv ...
 ...a végkifejletet feltá ...
 ...mennyisége ...
 ...filmirányzatokba ...
 ...Egy esemén ...
 ...csak egyszer eleven ...
 ...hogy az ismét ...
 ...ismétli ...
 ...vagy szóba hozzák ...
 ...az ismétli ...
 ...Valóságosan kel ...
 ...emlé ...
 ...Amerika hőskorában, ...
 ...Bizonyos esetekb ...
 ...a kor ...
 ...vagy leplezett ...
 ...Demophon visszaeml ...
 ...című filmben. H ...
 ...egy eseményt, ...
 ...teremtene, am ...
 ...és a cselekmén ...
 ...Ez természetesen ezt alkalm ...
 ...a 11. fejezet ...
 ...felfogása ho ...
 ...hogy a történet esemén ...
 ...).

i, hogy a fabula eseményei egyszer-egyszerben mindegyik bármennyiszor ábrázolhatóság kedvéért tegyük fel, hogy egyszer (1), többször (1+) és egyáltalán esélés/megelevenítés különbségtételt üzsébrázolásának kilencféle megvalósíthatunk (ld. az alábbi ábrát).

	C	D	E	F	G	H	I
C	0	1	1	1	1+	1+	1+
D	1+	0	1	1+	0	1	1+

ainak fontosságára mutat rá. Még ha sélik el vagy nem dramatizálják, ak meg történésekre. A nagy álomban neg Harry Jones-szal Walgreen irodaépület előcsarnokában vagyunk, a lépcsőn. Magát az utat nem látjuk, bbi jelenetek (Marlowe autóval jár) teink alapján. Természetesen a leg- nényeket szinte mindig így kezelik. tkezmény feltűnne Marlowe útja so- sélték vagy megjelenítették volna. bula eseményét nem mesélik el és bármely filmben előfordulhat – az dldául teljesen mellőzte a mesélést, i alapult. A legtöbb elbeszélő film- gy többször is elmesélnék, anélkül, ítenék (D vagy G esetek). Ez külö- n gyakori eljárás. A klasszikus nar- natizálja egyszer a jelentős fabula- vagy többször is elmeséli (E és H ispár idilli életéről egyszer az öreg- illunk, majd mindez meg is eleve- izoló beállításban. Általában ritkán t többször elevenítene meg, mint r az eizensteini elbeszélés anélkül hősök elmesélnék – például a cár

szobrának ledöntését az Októberben –, beszélhetünk a C esetről. Ezenkívül egy eseményt a szereplők elmesélhetnek egyszer vagy többször, és még így is megelevenedhet előttünk néhányszor (F és I esetek). Az *Üldözött* című filmben a szubjektív képzelet ré- szeiként mindvégig ismétlődnek a hős gyermekkori traumáját idéző beszélgetések és képek.

Mivel a befogadási idő az emlékezetet kényszerű helyzetbe hozza, a nézőnek az összefüggő fabula megszerkesztésére irányu- ló képessége a történet eseményeire vonatkozó, ismétlődő utalá- soktól függ. Ahhoz, hogy a cselekmény fő körvonalai tisztán ki- rajzolódjanak, és hogy biztosak lehessünk feltételezéseinkben, az elbeszélésnek ismételnie kell a fabula kiemelkedő oksági, időbeli és térbeli koordinátáit. Az ismétlés fokozhatja a kíváncsiságot, a *suspense*-t, megnyithat vagy bezárhat hézagokat, elvezetheti a né- zőt a legvalószínűbb vagy a legvalószínűtlenebb hipotézisekhez, késlétheti a végkifejletek feltárását, és ügyelhet arra, hogy az új fabulainformációk mennyisége ne növekedjen túl nagyra.

Az uralkodó filmirányzatokban mégis csak egy bizonyos is- méltéstípus gyakori. Egy eseményt akárhányszor elmesélhetnek, de általában csak egyszer elevenítene meg (H eset). Ezzel azt kívánom mondani, hogy az ismétlés főleg a szűzsé által közve- titett *fabula világán belüli* ismétlésként fordul elő (a hősök újra megbeszélik vagy szóba hozzák az adott eseményt). Ha az ese- ményt „újrajátsszák”, az ismétlés szigorú narrációs szabályok szerint történik. Valóságosan kell indokolni – többnyire a sze- replők szubjektivitása által, emlékként. Ezzel az eljárással talál- koztunk az *Amerika hőskorában*, a Cameron-féle halálának meg- ismétlődésekor. Bizonyos esetekben az ismételt dramatizációt in- dokolni lehet azzal, hogy a korábbi ábrázolásokban jelentékte- lennek feltüntetett vagy leplezett információt kívánják megvilá- gítani, mint Donophon visszaemlékezésében az *Aki megölte Li- berty Valance-t* című filmben. Ha realiztikus motiváció nélkül újradramatizálnak egy eseményt, ezzel egy rendkívül szabad, ön- tudatos narrációt teremtenek, amely hatálytalanítja a fabula vilá- gának törvényeit, és a cselekmény adott részét önkényesen meg- ismétli. Természetesen ezt alkalmazták az 1920-as évek szovjet montázsfilmjében (a II. fejezetben majd meg fogjuk látni, a kompozíció térszerű felfogása hogyan tette a narráció számára lehetővé, hogy a történet eseményeit azonnal vagy kis szünetek- kel megismételje).

Időtartam

Hasonlóan a sorrendhez és az ismétlődéshez, az időtartamot is szigorúan megszabja a filmnézés megszokott módja. Mint aho- gyan nem adatik meg annak lehetősége, hogy elidőzzünk egy filmben vagy visszamenjünk és újranézzünk egy részletet, azt sem tudjuk irányítani, mennyi időt vesz igénybe az elbeszélés kibontakozása. Mindez a filmi szerkesztés és megértés alapvető fontosságú tényezője.

Három változóval rendelkezünk. A *fabula* időtartama az az idő, amely alatt a néző feltevése szerint a történet cselekménye lejátszódik – egy évtized vagy egy nap, órák vagy napok, hetek vagy évszázadok. A *szűzsé* időtartama arra az időszakra terjed ki, amelyet a film dramatizál. A fabula cselekményének feltéte- lezett tíz évéből a szűzsé esetleg csak néhány hónapot vagy hetet jeleníthet meg. Ezt a különbséget pontosan illusztrálja a *Déliidő*. Ahelyett, hogy ábrázolná Marshal Kane és Frank Miller küzdel- mének fázisait, vagy Kane udvarlásának pillanatait, a szűzsé ezeknek a viszonyoknak csak a tetőpontjait dramatizálja, ugyan- azon nap néhány órája alatt. A fabula időtartamának összes többi részét elmesélik nekünk.

A szűzsé és a fabula időtartama közötti kapcsolatok konven- cionális jelzései lehetnek faliorák, naptárak, verbális kijelentések, képközi feliratok vagy dialógusok, valamint általános kulturális prototípusok (az üzletek nyitása, kakaskukorékolás). Általában, ha a szűzsé időtartama a fabula időtartamának egy vagy csak néhány részét helyezi a középpontba, hajlamosak vagyunk azt feltételezni, hogy a történet időtartamát az Ibsen utáni dramatur- giára vagy a 20. századi novellákra emlékeztető módon világí- tották meg. Amikor azonban a szűzsé időtartama felöleli a fabula időtartamának több vagy hosszabb szakaszait, a cselekményszer- kesztés inkább a 19. századi „epikus” regényre emlékeztet. Arra talán nem kell külön kitérnünk, hogy természetesen a szűzsé és a fabula időtartama is maradhat meghatározatlan – vagy a meg- felelő jelzések hiányában (ld. a *Zsebtolvaj* elemzését, 298. o.), vagy azáltal, hogy radikálisan megtagadják a „normális” időtar- tamról való tájékoztatást (például Dreyer *Szent Johannájában*).

A fabula és a szűzsé időtartama nem rögződik a film stilsz- tikaik rendszerében, de egy harmadik időtartam igen. Ezt *veitési* időtartamnak vagy „megtekintési időnek” nevezhetjük. A történet

lejátszódhat tíz év alatt, a szűzsé ezt ábrázolhatja az utolsó év márciustól májusig terjedő szakaszában, de a film mindezeket az időtartamokat a mindenkor idő két órájába tömörítheti. Mivel a vetítési időtartam magának a film médiumának az összetevője, az összes filmtechnika – mise en scène, operatőri munka, vágás és hang – ennek megteremtésében vesz részt.

Mindaddig a háromféle időtartamot egy nagyobb egység – az egész elbeszélés, az egész időlefoylás – részeként kezeltem. De fontos az is, amilyen szerepet az időtartam a kisebb egységekben – a szűzsé részeiben (tetek, jelenetek, epizódok) és a vetítési idő szegmentumaiban – betölt. Ennek a felismerésnek a szükségesége világossá válik, ha megvizsgáljuk a néző alapvető feltételezéseit a „közönséges” filmekre vonatkozóan. A film egészét tekintve véve a fabula időtartama várhatóan hosszabb, mint a szűzsé, ez utóbbi pedig általában hosszabb, mint a vetítési idő. Ennek azért kell így lennie, mert csak nagyon kevés elbeszélés mutat be minden eseményt teljes egészében. Mégis, a kisebb egységeket figyelve, ez a helyzet megváltozik. A stílusztikai tényezők itt döntő hatást fejtenek ki. Normális körülmények között egy beállítás hosszúsága feltételezhetően megegyezik a bemutatott cselekmény időtartamával. Egy férfi beszáll egy autób: a beállítás olyan hosszúságú vetítési időt teremt, amely egyenlő a szűzsé és a fabula időtartamával is. A tér/idő folytonosságban ábrázolt jeleneteket valószínűleg úgy értelmezi a befogadó, hogy azok a fabula és a szűzsé időtartamát hűen jelenítik meg. Másrészt a nézők megértik a párhuzamos vágást, a keresztbevágást és mindazokat a technikákat, amelyek fenntartják a lehetőséget a történet időtartamának manipulálására. Az üldözések képsorait, a montázsszekvenciákat és így tovább, mind oly módon konstruálják, hogy a fabula időtartama nyilvánvalóan több a közben eltelt időnél. Vagyis a történet időtartamának a néző általi meg szerkesztését az adott rész természete formálja.

Igyeekszem hangsúlyozni, hogy mindezek az időtartamra vonatkozó feltételezések az uralkodó elbeszélő filmes irányzatokon alapszanak, és bizonyos jelzésekkel érvényteleníthetők. Lehetséges például, hogy egy adott beállítás hosszabb fabula- és szűzsé-időtartamot sugall, mint a vetítési idő. *A piros cipők*ben az erkélyen balettelőadásra várakozó diákcsoportot látunk, a beállítás hosszúsága a jelzések szerint több, mint negyvenöt perc. Ennek közlése érdekében a narráció beiktat egy feliratot: „Negyvenöt perccel később.” A hangszav szintén jól felhasználható a szokásos

előfeltevések lerombolásában: a dialógus vagy a hangkommentár a vásznon percekig tartó cselekmény hosszabb vagy (ritkábban) rövidebb voltát sugallhatja. A stílusztikai folytonosságra vonatkozó, a fabula időtartamának megállapítását segítő feltételezést ugyancsak érvényteleníteni lehet, mint ahogyan azt a *Bagoly folyó* című film mutatja. Itt egy hézag leplezésével a narráció több perc alatt mutat be olyan eseményeket, amelyek néhány (szubjektív) másodperc alatt zajlanak le a fabulában. A tulajdonképeni kontextusban bármely filmtechnika módosíthatja vagy megsemmisítheti a nézőnek arra a feltételezésre való törekvését, hogy az adott jelenet vagy beállítás szintjén a fabula ideje vagy hosszabb a vetítési időnél, vagy egyenlő azzal.

A három lehetséges időtartami viszony megadásával (egyenlőség, hosszabbítás, rövidítés) összeállíthatjuk a fabula, a szűzsé és a stílus közötti lehetséges kilencféle viszony készletét. Szerencsére ezeket egyszerűen össze lehet foglalni. Akkor beszélhetünk *egyenlőségről*, amikor a fabula időtartama megegyezik a szűzsé és a vetítés időtartamával. *Tömörítésnek* azt az eljárást fogom nevezni, amely során a fabula időtartamát lerövidítéssel vagy sűrítéssel beszéljük el. Végül létezik a *hosszabbítás*, amellyel a narráció megnöveli a fabula időtartamát. Bizonyos lehetőségek természetesen gyakrabban fordulnak elő, s ezáltal a néző szempontjából ezek természetesebbek.

Az egész filmet tekintve a szűzsé, a fabula és a vetítés időtartama közötti egyenlőségre olyan nagyon egyszerű elbeszélésekben találunk példát, mint az ún. „primitív” filmekben. A *Zsebtolvajban* (1903) egy zsebmetsző kirabol egy férfit, üldözik, elfogják, vége. A szűzsé nem készlet előző fabulaesemények konstruálására, így a fabula és a szűzsé időtartama azonos. De az ilyen helyzetek nagyon ritkák. A fabula rendszerint több eseményből áll, mint az ábrázolt cselekmény: a történet eseményeinek egész láncolatából. A *Déliidő* fabulája nemcsak Marshal Kane életének két órányi eseményét foglalja magában, hanem az összes ideillő előzményt – Frank Miller börtönbe juttatását, a seriff ígérését a menyasszonyának, hogy felhagy ezzel a munkával és így tovább. Ezáltal a szűzsé időtartama szinte az azonosáig megközelítheti a vetítési idő hosszúságát, de az egész fabula időtartama mindkettőnél hosszabb.

Bármely adott rész szintjén azonban a fabula, a szűzsé és a vetítés időtartama közötti egyenlőség meglehetősen valószínű, és mint láttuk, a legkedveltebb eljárás. A vásznon percnyi hosszú-

ságúnak ábrázolt esemény feltételez bulában is addig tart. Az ilyenfajta hatják egyetlen beállítással, folytono – azaz bármilyen technikai eszközzel

A film narrációja *csökkentheti* is: met tekintve ez a leggyakoribb eljárás: tíz napban rögzíti, míg a vetítési idő változtatja. A filmnek bizonyos rész idejét, leggyakrabban azzal, hogy bá megfelelőést hoznak létre, ezt az időt időre korlátozzák. Egy jelenet a kont öt percig a történetben és a szűzsébe: vagy egyéb szerkesztésmóddal a vá perc alatt. A gyorsítás a másik olya vetítési időtartamot, s mégsem vezet gondolatra, hogy a fabula és a szűzs

Mindezeket az eljárásokat általában *„nek”* nevezik, de a mi kezdeti megkí ra, hogy itt valójában két olyan meg van szó, amellyel a történet időtari ténylegesen ellipszisnek nevezhető amikor a szűzsében kimaradnak a fab mentumai. Ez megszokott feldolgoz: a narráció többnyire megsemmisíti a ményrészt tartalmazó időközt. Így a szűzsé időtartamával, és a stílusztikai az ellipszis konvencionális jelzései példa erre a hollywoodi montázsszek szakaszait áttünésekkel vagy egyé összekötött emblemikus képekkel egy hosszabb eseményláncolat rövid újra át kell ugornia a fabula idején mindig pontosan mérhető) szakaszait

A fabula idejét ellipszis nélkül is és a szűzsé időtartama szintén lehet de ez utóbbi úgy jeleníti meg az eseményező idő nem tűnik fel. Mivel it következtében marad ki, hanem sűrű fogom nevezni. Egyszerű példája *A p beállítás* („Negyvenöt perccel később látjuk e megoldásnak Ozu Az egy

a dialógus vagy a hangkommentár kemény hosszabb vagy (ritkábban) tilisztikai folytonosságra vonatkozó megállapítását segítő feltételezést, mint ahogyan azt a *Bagoly* főcímszöveg leplezésével a narráció több nényeket, amelyek néhány (szubjektív) le a fabulában. A tulajdonképpeni technika módosíthatja vagy megváltoztatja a feltételezésre való törekvését, hogy az szintjén a fabula ideje vagy az egyenlő azzal.

ami viszony megadásával (egyenlő összeállíthatjuk a fabula, a szűzsé különböző viszony készletét. Szerepe lehet foglalni. Akkor beszélhetünk a fabula időtartama megegyezik a valós *Tömörítés*nek azt az eljárást a fabula időtartamát lerövidítéssel, amellyel az időtartamát. Bizonyos lehetőségek fordulnak elő, s ezáltal a néző szemé-

szűzsé, a fabula és a vetítés idővel olyan nagyon egyszerű elbeszélés: ún. „primitív” filmekben. A *Zsebző* kirabol egy férfit, üldözik, elszöktet előző fabulaesemények konstans időtartama azonos. De az ilyen hibula rendszerint több eseményből áll: a történet eseményeinek egész a nemcsak Marshal Kane életének magában, hanem az összes ideillő tönbe juttatását, a seriff ígéretét a így ezzel a munkával és így tovább. Int az azonosságig megközelítheti az egész fabula időtartama mind-

azonban a fabula, a szűzsé és a valóság meglehetősen valószínű, és eljárás. A vásznon percnyi hosszú-

ságúnak ábrázolt esemény feltételezhetően a szűzsében és a fabulában is addig tart. Az ilyenfajta ábrázolásmódot megvalósíthatják egyetlen beállítással, folytonos vágással vagy a hangsávon – azaz bármilyen technikai eszközzel.

A film narrációja *csökkentheti* is a fabula idejét. Az egész filmet tekintve ez a leggyakoribb eljárás: a szűzsé az eltelt tíz évet tíz napban rögzíti, míg a vetítési időtartam a tíz napot két órává változtatja. A filmnek bizonyos részei is csökkenthetik a történet idejét, leggyakrabban azzal, hogy bár a fabula és a szűzsé között megfelelést hoznak létre, ezt az időtartamot egy rövidebb vetítési időre korlátozzák. Egy jelenet a kontextus jelzései szerint tarthat öt percig a történetben és a szűzsében, de a párhuzamos vágással vagy egyéb szerkesztésmóddal a vásznon bemutatják három perc alatt. A gyorsítás a másik olyan eljárás, amely lerövidíti a vetítési időtartamot, s mégsem vezetné a nézőt feltétlenül arra a gondolatra, hogy a fabula és a szűzsé időtartamai különböznek.

Mindezeket az eljárásokat általában egyöntetűen „ellipszisnek” nevezik, de a mi kezdeti megkülönböztetésünk rávilágít arra, hogy itt valójában két olyan meglehetősen eltérő módszerről van szó, amellyel a történet időtartamát csökkenteni lehet. A ténylegesen ellipszisnek nevezhető eljárás akkor valósul meg, amikor a szűzsében kimaradnak a fabula idejének különálló szegmenstumai. Ez megszokott feldolgozási mód. *A B* jelenethez jutva a narráció többnyire megsemmisíti az *A* jelenetet követő cselekményrészt tartalmazó időközt. Így a vetítési idő megegyezik a szűzsé időtartamával, és a stilisztikai vonások (áttűnés, zene stb.) az ellipszis konvencionális jelzéseiékként szolgálnak. Egy másik példa erre a hollywoodi montázs szekvencia, amikor is a folyamat szakaszait áttűnésekkel vagy egyéb központosítási formákkal összekötött emblemikus képekkel rendezik el. A néző ezáltal egy hosszabb eseményláncolat rövid összefoglalásának tekintti, és újra át kell ugornia a fabula idejének különálló (sőt majdnem mindig pontosan mérhető) szakaszait.

A fabula idejét ellipszis nélkül is lehet csökkenteni. A fabula és a szűzsé időtartama szintén lehet rövidebb a vetítési időnél, de ez utóbbi úgy jeleníti meg az események sorozatait, hogy a hiányzó idő nem tűnik fel. Mivel itt az idő nem egy ellipszis következtében marad ki, hanem sűrűsödik, az eljárást *sűrítés*nek fogom nevezni. Egyszerű példája *A piros cipők* című film idézett beállítása („Negyvenöt perccel később.”). Kevésbé „precíz” esetét látjuk e megoldásnak *Ozu Az egyetlen fiú* című filmjében. Itt

egy beállítás, amely kevesebb, mint kilencven másodpercig tart, a fabula idejét délután tíz órától hajnalra változtatja. A „gyorsított” kép szintén a sűrítést példázná, ha feltételezzük, hogy ezzel a technikai eszközzel a „normális” fabula- és szűzsé-időtartamot felgyorsítva ábrázolják. Ennél is virtuózabb esetet láthatunk *Tati Play Time* című filmjében, a (minden értelemben) pusztító élettermi jelenetben. Az estétől hajnalig tartó mulatozást az idő előtt megnyitott *Royal Garden*ben negyvenöt perces vetítési idő alatt jeleníti meg. De nincsenek olyan pontok, amelyeknél el tudnánk különíteni nemhogy órákat, de akár pillanatokat is, amelyeket a szűzsé ellipszissel kihagyott volna. Majdnem minden beállításváltás folytonos vágással történik (a nézésirányok és a cselekmények illesztésével, vagy bármi más szerint), amely biztosít bennünket afelől, hogy a fabula és a szűzsé időtartamai egyenlők. Még ennél is fontosabb, hogy a filmben diegetikus zenét hallunk, amelyet a *Royal Garden* egyik zenekara játszik majdnem megszakítás nélkül, végig a szekvencia alatt. Ezáltal a képsor a fabula és a szűzsé idejének legalább hat óráját jeleníti meg, anélkül, hogy akár egy másodpercet is kihagyna! Csak annyit mondhatunk, hogy a szekvencia ezeket az órákat körülbelül negyvenöt percnyi vetítési időbe tömörítette vagy sűrítette.

A sűrítés nem ritka eljárás, de az ellipszis valószínűleg sokkal gyakoribb, s narrációs funkcióik is eltérnek. Amikor a film időkezelését elemezzük, figyelembe kell vennünk, milyen mértékben meghatározó az ellipszisbe tartozó fabulaidő (ezt nevezi Noël Burch a „határozottal” szemben „határozatlan” ellipszisnek)⁹, és hogyan szolgálja az ellipszis funkciója a szűzsé céljait. Nyilvánvaló, hogy az ellipszisek állandó vagy ideiglenes, koncentrált vagy szórványos, hangsúlyozott vagy leplezett hézagokat teremtenek. Az ellipszis gyakran a késleltetés ellenében hat – átugrunk egy időszakason, hogy a következő jelentős pillanathoz érkezzünk –, így tehát egy erősen elliptikus narráció – annak érdekében, hogy késleltesse a cselekményt – bonyolult történetzonalakat követel. (Jó példa erre *Lang Kéme* című filmje.) Ha a hiányzó időtartam fontos információkat tartalmaz, az ellipszis a hipotézisalkotó tevékenységünket átforgató leplezett narrációt teremthet.

Nézzük meg közelebbről a hollywoodi filmművészet egyik legkirívóbb ellipsziséjét. *A titok a kapun túl* című filmben Celia Lamphere gyilkosnak hiszi a férjét. Egyik éjjel elmenekül otthonról, és Mark valóban üldözöbe veszi. A nő feltűnik az előtérben. Mögötte egy ember árnyéka látszik. A vásznon elsőtétül, mi-

közben a nő kiáltását halljuk. A következő jelenet Markot mutatja, amint másnap reggel egyedül ül otthonában. A következő belső monológot halljuk: „Különös per lesz. New York Állam Népe Mark Lamphere ellen, akit a felesége, Celia meggyilkolásával vádolnak. Mit felelhetek, ha megkérdezik, előre megfontolt szándékkal öltem-e?” Az egymás mellé helyezett két jelenet arra a következtetésre vezet bennünket, hogy megölte a feleségét. De két jelenettel később Celia belép a szobába. Megtudjuk, hogy aznap éjjel egy másik férfival találkozott a parkban, aki segített neki elmenekülni. A narráció csak néhány pillanaton ugrott keresztül, ezáltal hangsúlyozott hézagot teremtett, amit aztán megfelelően ki is töltött. Ekkor már tudjuk, hogy a narráció félrevezetett bennünket, azaz par excellence „megbízhatatlan” elbeszéléssel volt dolgunk.

Az egész film vagy csak bizonyos részeinek a szintjén az elbeszélés meg is *hosszabbíthatja* a fabula időtartamát. Egy esemény a történetben feltételezhetően tarthat egy percig, de a szüzsé szerkezetében vagy a múlt időben valójában két percnél is nyúlhat. A sűrítéshez hasonlóan a hosszabbításnak is két módja van. Az egyik az ellipszissel durván párhuzamba állítható közbeékelés. Itt a fabula ideje a „kitömés” által hosszabbodik meg: a szüzsé és a stílus idegen anyagot ékel közbe. Ha egy küszöböt átlépő férfit fényképezek, majd egy mérfölddel távolabb történő eseményhez vágok, aztán pedig vissza a férfinhoz, amint folytatja a mozdulatot, akkor a cselekményt közbeékeléssel hosszabbítottam meg. A *Bagoly folyó* című filmben találunk erre egy híres példát. A történet eseményének néhány másodpercét – az akasztás előtti pillanatokát – az elnyújtott szubjektív szekvencia közbeékelése által félórányi vetítési idővel hosszabbítják meg. A szovjet némafilmekben gyakran szakították félbe a történet adott eseményét képközi feliratokkal, aztán onnan folytatták, ahol előzőleg abbahagyták. Példáiban a szerkesztés a közbeékelés fő eszköze, mivel ez a leggyakoribb eljárás, de bizonyosan más technikák is jól szolgálják ezt a célt. Van egy különös pillanat a *Minden rendben* című filmben az áruházi jelenet hosszas kocsizása alatt: az egymás után következő eseményeket (a fiatal lázadók zavargásait) úgy kezelik, mintha azok a történet többi eseményébe ékelődnének, mivel a felvevőgép alkalmanként visszatér a szupermarket pénztáráknál várakozó vevőkhöz, és ugyanazokat az árukat veszik ki a kocsijaikból, mint néhány perccel azelőtt. A hosszabbítás ezenkívül megvalósítható dialógus vagy

hanghatások közbeékelésével, amennyiben a hangsáv fabulaeseményeket jelez.

A hosszabbítás másik módja a *bővítés*. Valamennyire a sűrítéssel állítható párhuzamba: folyamatosan megjelenített eseményt nyújt el. Itt a fabula és a szüzsé időtartama azonos, csak a vetítési idő hosszabb. A bővítés leggyakoribb módja a lassítás. A *Hét samuráj* lassított haláljelenetei az elbeszélés részéről az események öntudatos elnyújtásai, amely során a fabula és a szüzsé is rövidebb ideig kell hogy tartson. Az átfedéses vágás másik, hasonló célt szolgáló eljárás. A *mise en scène* jellegzetes vonásai (változások a világításban, a kosztümökben, a díszletekben), a hangsávon elhelyezett jelzések (pl. hangkommentár vagy Jean Epstein kísérletei a „lassított” hangeffektusokkal) szintén meghíúsíthatják az általános feltevéseinket arról, hogy egy adott esemény csak annyi ideig tart a fabulában, amennyi ideig a vásznon.

A narráció fabulaidőtartamot manipuláló alapvető módszereit így foglalhatjuk össze:

Egyenlőség: A fabula időtartama megegyezik a szüzséével, az pedig a vetítési idővel.

Tömörítés: A fabula időtartamát csökkentik.

A) Ellipszis: A fabula időtartama hosszabb a szüzséénél, ez azonban megegyezik a vetítési idővel. A szüzsé folytonosságának megszakítása jelzi a fabula időtartamából kiragadott részt.

B) Sűrítés: A fabula időtartama megegyezik a szüzsé időtartamával, azonban mindkettő hosszabb, mint a vetítési idő. A szüzsé folytonos marad, de a vetítési idő tömöríti a fabula és a szüzsé időtartamát.

Hosszabbítás: A fabula időtartamát meghosszabbítják.

A) Közbeékelés: A fabula időtartama kevesebb, mint a szüzséé, a szüzsé időtartama azonban megegyezik a vetítési idővel. A közbeszúrt részt a szüzsé folytonosságának megszakítása jelzi.

B) Bővítés: A fabula és a szüzsé időtartama megegyezik, de mindkettő rövidebb a vetítési időnél. A szüzsé folytonos, de a vetítési idő megnyújtja a fabula és a szüzsé időtartamát is.

Mindezek a legkülönbözőbb filmezési eljárásokkal valósíthatók meg.

E megkülönböztetések két olyan módszerhez segítenek hozzá, amelyek ahogyan azt többnyire gondolják. Tének a megvilágítása a filmidő kreatív emlegetett két példáját is új

A párhuzamos vágás az időkezelés a narráció egymás mellé vágja a különböző szálát. Ez a sorrendet ille egymás után ábrázolt eseményeket követőnek vagy azonos időben zajló kapcsolatban az időtartamot illetően *Amerika hőskora* kitűnő példa ennek csontnak számít, időkonstrukció gé behatóan. A film tetőpontján a szálát vágják párhuzamosan: Silas Austin Stoneman-t; lázadás tör ki a családot és barátait egy városban a Klan pedig vágat, hogy megmentse jából minden egyes vágás egy másik késleltető hatással van. Mindemellett júnak tekintjük: a család harcol, igyekszik. Egy még ennél is mikro tartamot illetően azonban a folytonos különös hatást eredményez, amelyre senki nem mutatott rá. A párhuzamos szálaiban *ellipszist* teremt, más létre. Például a kis házban tartózkodók választják el a teljes megsemmisítést kell lovagolnia, hogy a megmentők útjához igazítsa meg, (hosszabbítás közbeékeléssel), míg a Klan vágójának igen hosszú szál. Ez a példa a rendkívüliségén túl a párhuzamos vágás okozta feszültség ré hogy a szüzsé és a stílus a cselekmény különböző időtartammal látja el.

A filmidő kezelésének másik kanonikus: annak érdekében, hogy meghatározott, ugyanannak a cselekménynek mellé. Ezt az eljárást gyakran valami nájlik. A *pénteki barátnőben* Molly

el, amennyiben a hangsáv fabulaese-
olja a bővítés. Valamennyire a sűrű-
folyamatosan megjelenített cselek-
és a szűzsé időtartama azonos, csak
ővítés leggyakoribb módja a lassítás.
láljelenetei az elbeszélés részéről az
jtásai, amely során a fabula és a szű-
g tartson. Az átfedéses vágás másik
. A *mise en scène* jellegzetes vonásai
a kosztümökben, a díszletekben), a
ések (pl. hangkommentár vagy Jean
t" hangeffektusokkal) szintén meg-
véseinket arról, hogy egy adott ese-
fabulában, amennyi ideig a vásznon.
mot manipuláló alapvető módszereit

dőtartama megegyezik a szűzséével,
vetítési idővel.

dőtartamát csökkentik.
lőtartama hosszabb a szűzsénél, ez
vetítési idővel. A szűzsé folytonos-
jelzi a fabula időtartamából kiraga-

lartama megegyezik a szűzsé időtar-
idkettő hosszabb, mint a vetítési idő.
arad, de a vetítési idő tömöríti a fa-
artamát.

dőtartamát meghosszabbítják.
a időtartama kevesebb, mint a szű-
ama azonban megegyezik a vetítési
észt a szűzsé folytonosságának meg-

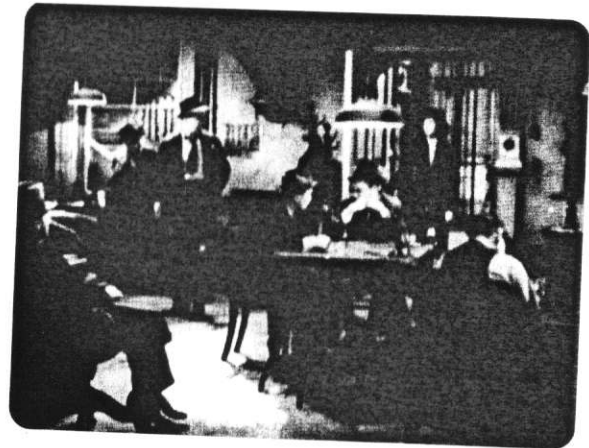
a szűzsé időtartama megegyezik, de
vetítési időnél. A szűzsé folytonos,
nyújtja a fabula és a szűzsé időtar-

filmezési eljárásokkal valósíthatók

E megkülönböztetések két olyan meghatározó filmstílus elem-
zéséhez segítenek hozzá, amelyek sokkal összetettebbek, mint
ahogyan azt többnyire gondolják. Továbbá ezeknek az alakzatok-
nak a megvilágítása a filmidő kreatív felhasználásának leggyak-
rabban emlegetett két példáját is új megvilágításba helyezi.

A párhuzamos vágás az időkezelés egyik stilisztikai eszköze:
a narráció egymás mellé vágja a cselekmény két vagy több el-
különülő szálát. Ez a sorrendet illetően két kérdést vet fel: az
egymás után ábrázolt eseményeket vajon a fabulában egymást
követőnek vagy azonos időben zajlónak értelmezzük? De ezzel
kapcsolatban az időtartamot illetően is felmerül egy kérdés. Az
Amerika hőskora kitűnő példa ennek szemléltetésére, s bár lerá-
gott csontnak számít, időkonstrukcióját mégsem elemezték elég-
gé behatóan. A film tetőpontján a cselekmény négy különböző
szálát vágják párhuzamosan: Silas Lynch bebörtönzi Elsie és
Austin Stoneman-t; lázadás tör ki Piedmont utcáin; a Cameron
családot és barátait egy városon kívüli házban ostromolják; a
Klan pedig vágat, hogy megmentse őket. A narráció szempont-
jából minden egyes vágás egy másik cselekményszálra erőteljes
késleltető hatással van. Mindemellert az eseményeket egyide-
jűnek tekintjük: a család harcol, miközben a Klan hozzájuk
igyekszik. Egy még ennél is mikroszkopikusabb szinten az idő-
tartamot illetően azonban a folytonosság hiánya a szerkesztésben
különös hatást eredményez, amelyre – tudomásom szerint – még
senki nem mutatott rá. A párhuzamos vágás a cselekmény bizo-
nyos szálaiban *ellipszist* teremt, máshol viszont *hosszabbítást* hoz
létre. Például a kis házban tartózkodó társaságot már csak pillan-
atok választják el a teljes megsemmisüléstől, ám a Klannak még
mérőföldet kell lovagolnia, hogy megmenthesse őket. A vágás
a megmentők útjához igazítva megnyújtja a kis ház ostromát
(hosszabbítás közbeékeléssel), míg a házhoz történő visszavágás
a Klan vágatjának igen hosszú szakaszait hagyja ki (ellipszis).
Ez a példa a rendkívüliségén túl a következőre is rámutat: a pár-
huzamos vágás okozta feszültség részben abból a tényből ered,
hogy a szűzsé és a stílus a cselekmény minden egyes szálát kü-
lönöző időtartammal látja el.

A filmidő kezelésének másik kanonikus esete az átfedéses vág-
ás: annak érdekében, hogy meghosszabbítsák a vetítési időtar-
tamat, ugyanannak a cselekménynek a beállításait vágják egymás
mellé. Ezt az eljárást gyakran valaminek a hangsúlyozására hasz-
nálják. A *pénteki barátnőben* Molly Malloy lehordja az érzéket-



len újságírókat, mire Hildy Johnson kivezeti. A megfegyvelmezett
férfiak ezután feszengve csendben maradnak. Hildy visszatér,
lassan kitarja az ajtót (6.7. kép). Vágás után amerikai plámban
(félközeli) látjuk, miközben még mindig a nyitás ívének ugyan-
azon a pontján himbálja az ajtót (6.8. kép). Hildy az ajtóval
egyensúlyozgatva áll, és közben halkán azt mondja: „A Sajtó-
urak”, majd lassan visszamegy az asztalához. A szünetet és Hildy
csendes vágját az átfedéses vágás hangsúlyozza. E példa rámutat
arra, hogy az időtartam kezelése a szerkesztésben gyakran meg-
kívánja a szűzséeseemény gyakoriságának ellenőrzését – vagyis
annak eldöntését, hogy egy adott eseményt szükséges vagy szűk-
ségtelen megismételni. (Bár a legtöbb esemény szerinti egymás-
hoz illesztés során nem játszanak újra hosszú mozgásszakaszokat,
néha megismétlik a mozdulat három-négy képkockáját. Ez a fi-
nom átfedés a vágást a szem számára gördülékenyebbé teszi.)

Az idő meghosszabbításának bizonyos esetei azonban nem
ilyen egyszerűek. Gyakran idézik egyszerű időnyújtásként A *pa-
tyomkin páncélos* tányértörő jelenetét, noha a szekvenciák elem-
zése erős többértelműséget tár fel. A mosogató matróz meglát
egy feliratot az egyik tányéron: „A mi mindennapi kenyerünket
add meg nekünk ma.” A mondat felbőszíti, s ezután a következő
beállításokat látjuk (ld. 6.9. – 6.18. képeket):